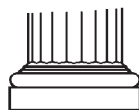


**Víctor A. Torres-González
María Teresa de Luque Morales
Fuensanta Garrido Domené
Anthony Álvarez Melero
(eds.)**

**PAPIROS GRECO-EGIPCIOS,
DE ÉPOCA IMPERIAL ROMANA I:
INSTITUCIONES, SOCIEDAD
Y RELIGIÓN**



EDICIONES CLÁSICAS

Primera edición 2022

Ediciones Clásicas S.A. garantiza un riguroso proceso de selección y evaluación de los trabajos que publica.

La publicación de esta obra colectiva se ha realizado en el marco del Proyecto “Instituciones locales, religión cívica y élites urbanas en el Egipto romano (s. II-IV d.C.)” (UCO-FEDER 20. Referencia: 1380044-F) y ha sido cofinanciada por el Programa Operativo FEDER 2014-2020 y por la Consejería de Economía, Conocimiento, Empresas y Universidad de la Junta de Andalucía.



- © Los autores
- © Víctor Andrés Torres-González *et alii* (eds.)
- © Alfonso Martínez Díez, *Editor & Publisher*
- © Ediciones Clásicas, S.A.
c/ San Máximo 31, 4º 8
Edificio 2000
28041 Madrid
Tlfs: 91-5003174 / 5003270.
E-mail: edicionesclasicas@gmail.com
Web: www.edicionesclasicas.com

Ilustración de cubierta: papiro documental

I.S.B.N. 978-84-7882-890-6

Depósito Legal: M-30368-2022

Impreso en España por CIMAPRESS

ÍNDICE GENERAL

Introducción	7
Breve nota biográfica sobre los colaboradores	11
ÉLITES E INSTITUCIONES	
Alain MARTIN, <i>Narmouthis. À la découverte d'un village du Fayoum à l'époque romaine</i>	21
Federico RUSSO, <i>La gestione degli archivi nell'Egitto romano in età flavia: la testimonianza di P.Oxy. II 237</i>	41
Antonio D. PÉREZ ZURITA y Fuensanta GARRIDO DOMENÉ, <i>Un documento del archivo de M. Lucretius Diogenes: la copia testamentaria de L. Ignatius Rufinus (P.Diog. 10)</i>	57
Víctor A. TORRES-GONZÁLEZ, Juan Pablo RUIZ-MONTIEL y Enrique MELCHOR GIL, <i>El prytanis: magistrado superior de la metrópolis</i>	77
RELIGIÓN Y MAGIA	
María FLORES RIVAS, <i>La presencia del cocodrilo en la esfera cultural del Egipto romano a través de los papiros griegos</i>	105
Sergio LÓPEZ CALERO e Israel MUÑOZ GALLARTE, <i>Los libelli de Decio y el conflicto religioso en Egipto (250 d. C.) II: consecuencias y la reconstrucción cristiana del acontecimiento</i>	133
Dámaris ROMERO GONZÁLEZ y Alberto ROMERO CRIADO, <i>Melatonina a la egipcia: peticiones de sueños en PGM XII</i>	147
Francisco SÁNCHEZ TORRES, <i>El discurso literario y mágico en los encantamientos eróticos de Isis y Osiris (PGM IV 94-154)</i>	159
VIDA COTIDIANA	
Anthony ÁLVAREZ MELERO, Francisco CIDONCHA REDONDO y Luisa LESAGE GÁRRIGA, <i>La denuncia de Aurelius Sarapion: un caso de violencia en el Egipto del siglo III d. C. (P.Graux I 4)</i>	187
M ^a Teresa DE LUQUE MORALES, <i>El oficio textil en el Egipto romano</i> ...	205

Fuensanta GARRIDO DOMENÉ y M ^a Isabel PANOSA DOMINGO, <i>El P.Mich. Inv. 4682: un ejemplo de la importancia de la música en la vida cotidiana y cultural del Egipto romano</i>	235
Alberto ROMERO CRIADO y Dámaris ROMERO GONZÁLEZ, <i>Si no me amas, no duermas: propuestas de reestructuración pedagógica y com- prensión de una defixio de amor en el PGM XII a través de los actos de habla</i>	263
Almudena VILLEGAS BECERRIL, <i>Cuenta de un carnicero/cocinero en el Egipto romano: territorio, cocina y cocineros</i>	287
ÍNDICES	305
ÍNDICE ONOMÁSTICO	305
1. <i>Antropónimos</i>	305
2. <i>Teónimos</i>	310
ÍNDICE DE FUENTES	312
1. PAPIROLÓGICAS	312
2. LITERARIAS	317
3. JURÍDICAS	319
4. EPIGRÁFICAS	320

EL *PAP.MICH.* INV. 4682: UN EJEMPLO DE LA IMPORTANCIA DE LA MÚSICA EN LA VIDA COTIDIANA Y CULTURAL DEL EGIPTO ROMANO¹

FUENSANTA GARRIDO DOMENÉ y M.^a ISABEL PANOSA DOMINGO

Universidad de Córdoba y Universidad de Lleida

ORCID: 0000-0002-9895-2936 y ORCID: 0000-0003-0972-8834

Resumen: La presencia de la música en los actos sociales y cívicos, públicos y privados, es uno de los temas más habituales pero, lamentablemente, más desapercibidos en el estudio del mundo antiguo. Las referencias en las fuentes literarias a músicos, danzantes, cantos, melodías o cualquier otro aspecto relacionado con el antiguo concepto de *mousiké* son más que obvias. Sin embargo, esta fuente de información “filtra” en muchas ocasiones su lado más cotidiano y diario. En el presente trabajo se ofrece un ejemplo de papiro que demuestra el peso de la música en la vida cotidiana, un catálogo de normas para los participantes en el contexto de lo que parece ser un concurso musical. Para ello, se llevará a cabo su edición y traducción al español y se tratará de contextualizar, asimismo, el contenido histórico y cultural que ofrece, analizando lo que en él se dice y aportando propuestas de interpretación novedosas. De esta manera, se podrá ampliar la visión del importantísimo papel de la música en la sociedad y en la ciudad antigua.

Palabras clave: Egipto romano; música antigua; agón musical; papiros griegos.

Abstract: The presence of music in social and civic events, public and private, is one of the most common topics but, unfortunately, most overlooked in the study of the

¹ En este trabajo se conservará la *h* en la palabra *harmonía* por tratarse de un concepto eminentemente griego referido al “ajuste” o afinación de los distintos grados de la escala, noción muy diferente de la moderna “armonía”, emisión simultánea de varios sonidos musicales. Asimismo, se ha conservado la *h* en *enharmónico* por referencia al tetracordo de la teoría musical griega antigua y diferente, por tanto, a la actual forma sin *h* intercalada, empleada en la teoría musical moderna para indicar dos notas que, dentro de nuestro sistema temperado igual, se llaman con distinto nombre (*do[#]* y *re^b*, por ejemplo), pero suenan de manera similar.

Esta publicación se ha realizado en el marco del Proyecto “Instituciones locales, religión cívica y élites urbanas en el Egipto romano (s. II-IV d. C.)” (UCO-FEDER 20. Referencia: 1380044-F), cofinanciado por el Programa Operativo FEDER 2014-2020 y por la Consejería de Economía, Conocimiento, Empresas y Universidad de la Junta de Andalucía.

ancient world. References in literary sources to musicians, dancers, songs, melodies or any other aspect related to the ancient concept of *mousiké* are more than obvious. However, this source of information often “filters” its more everyday and daily side. This paper offers an example of a papyrus that demonstrates the weight of music in everyday life, a catalogue of rules for participants in the context of what appears to be a musical contest. To this end, it will be edited and translated into Spanish, and an attempt will be made to contextualise the historical and cultural content it offers, analysing what is said in it and providing novel proposals for interpretation. In this way, it will be possible to broaden the vision of the very important role of music in society and in the ancient city.

Keywords: Roman Egypt; Ancient Music; Musical Agon; Greek Papyri.

1. PRESENTACIÓN, EDICIÓN Y TRADUCCIÓN

El documento que aquí se presenta procede de Karanis (actual Kom Aushim), en la región de El Fayum, correspondiente al antiguo nomo Arsinoíta, si bien su origen se desconoce, proponiéndose Alejandría como una posibilidad². Datado entre los siglos II y III d. C.³, según las bases de datos consultadas, en él se pueden diferenciar cuatro fragmentos en los que se recoge, en lengua griega y en el *recto*, un conjunto de requisitos y prohibiciones aparentemente impuestos por la tradición a diversos tipos de actuaciones musicales en concursos⁴.

De estos cuatro fragmentos, dos fueron añadidos, uno anteriormente conservado bajo el mismo número de inventario y el otro con el número de inventario 4773. El primer fragmento (11,3 x 5,5 cm) contiene dos columnas, en la primera de las cuales se leen 2 líneas y en la segunda 13 líneas; el segundo (10,7 x 5,5 cm), también con dos columnas, contiene 7 líneas en la primera de ellas y 13 en la segunda. Los dos últimos fragmentos (2,9 x 4,5 cm y 1,5 x 1 cm), con una sola columna cada uno, cuentan con 6 y 1 línea, respectivamente. El estado general del papiro es de muy mala calidad, pues los dos primeros fragmentos están rotos por la izquierda, por la derecha y por abajo, mientras que los dos últimos lo

² Así PEARL, 1978, 133, que sugiere que, aunque en la *chora* también se celebraban certámenes musicales en las principales festividades, para los que se habrían requerido reglas como las del papiro que aquí se analiza, su fuente pudo haberse originado en Alejandría, habiéndose mandado a Karanis una copia de ella de la mano de un oficial o dignatario local.

³ PEARL, *loc. cit.*, transmitiendo la información de BOAK y PETERSON, 1931, 9, afirma que se descubrió en 1926, que los documentos y las monedas encontradas en la misma área se fechan entre los años 117 y 235 y que la mayoría de los rasgos de su escritura sugiere una datación de finales del siglo II o inicios del III.

⁴ Papyri.info (<https://bit.ly/3FDFobO>) y M. Library Digital Collections (<https://bit.ly/3F7bIT6>). Este papiro aparece recogido en los catálogos SB XIV 11931 = HGV SB 14.11931 = Trismegistos 26556 = michigan.apis.2257.

están en todos sus lados. Esto hace de este documento un papiro tosco y áspero, cuya escritura, además, es irregular.

La única edición del texto de este papiro que se conoce hasta la fecha es la de Rupprecht-Hengstl (*SB XIV 11931*). Sobre esta edición, la única traducción conocida es la de Pearl, acompañada de un comentario a ciertos términos pero sin propuestas de resolución de texto ni conjeturas al mismo. Asimismo, Koenen también trabajó brevísimamente el contenido de este papiro en lo que al tipo de regulación que en él se recoge sobre los concursos musicales se refiere⁵.

Presentamos a continuación la edición de Rupprecht-Hengstl (*SB XIV 11931*) seguida de la que proponemos en este trabajo:

FRAGM. I, COL. 1

]εϋασμα()
αλη

FRAGM. I, COL. 2

[τε-]
λειωθῆναι μέρος μελῶν προσπο[
5 ν(όμος) ἀϋλητῶν κυκλίων[
ἀϋλητῆς κύκλιος ἀϋλείτω τὸν νόμον. ἐὰ[ν δὲ
παραλίπη μέρος ἔξαθλ(ός) ἐστι. ἐὰν δὲ ἦττο[
[εἰσα]γάγη ἢ παρὰ θύραν εἰσέλθη ἢ εἰσμ[
[...]εἰσκομίση τῷ προσώπῳ ὡστεν[
10 τούτων, ἔξαθλ(ός) ἐστ(ι). ἐξέσται δὲ ἐν τῷ[
τῷ βουλομένῳ συνεισάγειν κιθαρ[ιστ....οὐκ]
[ἐλ]άπτους τριῶν ὧν τοὺς β κωμικ[οὺς
]μένους. ἐφ' ὅσοις δὲ ἐτέροις ὁ πυθ[ικὸς ἀϋλητῆς ἔξ-
[αθ]λός ἐστι καὶ αὐτὸς ἔστω μεσόχορ[ος
15 ...ε]ισάγων ...[-]σς[...]....

FRAGM. II, COL. 1

]·ς
Vna littera
Duae litterae
]ν
20 *Vna littera*
]κας
Vna littera

⁵ PEARL, 1978 y KOENEN, 1979, 109.

FRAGM. II, COL. 2

[...ο...ειρα[...]] αυτον βάλλον πληγ[ὰς
 ν(όμος) κιθαριστ(ῶν) κυκλίω[ν
 25 κιθαριστῆς κύκλιος σκευὴν μὲν καὶ...
 καὶ ἐξόδους κατὰ τὰ αὐτὰ τοῖς κυκλίοι[ς ἀύληταῖς]
 ποιείσθω· κατὰ τὰ αὐτὰ δὲ [κ]α[ῖ] ἕξαθλός ἐστ[ι. ὁ]
 ἐπὶ τῆς κιθάρας τοῖς πυθικοῖ[ς κι]θαρισταῖς εκ[
 ηται καὶ ἐπὶ τῶν κυκλίων κιθ[α]ριστῶν ἔ[σ]τω [ἐξ-]
 30 ἔστω δὲ ἔχειν καὶ δύο τοὺς ὑ[πο]κιθαρ[ιστὰς
 νον δ' ἐν τῷ τελευταίῳ μέρ[ει...]ονο [τελευ-]
 ταίῳ μέρει κωμικ[
 ν[
 κξ[...]]...ραιο[

FRAGM. III

35 ...αχορευτω[
 ...]νοικιαν διασκ[
 ...]ισται καθ' ἕκαστ[
 ...τελ]ε[υ]ταίῳ μέρε[ι
 ...ελιον η[
 40 ...ως δε[

FRAGM. IV

Duae litterae

1 ευασμα] *conieci* εὐ ἄσμα(τα) • 2 αλη] *conieci* (κ)αλή (*nom. pl.*) • 4 προσπο] *conieci* προσπο(ιοῦν) • 7 ἦττο] *conieci* ἦττο(ν) • 8 παρὰ θύραν] *conieci* παραθύραν • εἰσμ] *coni.* εἰς μέσον *Pearl* (1978, p. 137), *quem secutae sumus* | *coni.* καὶ ἀπό *Sifakis apud Pearl* (*ibid.*) • 9 ὡστέν] *coni.* ὡστ' ἐν *vel* ὡστε ν[*Pearl* (*ibid.*), *quem secutae sumus* • 10 ἐν τῷ] ἐν τῷ τελευταίῳ *Pearl* (*ibid.*), *sicut l. 31 et 32, quem secutae sumus* • 11 κιθαρ[ιστ] *conieci* κιθαρ[ιστ(ήν)] • 13 μένους] *conieci* (ἐσο)μένους • 23 ο...ειρα] *conieci* [(πρ)ο(σ)εῖρα[(σθω)] • 25 post καὶ *coni.* ἔχων *vel* ἐχόμενος (*fort. in lac.*) *Pearl* (1978, p. 138), *quem secutae sumus* • 29 ηται] *conieci* ἔσται • post ἔ[σ]τω *fort.* καί • 31 νον] *conieci* (μό)νον • ονο] *conieci* (μ)όνο(ν) • 32 κωμικ] *conieci* κωμικ[(οὺς), *sicut in l. 12, vel* κωμικ[(ῆ)] • 36 νοικιαν] *conieci* νο(μ)ικιαν • διασκ] *conieci* διασκ[(ευαζέσθων) • 37.ισται] *conieci* (κιθαρ)]ισται • ἕκαστ] *conieci* ἕκαστ[(οὺς)

La propuesta de edición que aquí presentamos, a partir de la edición anterior, es la siguiente:

FRAGM. I, COL. 1

]εὐ ἄσμα(τα)
 (κ)αλή

FRAGM. I, COL. 2

- [τε-]
 λειωθῆναι μέρος μελῶν προσπο(ιοῦν)⁶[
 5 ν(όμος) ἀλητῶν κυκλίων[
 ἀλητῆς κύκλιος ἀλείτω τὸν νόμον. ἐὰ[ν δὲ
 παραλίπη μέρος ἕξαθλ(ός) ἐστι. ἐὰν δὲ ἦττο(ν)[
 [εἶσα]γάγη ἢ παραθύραν εἰσέλθη ἢ εἰς μ[(έσον)
 [...]εἰσκομίση τῷ προσώπῳ ὥστ' ἐν[
 10 τούτων, ἕξαθλ(ός) ἐστ(ι). ἐξέσται δὲ ἐν τῷ[(τελευταίῳ)
 τῷ βουλομένῳ συνεισάγειν κιθαριστ(ήν)...οὐκ[
 [ἐλ]άττους τριῶν ὧν τοὺς β κωμικ[οὺς
 (έσο)]μένους. ἐφ' ὅσοις δὲ ἑτέροις ὁ πυθ[ικὸς ἀλητῆς ἕξ-
 [αθ]λός ἐστι καὶ αὐτὸς ἔστω μεσόχορ[ος
 15 ...ε]ἰσάγων ...[-]σς[...]....

FRAGM. II, COL. 1

-]·ς
Vna littera
Duae litterae
]ν
 20 *Vna littera*
]κας
Vna littera

FRAGM. II, COL. 2

- [...ο...ειρα[...] αὐτον βάλλων πληγ[ὰς
 ν(όμος) κιθαριστ(ῶν) κυκλίω[ν
 25 κιθαριστῆς κύκλιος σκευὴν μὲν καὶ...(ἔχων)
 καὶ ἐξόδους κατὰ τὰ αὐτὰ τοῖς κυκλίοι[ς ἀληταῖς]
 ποιείσθω· κατὰ τὰ αὐτὰ δὲ [κ]α[ῖ] ἕξαθλός ἐστ[ι. ὁ]
 ἐπὶ τῆς κιθάρας τοῖς πυθικοῖ[ς κι]θαρισταῖς εκ[
 ἔσται καὶ ἐπὶ τῶν κυκλίων κιθ[α]ριστῶν ἔ[σ]τω [ἐξ-]
 30 ἔστω δὲ ἔχειν καὶ δύο τοὺς ὑ[πο]κιθαριστὰς
 (μό)νον δ' ἐν τῷ τελευταίῳ μέρ[ει...(μ)]όνο(ν) [τελευ-]
 ταίῳ μέρει κωμικ[(ῆ)]
 ν[
 κζ[...]....ραιο[ς]

FRAGM. III

- 35 ...αχορευτῶ[
 ...]νο(μ)ικίαν διασκ[(ευαζέσθων)

⁶ La conjetura de προσπο(ιοῦν), en participio de presente concertando con μέρος, viene reforzada por el infinitivo de aoristo pasivo (τελειωθῆναι).

...](κιθαρ)]ισται καθ' ἕκαστ[(ούς)
 ...τελ]ε[υ]ταίῳ μέρε[ι
 ...ελιον η[
 40 ...ως δε[

FRAGM. IV
Duae litterae

La traducción de este documento, siguiendo la propuesta de nuestra edición, es como sigue:

FRAGM. I, COL. 1
 Cantos líricos de buena calidad | a la altura de la ocasión

FRAGM. I, COL. 2
 Orden | de las melodías que se pretenden representar.
 Nomo de los auletas participantes.
 Que el auleta participante toque el nomo; pero si | descuida una parte, está descalificado; y si | la presenta con menor calidad o si entra por un acceso lateral o por en medio | ...se sirve de un personaje dramático, como en... | de estos, está descalificado. Y se permitirá al final, | para el que quiera traer consigo a un citarista, ...no | menos de tres, de los cuales dos pueden ser | cómicos. En cuanto a los demás, el auleta pítico está | descalificado, y que él mismo ocupe la posición central del coro | ...dando la entrada...

FRAGM. II, COL. 1
s | Trazo con una letra | Trazo con dos letras | n | Trazo con una letra | kas | Trazo con una letra

FRAGM. II, COL. 2
 ...y que se haga notar a sí mismo dando golpes.
 Nomo de los citaristas participantes.
 Que el citarista participante, con su equipación, y... | y finales, actúe en los mismos términos que para los auletas | participantes; en las mismas condiciones, también está descalificado. El | responsable de la cítara entre los citaristas píticos... | será también el de los citaristas participantes, que lo sea (y) que se le | permita tener también los dos que lo acompañan con la cítara, | pero solo en la parte final, solo en | la parte final cómica | *n* | *ks...rais*

FRAGM. III

...sin danza | ...que los citaristas, uno por uno, | ...
preparen...propia de un pequeño nomo... | ...en la parte final...
| ...*elion n* | ...y como...

FRAGM. IV

Trazo con dos letras

2. ESTRUCTURA Y ANÁLISIS

Vistas las ediciones y la traducción de este documento, puede apreciarse en él una estructura más o menos clara:

1. Frasm. I, col. 1 (“Cantos líricos de buena calidad a la altura de la ocasión”): encabezamiento con parte de un título o anuncio de un concurso musical o una prueba de audición.
2. Frasm. I, col. 2 (“Orden de las melodías que se pretenden representar”): obras para representar por categorías de intérpretes:
 - a. Categoría de los auletas (frasm. I):
 - Col. 2, 5-9: interpretación del nomo y condiciones de ejecución.
 - Col. 2, 10-14: parte final con licencia y condiciones y alusión a los posibles acompañantes para la interpretación de una pieza, a lo que parece, de libre elección. Tales acompañantes pueden ser un citarista y, por lo menos, tres intérpretes más, dos de ellos cómicos, pero sin que se indique si son instrumentistas (¿de auló? ¿de cítara?) o actores/cantantes. Ahora bien, aunque al auleta pítico no le está permitido participar con una interpretación, sí puede ocupar el centro del coro o actuar como su director.
 - b. Categoría de los citaristas (frasm. II):
 - Col. 2, 24-30: interpretación del nomo y condiciones de ejecución similares a las de los auletas.
 - Col. 2, 31-32: parte final con licencia y condiciones, entre las que se le permite el acompañamiento de dos citaristas cómicos.
 - c. Categoría de los “... sin danza” (frasm. III):
 - 35-40: previsión de participación de citaristas, la interpretación de un pequeño nomo y la presentación (¿libre?) de una parte final.

El contenido de este papiro documental ha sido descrito tradicionalmente como unas reglas para participar en un concurso o *agón* musical,

pues la terminología empleada en él así parece demostrarlo⁷, sobre todo el adjetivo ἐξαθλός, propio del ámbito de la competición atlética, según un escolio a la *Odisea*⁸. Sin embargo, es posible otra interpretación para el contexto: reglas, efectivamente, pero para pasar una prueba para formar parte de un coro instrumental para una compañía de teatro o, incluso, para un grupo musical profesional cuyos servicios pudieron ser encargados por familias adineradas o por el gobierno local para actuar en las celebraciones públicas, ya fueran de carácter religioso o no. Esta posibilidad se desprende del empleo de la expresión κύκλιος, propiamente “cíclico”; de hecho, para West el auleta aquí es coral o ditirámico⁹. Sin embargo, en determinados contextos, como por ejemplo en Luciano de Samosata¹⁰, se puede interpretar como “ambulante” e incluso como “participante” dentro del orden de las pruebas indicado. Dicho de otra manera más actual, una especie de *casting* musical. En este papiro, y suponiendo que se trate de una prueba de acceso a un grupo musical profesional o semi-profesional no *amateur*, el participante en dicha prueba calificado como κύκλιος puede interpretarse como “no fijo, no estable” en dicho grupo. En definitiva, la idea de κύκλιος en este contexto gira en torno a estos tres matices: 1. el que está participando en el *agón* o en el conjunto de interpretaciones que conforman una prueba de acceso, 2. el que pasa por ahí y 3. el que, por tanto, no es un músico con estabilidad fija en un conjunto musical o no tiene una situación contractual fija. Pero vayamos por partes.

El empleo excepcional del término κύκλιος en este papiro contrasta con el que se le da habitualmente en las fuentes literarias, documentos que tratan de explicar y de “ajustar” a acontecimientos sociales y culturales de la *polis* la acepción más extendida, pero no la única. Es evidente, por tanto, que en el caso de este papiro nos encontramos ante un uso “popular” de un adjetivo procedente del ámbito ditirámico ya profesionalizado, pues, hasta donde sabemos, κύκλιος se refiere normalmente a los coros cíclicos (especialmente en ditirambos), que se disponían en formación de círculo¹¹.

⁷ PEARL, 1978.

⁸ *Od.* 21. 76.

⁹ WEST, 1992, 93, nota 63.

¹⁰ *Cf.* Luc. *Salt.* donde habla en dos ocasiones de “auletas ambulantes”, en 2, (τῶν κυκλίων αὐλητῶν) y en 26 (αὐλητὰς κυκλίους).

¹¹ *Cf.* Hsch, s.v. “κύκλιοι αὐλοῖ”.

Conviene matizar un poco en qué consistían estos “coros cíclicos” para poder apreciar la excepcionalidad del término κύκλιος en este documento en el que, insistimos, nada tiene que ver con ellos. En tales disposiciones corales el instrumentista, generalmente un auleta (aunque también podía ser un citarista), se colocaba en el centro de dicho círculo para ejecutar su música acompañando al coro o incluso dirigiéndolo. Este hecho podría tener que ver con la expresión μεσόχορος (“el que ocupa la posición central del coro” o “coreuta”) de este papiro, pero, como se verá, esta es una de las restricciones de la prueba hacia el auleta pítico. Según la tradición, fue Arión quien inventó el coro cíclico (κύκλιος χορός) o ditirambo formal¹², del que se supone que se desarrolló la tragedia según una de las varias interpretaciones para el origen de este género dramático¹³. La denominación pudo derivar de la forma circular de los coros ditirámicos, diferente de la formación rectangular propia de los coros dramáticos¹⁴. Según Hadjimichael, los académicos modernos han subrayado la distinción entre el ditirambo genérico y cultural y el término escénico κύκλιος χορός con el fin de aclarar que las representaciones ditirámicas eran tan solo una forma de representación coral circular dada en el siglo V a. C., por lo que el término puede aplicarse a representaciones corales no relacionadas con el culto dionisiaco¹⁵. El auleta encargado de acompañar con su instrumento a estos coros era el χοράβλης, que hacía sonar notas agudas junto a los cantos corales o ditirámicos¹⁶. Según West, este instrumento era distinto del auló teatral, empleado en solos instrumentales, y posiblemente similar al auló pítico. Al respecto recuerda un pasaje de Suetonio según el cual en la comedia romana los aulós corales se usaban para acompañar a un coro en canciones llamadas *pythaulicae*¹⁷, concretando que tanto el πυθαύλης como el χοράβλης intervenían en los juegos públicos de época

¹² Aristóteles (*Pol.* 1342a22-b16) asocia el ditirambo y el auló con los géneros e instrumentos musicales que requieren la armonía frigia. Véase HADJIMICHAEL, 2022, 6.

¹³ CROPP, 2019, 15, autor que remite a D’ALESSIO, 2013, 113-118 y a CECCARELLI, 2013. Arión de Metimna, en Lesbos, fue un citaredo legendario del siglo VII a. C. considerado el mejor de su tiempo y al que la tradición atribuye la creación del primer género coral literario. La *Suda* cuenta, entre sus innovaciones, la introducción de ditirambos con texto fijo y centro mítico y la invención del estilo trágico. Es mencionado por Heródoto (1. 24) en una leyenda en la que es salvado del mar por un delfín, que lo llevó a Corinto. Sobre este personaje mítico legendario, véase MICHAELIDES, 1978, s.v. “Arion”.

¹⁴ PICKARD-CAMBRIDGE, 1962, 32.

¹⁵ HADJIMICHAEL, 2022, 1 y nota 2.

¹⁶ Cf. *Plu. Ant.* 24, *Poll.* 4. 75 y 81 y *Aristid. Quint.* 2. 16. Véase MICHAELIDES, 1978, s.v. “choraules”.

¹⁷ *Suet. Fr.* 12 (ed. Reiff).

imperial¹⁸, este acompañando y dirigiendo coros de cantantes asociados, en su origen, al ditirambo y aquel como solista del nomo pítico, empleando para ello un instrumento más largo y de registro grave. Uno y otro están atestiguados en inscripciones¹⁹. Según Dunbabin, los certámenes que incluían χοραυλαί en los agones sagrados se iniciaron en la primera centuria de Nuestra Era y adquirieron popularidad en los siglos II y III²⁰.

Para entender bien el contenido de este aparentemente simple papiro, es menester analizar, poco a poco, los términos y matices empleados en él. Así, en la primera columna del Fragmento I, de la que no hemos encontrado traducción alguna debido, quizá, a la falta de conjeturas para reconstruir las pocas palabras que se conservan, se da el anuncio para este concurso o prueba de audición. En las dos primeras líneas de la segunda columna se presenta el orden de intervención (μέρος) de las piezas musicales (μέλος) y, a continuación, el tipo de composición y presentación musical, un νόμος (νόμος). El hecho de que sea un νόμος la composición sobre la que gira este agón musical o esta prueba de acceso nos ha ayudado a reconstruir, siempre desde la conjetura, las primeras palabras de la primera columna: “cantos líricos de buena calidad a la altura de la ocasión”.

Conviene, como antes, matizar un poco los términos empleados en estas pocas líneas, pues de su análisis se obtienen unos resultados muy interesantes. En primer lugar, el término ᾄσμα, relacionado con el verbo ᾄδω, significa, propiamente, “cantar”. Sin embargo, es más adecuado entenderlo, en este contexto, como “oda lírica, himno”, incluso “canto escrito” para una ocasión determinada²¹. Por su parte, el adjetivo καλή se emplea en este contexto con referencia al uso que se hace, precisamente, de esos cantos escritos: “de buena calidad”, entendido aquí, incluso, como “virtuoso”. Asimismo, el adverbio εὖ, aunque escrito al comienzo de este primer fragmento, refiere la seriedad que determina la ocasión para la que se dictan esas normas; de ahí nuestra traducción. En cuanto a νόμος, un término del ámbito legislativo (“convención”, “ley”

¹⁸ WEST, 1992, 93, con nota 63, y 94. Véase MICHAELIDES, 1978, s.v. “pythaulēs” y “Pythikos aulos”.

¹⁹ La primera mención del término χοραύλης aparece en una inscripción de Priene de poco después del año 84 a. C., referida a uno de los integrantes de un grupo de artistas que actúan en una actividad de ocio, de la que también forman parte un cantante, un guitarrista y un pantomimo. Véanse BLÜMEL y MERKELBACH, 2014, n.º 69, 1.80, citados por DUNBABIN, 2021, 117, nota 12.

²⁰ DUNBABIN, 2021, 116-117.

²¹ Cf. Luc. *Salt.* 16 y Pl. *Prt.* 343c ss.

e incluso “ley de la ciudad”), se aplica en el contexto musical a la composición y representación musical más importante e intrigante, apta solo para virtuosos. En su ejecución, el músico debía obedecer y respetar de manera rigurosa una serie de convenciones que definían esta antigua y tradicional composición. Se trata, pues, de una música “normativa” en la que el *nómos* representa un ordenamiento que se circunscribe al ámbito de lo humano, pero en virtud de una ley inspirada por un poder divino; por ello, no admitía variación alguna, tal y como aseguran Ps.Plutarco y Arístides Quintiliano²². Dedicadas originariamente a Apolo, estas composiciones hímnicas corales o monódicas, con acompañamiento o no de un instrumento, tenían una rigidez literaria y musical tal que Platón censuró cualquier cambio que se aplicara en su ejecución, comparando esta costumbre griega con otra muy similar dada entre los egipcios²³. Gracias a los testimonios conservados en las fuentes antiguas se puede establecer una clasificación de *nómoi* atendiendo al instrumento empleado en cada caso: el llamado “nomo aulético”, con o sin canto, y el “nomo citarístico”, igualmente con o sin canto. Las interpretaciones puramente instrumentales son especialmente conocidas a través de los testimonios de Ps.Plutarco y Pausanias²⁴, si bien otros autores, como Pólux y Estrabón, describieron al detalle las partes y el argumento de determinado *nómos*, el pítico, como una composición para auló solo en cinco “movimientos”, empleando un término actual²⁵, e incluso del llamado “*nómos* de Terpandro”, de carácter citarístico y la función de cuyas partes Mathiesen interpreta de la siguiente manera²⁶: las dos primeras indicarían las reglas referidas, con toda probabilidad, a la afinación y al ritmo empleados; las dos siguientes se referirían a un primer y un segundo desarrollo del tema

²² Ps.Plu. *De musica* 1133B-C y Aristid. Quint. 2. 6. Sobre esta música “normativa” y su correlato, la música “natural”, véase MICHAELIDES, 1978, s.v. “nomos” y GARRIDO DOMENÉ y AQUIRRE QUINTERO, 2019.

²³ Proclo (*Chr.* 320a3-b11) ofrece una detallada descripción del *nómos* a Apolo, a quien llama *nómimos*, “el que da la ley”, una clara vinculación de Apolo con los códigos de leyes (Hdt. 1. 65). Véanse Pl. *R.* 424b-c y *Lg.* 799b. Sobre el *nómos*, sus tipos, variedades y ocasiones de ejecución, véase GARRIDO DOMENÉ y AQUIRRE QUINTERO, 2016, 292-295.

²⁴ Ps.Plu. *De musica* 1132E-1134E y Paus. 10. 7. 4. Cf. Ps.Plu., *De música* 1134A, Poll. 4. 78 y Str. 9. 3.10.

²⁵ Poll. 4. 84 y Str. *loc. cit.* Para BARKER, 1982, 269, la descripción de Estrabón no deja claro qué instrumento se empleaba en su interpretación, ¿cítara y auló al mismo tiempo o unas veces la cítara y otras el auló? Esta falta de información precisa invita a pensar que en la interpretación de este *nómos* ambos instrumentos eran obligatorios, y parece que siguió siendo así hasta el siglo IV a. C.

²⁶ Poll. 4. 66: *ἐπαρχά, μεταρχά, κατατροπά, μετακατατροπά, ὀμφαλός, σφραγίς* y *ἐπίλογος*. MATHIESEN, 1999, 63.

hasta su punto central (ὀμφαλός); y culminaría con la σφραγίς del poeta, donde se referiría a sí mismo antes de terminar con una especie de coda (ἐπίλογος). La dificultad de esta composición hizo de ella que fuera un argumento obligado para los solos instrumentales, hasta el punto de que, según Barker, la aparición de este *nómos* bien pudo responder a la sonoridad expresiva del auló y a su capacidad de explotar las posibilidades dramáticas derivadas de él²⁷. De ahí, la opinión según la cual “algunos críticos creen que llegó a ser una pieza de obligada ejecución en los agones musicales de los juegos delficos, siendo el público el mejor jurado en su interpretación, normas a seguir, virtuosismo del artista y adecuación a la ocasión”²⁸.

La determinación de su contenido y del acompañamiento instrumental lo establecía la vinculación de estas composiciones a circunstancias específicas de uso ceremonial o agónico. Aunque Pöhlmann afirma que su popularidad se prolongó por lo menos hasta el siglo III a. C.²⁹, sabemos por fuentes latinas de *certamina* o, mejor, *agones musici* que se celebraban a intervalos regulares y que tradicionalmente se presentaban en forma tripartita con una parte ecuestre (*equestris*), otra gimnástica (*gymnicus*) y otra musical (*musicus*). Estas ocasiones, sin embargo, estaban ligadas a la voluntad de los príncipes helenizantes, remontándose a Nerón el primer intento de aclimatar los *agones* con la creación, en el año 60 d. C., de las *Neroniae*, competiciones quinquenales que únicamente se repitieron en el año 64 o 65. Poco más de una década después, Domiciano instituyó, en el año 86, el *agon Capitolinus* (o *Capitolia*), en honor de Júpiter Capitolino, cuyo éxito fue más duradero, tal y como lo atestigua la epigrafía agonística, y cuya celebración se dio cada cuatro años. El gusto y la afición de estos *agones graeco more* se extendió, de hecho, a las regiones occidentales del Imperio, con especial importancia en la Galia Narbonense y en Nîmes³⁰.

El contenido del papiro establece una serie de condiciones de ejecución tanto para los participantes auletas como para los citaristas. Para ambos, la ejecución del *nómos* ha de ser pulcra, cuidada y de una calidad propia de la situación convocada y no menor. La aparición en escena del

²⁷ BARKER, *loc. cit.* Véanse ROUX, 1971, 25-54 y PÖHLMANN, 2020, 38-39.

²⁸ GARRIDO DOMENÉ y AGUIRRE QUINTERO, 2019, 294. Según MARTIN, 2015, 21, también en las Panateneas el certamen literario-musical se dividía en cinco categorías, llamadas en ese caso *technai*: la interpretación rapsódica sin música, la citarodia, la aulodia, la instrumental con cítara y la interpretación instrumental con auló.

²⁹ PÖHLMANN, 2020, 41-42.

³⁰ Véanse ARNOLD, 1960, GHIRON-BISTAGNE, 1992, CALDELLI, 1993 y 1997 y PÉCHÉ y VENDRIES, 2001, 56-64.

músico participante ha de ser igualmente respetada, estando vetada la entrada lateral o central (*παραθύραν ἢ εἰς μέσον*), un acceso impropio en estos casos, de la misma manera que no está permitido el apoyo, durante la ejecución, de un personaje dramático (*πρόσωπον*). Sí es posible, en cambio, en la parte final del *nómos*, o así lo entendemos, la presencia de un citarista y, a lo que parece, de otros “acompañantes” cómicos, sin determinar si se trata de músicos o personajes dramáticos, pues el estado fragmentario del papiro afecta a las bases del concurso. Lo que sí que parece evidenciar esta licencia es el gusto por el género cómico en época romana, quedando el género trágico relegado a obras de biblioteca en colecciones particulares o a antologías para la enseñanza, aunque también sirvieron para el lucimiento de intérpretes virtuosos del canto que exponían, en extractos adaptados de obras clásicas y postclásicas, pasajes célebres con nuevas interpretaciones en veladas musicales de programa variado en los teatros y odeones³¹. A primera vista, se podría plantear si esta parte final era una pieza libre, una versión elaborada del *nómos* o incluso una improvisación. Sin embargo, de acuerdo con las referencias recogidas, podría tratarse de la *σφραγίς*, al estilo de la penúltima parte del *nómos* de Terpanthro, seguida del *ἐπίλογος*, mientras que en las secciones anteriores habría que exponer las partes reglamentarias del *nómos* en cuestión, como ya se ha indicado. No obstante, cabe preguntarse si existía para este tipo de concursos un *nómos* concreto obligado, una lista de posibles para elegir o simplemente el concursante podía ejecutar uno de libre elección³². En el caso de nuestro papiro, de categoría aulética y citaródica, la parte obligatoria debía ser ejecutada en forma de solo, pudiendo tener acompañamiento en la parte final, seguramente la *σφραγίς* y el *ἐπίλογος*, este a modo de *coda*. Atendiendo a las fuentes de referencia mencionadas, es factible que los fragmentos perdidos de papiro recogieran las condiciones de las posibles categorías de *nómoi* con acompañamiento de canto.

Este primer fragmento culmina con la exclusión del auleta pítico de este concurso o prueba de audición, lo que no implica su ausencia total. En el entorno apenas descrito adquiere un interés peculiar el término *μεσόχορος*, propiamente, “el que ocupa la posición central del coro”, de donde “corifeo”, portavoz del coro dramático que ocupaba este lugar, lo

³¹ Véanse JOHNSON, 2000a, PÖHLMANN, 2008 y PANOSA, 2023.

³² Según PÖHLMANN, 2020, 37-39, al menos en época clásica y helenística, los concursantes debían exponer primero una parte obligatoria y luego podían presentar una parte opcional.

más cerca posible del público, ya fuera en coros circulares, según testimonio de Ateneo, o rectangulares³³. Visto el virtuosismo que debían tener los auletas píticos, no es de extrañar que ocuparan esta posición en el espacio del concurso o de la prueba de audición y que, además, cumplieran el papel de “jueces” de las intervenciones de los participantes.

La segunda columna del fragmento II se refiere, en términos muy parecidos, a las condiciones del concurso para los citaristas participantes. También para estos concursantes hay mención de la parte final de su intervención, si bien ahora el redactor de estas normas emplea el término ἐξόδους y no ἐν τῷ τελευταίῳ, como unas líneas más abajo y en el fragmento anterior. En este caso, ἐξόδους está empleado como sinónimo de ἐξόδιον o ἐπίλογος, es decir, “el final, el cierre o la despedida” del nomo citaródico, cuya estructura conocemos gracias a Pólux³⁴. En cualquier caso, la intervención de los citaristas se presupone que debió de ser calificada y evaluada por un citarista profesional y virtuoso que debía juzgar la parte instrumental. No es muy aventurado conjeturar la presencia de un grupo de danzantes “cíclicos” vista la expresión ἀχορευτω del fragmento III, por lo que lo más prudente es concluir que este era un concurso o prueba de audición solo para músicos. Como se verá más adelante, esto no excluye la participación de danzantes en los concursos musicales celebrados en el Mundo Antiguo.

3. LOS CONCURSOS MUSICALES

El primer planteamiento que viene a colación consiste en dilucidar si la ocasión a la que se refiere el documento es un concurso o una prueba de selección de artistas para actuar en una celebración religiosa o en un evento músico-teatral, o bien si el certamen constituye en sí mismo el propio evento celebrado ante un público. En segundo lugar, habría que averiguar la magnitud o alcance territorial de dicho evento.

Si se acepta que el contexto de este papiro es el de un concurso musical y no el de una prueba de audición, estaríamos ante uno de los actos culturales cívicos de mayor uso. En el marco de los festivales religiosos —generalmente dedicados a Apolo, Artemisa y Dioniso— se realizaban sacrificios y danzas corales y se interpretaban piezas musicales con instrumentos de cuerda y viento de doble caña. Estos rituales, que se remontan a tiempos míticos, evolucionaron hacia la forma de concursos musicales (μουσικοὶ ἀγῶνες) que reunían a músicos profesionales y

³³ Ath. 1. 170. 13-14. Véase CALERO RODRÍGUEZ, 2016, 247-248.

³⁴ Poll. 4. 66. Véase MICHAELIDES, 1978, s.v. “exodion”.

*amateurs*³⁵, el más antiguo de los cuales se celebró en Delfos y en él, según Pausanias, resultó vencedor Crisótemis de Creta por su canto³⁶. Este evento fue la antesala del principal encuentro de certámenes de música y canto, las *Pythia* de Delfos, de las que, lamentablemente, no se conservan más que los listados con los nombres de los vencedores y los premios otorgados. Con todo, para Martin, con ello se pone de manifiesto la gran cantidad de certámenes celebrados hasta el siglo III y, sobre todo, la movilidad de los intérpretes y la considerable variedad de formatos³⁷.

El registro epigráfico e iconográfico refleja la gran cantidad de concursos, así como los premios y el nombre de los vencedores desde el período helenístico hasta la época imperial, con una variedad creciente de categorías. Una interesante recopilación de estas muestras ha sido publicada recientemente por Dunbabin³⁸.

Se indicarán a continuación algunos de los ejemplos más representativos. Los frescos parietales que decoran las cuatro paredes de una tumba de Cirene (segunda mitad del siglo II) incluyen la escena de un *agón* musical o teatral con sus integrantes distribuidos en tres grupos: actores cómicos, actores trágicos y, entre ellos, un grupo de músicos con rica vestimenta formado por dos auletas, tres citaristas y un muchacho con la siringa, entre otras figuras³⁹. El mosaico de los atletas y músicos de Patras (Psila Alonia, entre finales del siglo II y principios del III) presenta, en el registro superior, un *tibicen* y un heraldo que anuncian el

³⁵ Véanse OSBORNE, 1993 y MARTIN, 2015, 18.

³⁶ Paus. 10. 7. 3.

³⁷ MARTIN, 2015, 17. Los “Artistas de Dioniso” (Διονύσου τεχνίται) y los *Artifices Minervae*, en el mundo romano, fueron quienes expandieron el arte dramático y musical a partir del siglo IV a. C., unas compañías organizadas en forma de asociaciones profesionales. Véanse PICKARD-CAMBRIDGE, GOULD y LEWIS, 1968, CSAPO y SLATER, 1995 y PANOSA, 2023. Precisamente un papiro descubierto en 2020 en una necrópolis de Deir El-Banat (SE de El Fayum) en un cartonaje de momia y publicado por CHEPEL 2022 es una buena muestra de la actividad de los Artistas de Dioniso en el Egipto ptolemaico, en el marco de la cultura del festival. El papiro menciona los distintos tipos de competiciones (juegos atléticos, coros cíclicos y dramas) programadas durante 55 días para celebrar las Teadelfias, posiblemente, del año 243 a. C. Según CHEPEL, 2022, 160, el documento podía proceder de la oficina del *strategos* de *Krokodilopolis* como copia de un eventual original redactado en Alejandría, donde tuvo lugar el festival. La copia pudo haber viajado, tal vez como folleto, por razones prácticas relacionadas con la preparación del festival o el envío de atletas y artistas al certamen.

³⁸ De su selección, merece especial atención la que recoge la victoria de L. Cornelio de Corinto en los festivales ístmicos, nemeos, píticos y en los celebrados en los Juegos de Aspis en Argos (DUNBABIN, 2021, 115-116, nn. 8-9 y fig. 5).

³⁹ BACCHIELLI, 2002 y DUNBABIN, 2021, 117-118 y fig. 6 y 7.

comienzo del evento; a continuación, un *tibicen*, un citarista, un grupo de actores cómicos y una mesa con los premios; en el otro extremo, un coro, un grupo de actores trágicos y un citaredo magníficamente ataviado⁴⁰. El registro inferior está dedicado, todo él, al mismo contexto agonístico, pero atlético esta vez. Otro mosaico, localizado en la Villa romana del Casale (Città di Piazza Armerina, segundo cuarto del siglo IV), presenta, en tres registros, lo que se ha interpretado como los participantes en un agón musical y teatral⁴¹, si bien, dado el tamaño de los participantes, parece, más bien, una clase de música para niños o una prueba de nivel (al estilo de los exámenes actuales) controlada por el maestro. Sea como fuere, este mosaico representa en ambos extremos del segundo registro un heraldo, un *tibicen*, quedando en el centro de la escena un citarista con el instrumento apoyado en un soporte (¿una silla?) de cuatro patas que probablemente facilitaría al joven músico tocar en ella su pieza musical y lograr así mayor resonancia. A continuación se ve otro personaje con algo sobre la cabeza, posiblemente una siringa o, más bien, un *hydraulis* portátil en miniatura⁴², y un *tibicen*. En el último registro aparece un coro de dos mujeres y lo que parecen ser actores y un mimo. La imagen del centro de este registro es sumamente interesante, pues bien podría ser un gran *tympanon* con cinco especie de teclas marcadas con letras griegas, que quizá sirvieran para ajustar la membrana según la tonalidad deseada o para indicar, en general, la tonalidad. Esto mismo aparece también en el último mosaico representativo, el de la Villa de Lucio Vero (Acquatraversa, al norte de Roma, junto a la Vía Cassia, primera mitad del siglo III), donde se representan escenas de atletas y de participantes en concursos musicales y teatrales (auletas, poetas y actores trágicos y cómicos), un heraldo con rama de palmera y la mesa de premios, que consiste en los bustos de las tres divinidades capitolinas. De ahí la interpretación de esta escena por parte de Dunbabin como las *Capitolia* de Roma, celebradas en la década del año 240⁴³. Asimismo, un número considerado de documentos papiráceos dan buena

⁴⁰ PETROPOULOS, 2007, 107, fig. 3 y 186-187 y DUNBABIN, 2021, 118 y fig. 8 y 9.

⁴¹ Cf. DUNBABIN, 2021, 118-120 y fig. 10 y 11.

⁴² La línea transversal que se ve a media altura del *hydraulis* serían, precisamente, los tubos unidos y erguidos, de manera que la pieza sobre la que se apoyan dichos tubos correspondería a una caja con el teclado. NEIRA JIMÉNEZ, 2021, 77-78 propone para este personaje una siringa.

⁴³ DUNBABIN, 2015, 197-198 y 2021, 120-124 y fig. 12-14, donde incluye, en la fig. 17, el análisis del *emblema* del mosaico del *tablinum* de la Villa del Poeta Trágico de Pompeya (siglo I a. C.), en el que se observa a un auleta tocando con *capistrum* durante la preparación de un coro de sátiros.

fe de este tipo de competiciones. Sirvan de ejemplo el *P.Oxy.* III 519 (del siglo II), en el que se recoge la participación de músicos en el acompañamiento de trágicos y cómicos virtuosos en los espectáculos teatrales del período romano en Egipto; y el *SB XVI 13034* (fechado entre finales del año 273 y comienzos de 274)⁴⁴, con una lista, entre otras cosas, de agones escénicos y musicales celebrados en la ciudad, o la celebración de otro tipo de concursos oficiales, como el de bailarinas en época helénica en el nomo arsinoíta y el de poetas recogido en el *P.Oslo* III 189v, 13 (segunda mitad del siglo III)⁴⁵. Para los mimos y pantomimos, que estuvieron excluidos de los agones sagrados hasta bien entrado el Alto Imperio, fueron instituidos concursos propios a fines del siglo II, según Tedeschi⁴⁶.

La evidencia escrita y la iconográfica demuestran, por tanto, que los certámenes tuvieron una base conservadora que se mantuvo hasta el Bajo Imperio, pero su evolución no estuvo exenta de cambios, motivados por los gustos y las modas que se fueron implantando. Esta realidad ocupó su lugar en la *chora* egipcia en los siglos II y III⁴⁷.

La profesionalización que rodeaba estos eventos pasaba, obviamente, por una fase de aprendizaje, primero básica y luego especializada según las habilidades del aspirante. Sobre la formación de músicos, poseemos referencias escritas e iconográficas tanto para la época griega como para la romana, gracias a las cuales hoy se sabe de su enseñanza, junto con otras materias, a cargo de maestros particulares⁴⁸. Por ejemplo, el papiro *SB XXII 15538* (= *BGU IV 1125*, de principios del año 13 a. C.), hallado en *Bousiris* (Abusir El-Meleq) y redactado en Alejandría, indica que un tal Cayo Julio Filio encarga a un tal Cayo Julio Eros, liberto, enseñar el arte del auló a un esclavo llamado Narciso. Las nociones musicales enseñadas a los niños y jóvenes no solo se limitaban al arte instrumental (auló/*tibia*, lira o cítara, principalmente), sino que también incluían nociones de armonía (géneros musicales, tonos, modos, intervalos, notas,

⁴⁴ Véase TEDESCHI, 2011, 33 y nota 147.

⁴⁵ TEDESCHI, 2011, 33 y 36, respectivamente.

⁴⁶ TEDESCHI, 2017, 252 y 2020, 147, donde refiere que precisamente la ciudad de Alejandría fue una fuente principal para el desarrollo de argumentos de mimo en época de Cicerón (*Cic. Rab. Post.* 35). Véase su análisis sobre los espectáculos de mimo de época tardo-republicana y alto-imperial y las fuentes relacionadas en TEDESCHI, 2020, 141-152.

⁴⁷ DUNBABIN, 2021, 130.

⁴⁸ Sobre este tema, el trabajo de MARROU, 2004, es de obligada cita. Véanse, además, HUG, 1933, ANDERSON, 1966, SENDREY, 1974, LORD, 1978 y GARRIDO DOMENÉ, 2022a, entre otras referencias.

escalas, modulación y composición melódica), de rítmica (patrones rítmicos y métricos) y de danza, así como unas nociones elementales de notación musical⁴⁹. Muchos de estos aspectos se han conservado en los tratados musicales escritos en lengua griega y latina, desde el siglo IV a. C. hasta el V d. C., como los de Aristóxeno, Cleónides, Nicómaco de Gerasa, Ptolomeo, Casiodoro o Isidoro de Sevilla, pero no todos abordan cuestiones notacionales; solo recogen signos y marcas notacionales, además de cuestiones harmónicas, los tratados de Gaudencio, Baquio el Viejo, Arístides Quintiliano, Alipio, Marciano Capela, Boecio y el texto de los *Anónimos Bellermann*, además de la descripción, sin signos, de la terminología de la melodía vocal que hace Manuel Brieno (*Harmónicos*, III 3)⁵⁰. Terminada su formación, estos músicos podían elegir entre actuaciones en eventos públicos de cierta envergadura, como las principales celebraciones religiosas o los espectáculos dramáticos y musicales programados en los teatros locales o en los auditorios de las grandes metrópolis del Imperio, o bien optar por la actuación en fiestas o banquetes privados, entre los que se encuentran también fiestas religiosas⁵¹. Según parece, la primera vía era la elegida por los músicos con una magnífica formación y talento, que buscaban el éxito o, por lo menos, darse a conocer en ciertos acontecimientos. De hecho, es sabido que los músicos y los cómicos y trágicos virtuosos del período imperial optaban por participar en los agones sagrados que se celebraban en las principales ciudades del Mediterráneo. Si lograban vencer en su categoría, recibían el título de *περιοδονείκης* y *παράδοξος*, propios de los atletas victoriosos⁵². Para los menos formados y menos diestros en el arte musical existían oportunidades en auditorios más reducidos, a menudo en la residencia de familias adineradas para amenizar banquetes tocando en pequeños grupos o incluso acompañando a bailarinas, como la celebración de una

⁴⁹ Así lo cree HUG, *loc. cit.*

⁵⁰ Para un recorrido histórico de los tratados de teoría musical en lengua griega y latina, véase GARRIDO DOMENÉ, 2022b, XXXIX-LXXV. Y para una aproximación de la notación musical antigua, véase GARRIDO DOMENÉ, 2022c, 26-55.

⁵¹ TEDESCHI, 2011, 32 aporta el testimonio del *P.Hib.* I 54 (del año 245 a. C.), en el que un tal Demofón encarga a un tal Ptolomeo que lleve a dos músicos de auló y percusión a una celebración religiosa privada en Oxirrinco.

⁵² TEDESCHI, 2017, 195, nota 900 reúne varias fuentes escritas en ese sentido pertenecientes a los siglos II-III. Sirvan de ejemplos el *P.Köln* IV 369 (entre los siglos II-III), que contiene una lista de músicos designados por su función y los pagos que reciben, y el *P.Oxy.* VII 1050 (de la misma época), que recoge los gastos derivados de una fiesta celebrada en el teatro de Oxirrinco en la que actuaron músicos y mimos. Ambos papiros son estudiados por TEDESCHI, 2017, 239 y nota 1125 y 248 y nota 1179, respectivamente.

boda o fiestas religiosas en el ámbito familiar, entre otras ocasiones. De esta modalidad de profesionales se conocen bastantes ejemplos de papiros greco-egipcios de época romana que dan fe de dicha costumbre, que podía congregarse, en distintas formaciones, a auletas, citaristas, sonadores de instrumentos percutidos y sonoros y danzantes⁵³. Los espectáculos de masas eran, asimismo, lugares donde se daban cita músicos y danzantes para entretener al público en las pausas de las distintas competiciones circenses o de las actividades de combate o cacería desarrolladas en los anfiteatros⁵⁴.

4. EL LUGAR DE CELEBRACIÓN DEL CERTAMEN

En las ciudades y aldeas se celebraban ceremonias y fiestas una vez que sus organizadores obtenían el permiso de las autoridades. Para el caso que nos ocupa, antes de proponer un posible lugar para el desarrollo del concurso, hay que preguntarse si era un acto restringido al tribunal evaluador y a los concursantes o si era un certamen abierto al público. Asimismo, conviene plantear si dicho concurso tenía que ver con una actividad cultural de tipo cívico o estaba relacionado con una celebración religiosa. En el primer supuesto, se esperaría que el lugar de desarrollo del certamen fuera un teatro o, más propiamente, odeón, llamado por Estacio *theatrum tectum*⁵⁵. En el segundo, se puede suponer un templo o complejo de culto.

La posibilidad de un teatro garantiza el hecho de contar con una gradería para los espectadores, espacio escénico y unas condiciones acústicas adecuadas para actuaciones musicales. Si, además, su presentación iba más allá del ámbito local para alcanzar una escala mayor del territorio egipcio, cuando no su totalidad, es evidente que solo determinados centros urbanos de envergadura se podían ofrecer para ello. En Egipto no se conserva ningún teatro con estructuras de época helenística, pero las excavaciones arqueológicas y los datos topográficos sí revelan la existencia de dos grandes teatros activos, por lo menos en época romana, en Alejandría y Oxirrinco. El teatro de Oxirrinco, con una capacidad de

⁵³ TEDESCHI, 2011, 32-35 y apéndices I y II y 2017, 241-243 recoge este material, a la vez que presenta una explicación ilustrativa de los distintos tipos de artistas que entretenían al público en ocasiones varias.

⁵⁴ Véase, por ejemplo, la descripción de SIMPSON, 2000 de este tipo de artistas en el circo, según muestra el obelisco de Teodosio, y otras referencias sobre este tipo de espectáculos.

⁵⁵ Stat. *Silv.* 3. 5.91. Sobre el odeón como espacio de conciertos musicales, ya fueran agonísticos o no, y sobre sus características, véase, por ejemplo PÉCHÉ y VENDRIES, 2001, 65-74.

11.000 espectadores, se halla documentado por restos ya identificados por Petrie, así como por varios papiros⁵⁶. Aunque no se puede considerar como escenario para nuestro papiro el odeón del complejo arquitectónico de Kom El Dikka, en Alejandría, dada su tardía construcción (siglo IV), es factible considerar otros edificios teatrales en el Egipto romano. Uno pudo existir en Antinoópolis, a juzgar por el pórtico de teatro registrado por la expedición militar francesa de 1798-1801, si bien destruido más tarde a raíz del proceso de industrialización. Con todo, varios textos papiáceos aluden a la construcción de este nuevo teatro y a la existencia de otros en Heracleópolis, Hermópolis Magna, Menfis y Panópolis⁵⁷. En los trabajos de excavación y de análisis geomorfológico realizados en Karanis en las distintas campañas no se han encontrado indicios de un teatro o auditorio, pero sí existen noticias de teatros en el área de El Fayum, según refiere Tedeschi: uno en Filadelfia y otro en Arsinoe⁵⁸.

Por otro lado, si se interpreta nuestro papiro como la convocatoria a un certamen de tipo religioso, varias noticias podrían avalar dicha interpretación. Por ejemplo, el *P.Stras.* V 341 (del año 85 a. C.) contiene la contratación de un danzante con su conjunto de auletas para actuar durante cuatro días en las ceremonias en honor al dios cocodrilo Sobek en el nomo arsinoíta⁵⁹. Asimismo, el *P.Oxy.* IV 731 (de tiempos de Augusto), menciona la prestación de servicios de un músico en Oxirrincos durante dos días en la fiesta de Isis y durante tres días en la celebración del Tiempo de las Estrellas de Hera⁶⁰.

5. *KARANIS*: ARCHIVOS DE PAPIROS Y PRÁCTICA MUSICAL

Karanis (actual Kom Aushim) se encuentra en la región de El Fayum, correspondiente al antiguo nomo Arsinoíta. Se ubica en el ángulo nor-

⁵⁶ Por ejemplo, los *P.Oxy.* XVIII 2190, I 4 y II 45-46 (siglo I), XLII 3072, 3 (datado entre los años 197 y 200) y XLVII 3367 r. (del año 272). Véase TEDESCHI, 2011, 17, nota 42.

⁵⁷ Para el caso del nuevo teatro, por ejemplo, los *P.Bad.* IV 74, 4-5 (del año 138) y IV 79, 22-24 = *SB* XII 11262 (del año siguiente). Para el teatro de Heracleópolis, por ejemplo, los papiros de *BGU* XIV 2428, II 29 (del siglo I a. C.) y *SB* XIV 11958, 36 (del año 117). Para el teatro de Hermópolis Magna, por ejemplo, el *P.Alex.Giss.* 43 = *P.Giss.Apoll.* 30 (de los años 117-120). Para el teatro de Menfis, por ejemplo, el *P.Fuad.Univ.* I 14 (de mediados del siglo III). Y para el teatro de Panópolis, por ejemplo, el *P.Panop.Beatty* 1, 333 (del año 298). Véase TEDESCHI, 2011, 17, nota 42.

⁵⁸ *P.Cair.Zen.* V 59823 v. y *P.Lond.* VII 2140, 3 (mediados del siglo III) y *P.Fam.Tebt.* 15 (datado entre los años 114 y 115), respectivamente. Véase TEDESCHI, *loc. cit.*

⁵⁹ TEDESCHI, 2011, 32.

⁶⁰ TEDESCHI, 2011, 32-33 y nota 142.

deste, no lejos de Filadelfia (al sureste) y al este del lago Qarun. Conocida como la “ciudad de los dioses”, la propiedad de las tierras en época romana tenía tres tipos de titulares: los templos, el Estado y personas individuales. En general, fue una pequeña ciudad autosuficiente de la *chora* que no sufrió una notable decadencia hasta el siglo IV⁶¹, lo que quizás explica la cantidad de papiros (unos 4.000, datados entre los siglos II y IV y consistentes, en su mayoría, en registros de impuestos) y *ostraka* (unos 6.000) hallados en las diversas excavaciones llevadas a cabo desde comienzos del pasado siglo y que están repartidos en bibliotecas universitarias, museos y colecciones⁶². Asimismo, de los archivos de *Karanis* de los que se conoce el contexto arqueológico destacan dos: el de Claudio Tiberiano y el de Sócrates, recaudador de impuestos⁶³. Otro archivo documental de cierta importancia es el de Gemellus Horio, del que procede un papiro musical que se comenta más adelante.

El carácter urbano de *Karanis* es avalado por la estructura de sus barrios residenciales, la complejidad de sus construcciones (de varias plantas) y los edificios públicos hallados, entre los que se cuentan almacenes estatales, una palestra, termas, un banco (*δημοσία τράπεζα*) y dos templos: el denominado *templo Norte* y el denominado *templo Sur*, dedicado a Sobek, el dios cocodrilo, con dos aspectos y nombres: Pnepheros y Petesouchos. Su población, según Strassi, se componía de habitantes de origen griego, habitantes egipcios y veteranos del ejército romano⁶⁴.

La práctica musical de una ciudad tan aparentemente cosmopolita es evidente. Wilfong y Ferrara abordaron el análisis de los paisajes sonoros de la *Karanis* de época romana a partir de los materiales relativos a la música, es decir, figurillas que representan músicos tocando, instrumentos musicales y artefactos relacionados, así como papiros vinculados con la música antigua, descubiertos en contextos domésticos junto con cerámicas, recipientes de vidrio y monedas⁶⁵. Entre los instrumentos musi-

⁶¹ Para la descripción de *Karanis*, véase GRENFELL, HUNT y HOGARTH, 1900, 27-35, 40-42.

⁶² Véanse BAGNALL y LEWIS, 1979 y HYATT, 2014, 37.

⁶³ Del primero es muy conocida su correspondencia con Claudio Terenciano, que sirvió en la marina en Alejandría, y del segundo, numerosos documentos dada su actividad como agente financiero y recaudador de impuestos y que aparece registrada igualmente en una serie de documentos epistolares. Véanse YOUTIE y PEARL, 1951, 16-74 y STRASSI, 2008, XI, 162.

⁶⁴ STRASSI, 2008, 3.

⁶⁵ Entre esos papiros es de destacar el *P.Mich.* Inv. 1285 (del año 42), en el que un músico de *Tebtunis*, llamado Orseo, divide sus propiedades para legarlas a sus cuatro hijos. Además de este dato, el papiro confirma la existencia de impuestos especiales para la música y para

cales, la mayoría fechados entre los siglos II y IV, cabe nombrar numerosos ejemplares procedentes de las campañas de la Universidad de Michigan en el yacimiento: *tintinnabula* de bronce, pequeños *kymbala* de bronce⁶⁶, *krotala* con mango o en forma de “L”, plectros de hueso para instrumentos de cuerda e instrumentos de viento, entre los que se cuentan fragmentos de auló (tal vez de *plagiaulós*), aerófonos de pequeño tamaño, al estilo de silbatos, y fragmentos de al menos dos aulós de bronce y dos de madera, como muestras más representativas. Además de estas evidencias, algunos *ostraka* confirman la presencia de músicos profesionales en la zona, como uno fechado en el siglo III (Kelsey Museum, inv. KM 9134), procedente de El Fayum, con una lista de individuos que deben pagar tasas, entre los que se nombra a dos auletas, y el *O.Strasb.* I 291, de procedencia desconocida, que contiene un recibo del pago, por parte de un tal Tapoueris, del impuesto de los citaristas, documento situado cronológicamente en el primer cuarto del siglo I.

Estos hallazgos de documentos e instrumentos de índole musical en entornos domésticos hablan a favor de una realidad musical cotidiana de nivel profesional en la localidad de *Karanis*, incluyendo a músicos y danzantes. Precisamente un papiro de la colección de Michigan recoge un contrato datado el 14 de abril del año 206 por el que una tal Artemisia de Filadelfia encarga a una tal Isidora, danzante con crótalos (*κροταλι[στ]ρία*)⁶⁷, que actúe junto con otras dos danzantes en el festival de su casa, durante seis días, a cambio de 36 dracmas por día, 4 artabas de cebada, 20 pares de hogazas de pan, guardia y custodia de sus enseres y transporte en burro⁶⁸. Se han encontrado numerosos ejemplares de relieves y figurillas de terracota en la zona de El Fayum —en tumbas y áreas domésticas, con un posible significado apotropaico— que representan a bailarinas y músicos, al parecer vinculados a ceremonias de culto y procesiones en festivales religiosos; sirva de ejemplo un relieve de terracota hallado en 1935 que muestra a una bailarina con *krotala*⁶⁹.

Por último, cabe referirse a dos papiros musicales de la colección papirología de la Universidad de Michigan. Uno de ellos (el *P.Mich.* Inv. 1205, fechado en los siglos I-III y sin procedencia segura) contiene una

los profesionales de la música en el nomo arsinoíta. Véase WILFONG y FERRARA, 2014, 169-170.

⁶⁶ Un buen número de ellas en la misma casa induce a WILFONG y FERRARA, *loc. cit.* a plantearse la presencia de bailarinas en ese lugar.

⁶⁷ Llamadas así en Poll. 4. 56.696.

⁶⁸ *SB* III 6945 (= *Sel.Pap.* I 20 = *P.Corn.* 9 = Trismegistos 10609).

⁶⁹ Sobre las terracotas con representación de bailarinas y músicos del Egipto ptolemaico y romano, así como sus lugares de hallazgo, véase VENDRIES, 2013.

pieza musical instrumental en el *recto* y unas cuentas en el *verso*. Su interés reside en el amplio espectro de sus notas, que cubren una octava y media en la parte conservada, y en el hecho de que, a pesar de las pocas líneas que de él sobreviven, plantea una modulación del sistema lidio al hipofrigio, lo que permite deducir que iba dirigido a un músico profesional (auleta, citarista o intérprete de τρίγωνον)⁷⁰. El segundo ejemplo (el *P.Mich.* Inv. 2958, que data de mediados del siglo II)⁷¹ es especialmente relevante por haber sido hallado en *Karanis* en el curso de trabajos de excavación y por su contenido. Este ejemplar, reutilizado, como el anterior, para un registro de cuentas, formaba parte de 39 papiros documentales pertenecientes al archivo de Gemellus Horio⁷². La parte musical consiste en dos pasajes de una tragedia titulada *Orestes*, de autor desconocido, con una composición musical para cantantes solistas o para cantante solista y coro, caracterizada por el uso sofisticado de la notación musical vocal y rítmica, de los melismas y de la modulación. Este documento es un ejemplo de la práctica musical del Egipto romano durante el siglo II d. C. que concuerda, además, en su composición, con los escritos de los antiguos teóricos de la música griega, entre ellos Claudio Ptolomeo⁷³. Constituye una muestra rara de práctica musical profesional o semiprofesional para el uso escénico y demuestra que la alta calidad musical no se limitaba a los contextos de élite de la corte o a los festivales panhelénicos, sino que podía ser accesible también a los entornos musicales propios de ciudades de menor envergadura, como *Karanis* y otros centros del área de El Fayum.

6. CONCLUSIONES

A la luz de los datos recabados, se puede valorar la posibilidad de que el papiro aquí analizado formara parte del archivo de un edificio administrativo de la localidad de *Karanis* regentado por funcionarios públicos. A juzgar por el aspecto poco cuidado de su edición, podría tratarse de la copia de un original archivado en un centro jerárquicamente superior, ubicado en Alejandría o en alguna localidad de la zona arsinoíta.

Su contenido parece ser un *casting* o llamada a artistas para participar en una velada de carácter eminentemente musical, más que dramática,

⁷⁰ Véanse PÖHLMANN y WEST, 2001, 196-197, y JOHNSON 2000b.

⁷¹ Según PÖHLMANN y WEST, 2001, 142.

⁷² El papiro fue analizado por PÖHLMANN y WEST, 2001, 138-147 y posteriormente revisado por SEARS, 2015, PÖHLMANN, 2020 y PANOSA, 2023. Sobre el contexto del hallazgo, véase también SEARS 2014.

⁷³ HAGEL 2009, 302.

lo que no excluye la posible interpretación de cantos de pasajes teatrales, entre ellos los cómicos, como se deduce de algunas indicaciones de los fragmentos I y II. Las alusiones al estilo cómico de determinados acompañamientos instrumentales de las bases del concurso o prueba reflejan la predilección por la comedia en la época romana. En cualquier caso, la forma y contenido del documento sugiere la existencia de una tradición que fija los requisitos y las prohibiciones establecidas para cada una de las categorías musicales.

Tanto los papiros documentales como aquellos que han conservado marcas y signos de notación musical y rítmica, así como el hallazgo de instrumentos musicales, confirman la realidad musical de *Karanis*, omnipresente en el período imperial romano, que trascendía el estamento social de las élites y que alcanzaba la esfera de lo cotidiano, incluyendo los banquetes y el juego y la práctica profesional en competiciones y en el culto.

BIBLIOGRAFÍA

- ANDERSON, W. D. (1966), *Ethos and Education in Greek Music. The Evidence of Poetry and Philosophy*, Cambridge, Massachusetts.
- ARNOLD, I. R. (1960), “Agonistic Festivals in Italy and Sicily”, *AJA* 64, 245-251.
- BACCHIELLI, L. (2002), “La ‘Tomba del Ludi’ a Cirene: dai viaggiatori dell’ottocento alla riscoperta”, *QAL* 16, 285-312.
- BAGNALL, R. S. y LEWIS, N. (1979), *Columbia Papyri VII: Fourth Century Documents from Karanis*, Missoula, Montana.
- BARKER, A. (1982), “The Innovations of Lysander the Kitharist”, *CQ* 32.2, 266-269.
- BOAK, A. E. R. y PETERSON, E. E. (1931), *Karanis. Topographical and Architectural Report of Excavations during the Seasons 1924-28*, Ann Arbor, Michigan.
- BLÜMEL, W. y MERKELBACH, R. (2014), *Die Inschriften von Priene*, IK 69, vol. I, Bonn.
- CALDELLI, M. L. (1993), *L’Agôn Capitolinus. Storia e protagonista dall’istituzione domiziana al IV secolo*, Roma.
- (1997), “Gli agoni alla greca nelle regioni occidentali dell’impero: la Gallia Narbonensis”, en *Atti dell’Accademia Nazionale del Lincei, Memorie*, serie IX, fasc. 4, 387-481.
- CALERO RODRÍGUEZ, L. (2016), *La voz y el canto en la Antigua Grecia*, Tesis doctoral, Madrid. Disponible en: <https://repositorio.uam.es/handle/10486/676433>

- CECCARELLI, P. (2013), “Circular Choruses and the Dithyramb in the Classical and Hellenistic Period: a Problem of Definition”, en Kowalzig, B. y Wilson, P. (eds.), *Dithyramb in Context*, Oxford, 153-170.
- CROPP, M. J. (2019), *Minor Greek Tragedians. Volume I: The Fifth Century*, Liverpool.
- CSAPO, E., y SLATER, W. (1995), *The Context of Ancient Drama*, Ann Arbor, Michigan.
- CHEPEL, E. (2022), “A New Papyrus Programme for the Theadelphia: Ptolemaic Festival Culture and Dynastic Ideology”, *ZPE* 222, 159-178.
- D’ALESSIO, G. B. (2013), “‘The Name of the Dithyramb’: Diachronic and Diatopic Variations”, en Kowalzig, B. y Wilson, P. (eds.), *Dithyramb in Context*, Oxford, 113-132.
- DUNBABIN, K. M. D. (2015), “The Agonistic Mosaic in the Villa of Lucius Verus and the *Capitolia* of Rome”, *JRA* 28, 192-222.
- (2021), “The Masked Pipe-Player and the Choraules in the Roman World”, en Gétreau, F. (ed.), *Représenter la musique dans l’Antiquité*, Paris, 112-134.
- GARRIDO DOMENÉ, F. (2022a), “Música y educación en la Grecia arcaica y clásica”, *Graeco-Latina Brunensia* 27.1, 43-56. Disponible en: <https://doi.org/10.5817/GLB2022-1-4>
- (2022b), “Libro IX. Sobre la Música. Liber IV. De Musica”, en Navarro Antolín, F. (ed.), *Las nupcias de Mercurio y Filología*. Edición Crítica, Introducción, Traducción, Índices y Notas. Volumen III.2: Libros VIII-IX. Madrid, XXXI-CXXXVI y 84-277.
- (2022c), *Alipio, Introducción a la música*. Introducción, traducción y notas, Madrid.
- GARRIDO DOMENÉ, F. y AGUIRRE QUINTERO, F. (2019), “*Nómos* and *phýsis* en la teoría musical griega antigua: música “normativa” y música “natural”, en Silva, M. F., Moraes Augusto, M. G. y Zambujo Fialho, M. C. (coords.), *Casas, património, civilização Nomos versus physis no Pensamento Grego*, Coimbra, 283-298.
- GRENFELL, B. P., HUNT, A. S. y HOGARTH, D. G. (1900), *Fayûm Towns and Their Papyri*, Londres.
- GHIRON-BISTAGNE, P. (1992), “Les concours grecs en Occident, notamment à Nîmes”, en *Spectacula II: Le théâtre antique et ses spectacles. Actes du colloque tenu au Musée Archéologique Henri Prades de Lattes les 27, 28, 29 et 30 avril 1989*, Lattes, 223-232.
- HADJIMICHAEL, T. (2022), “Literary Reflections on the Dithyrambic Genre”, *AJPh* 143.1, 1-34.

- HAGEL, S. (2009), *Ancient Greek Music. A New Technical History*, Cambridge.
- HUG, A. (1933), “Musikunterricht”, en Pauly, A. y Wissowa, G. (eds.), *Pauly's Real-Encyclopaedie der Classischen Altertumswissenschaft*, Vol. XXXI, Stuttgart, cols. 884-892.
- HYATT, A. P. (2014), “The Michigan Papyrology Collection and Karanis”, en Wilfong, T. G. (ed.), *Karanis Revealed. Discovering the Past and Present of a Michigan Excavation in Egypt*, Ann Arbor, Michigan, 35-38.
- JOHNSON, W. A. (2000a), “Musical Evenings in the Early Empire: New Evidence from a Greek Papyrus with Musical Notation”, *JHS* 120, 57-85.
- (2000b), “New Instrumental Music from Graeco-Roman Egypt”, *BASP* 37, 17-36.
- KOENEN, L. (1979), “Notes on Papyri”, *BASP* 16.1/2, 109-116.
- LORD, C. (1978), “On Damon and Music Education”, *Hermes* 106, 32-43.
- MARROU, H.-I. (2004), *Historia de la educación en la Antigüedad*, Madrid.
- MARTIN, R. P. (2015), “Festivals, Symposia and the Performance of Greek Poetry”, en Destray, P. y Murray, P. (eds.), *A Companion to Ancient Aesthetics*, Hoboken, 17-30.
- MATHIESEN, Th. J. (1999), *Apollo's Lyre. Greek Music and Music Theory in Antiquity and the Middle Ages*, Lincoln-Nueva York.
- MICHAELIDES, S. (1978), *The Music of Ancient Greece. An Encyclopaedia*, Londres.
- NEIRA JIMÉNEZ, L. (2021), *Música y danza “a escena” en el mundo romano (I a. C.-VI d. C.). Convivia y espectáculos*, Madrid.
- OSBORNE, R. (1993), “Competitive Festivals and the Polis: a Context for Dramatic Festivals at Athens”, en Halliwell, F. S., Sommerstein, A., Henderson, J. y Zimmermann, B. (eds.), *Tragedy, Comedy and the Polis*, Bari, 21-38.
- PANOSA, M. I. (2023), *La música en la tragedia grega. Definició i context d'ús dels papirs musicals tràgics*, Lleida.
- PEARL, O. M. (1978), “Rules for Musical Contests”, *ICS* 3, 132-139.
- PÉCHÉ, V. et VENDRIES, C. (2001), *Musique et spectacles dans la Rome Antique*, París.
- PETROPOULOS, M. (2007), “Νικόπολις - Πάτρα μέσω Αιτωλοακαρνανίας”, en Zachos, K. (ed.), *Proceedings of the Second International Nicopolis Symposium (11-15 September 2002)*, Preveza, vol. I, 175-211 y vol. II, 97-115.

- PICKARD-CAMBRIDGE, A. W. (1962), *Dithyramb, Tragedy and Comedy*, Oxford.
- PICKARD-CAMBRIDGE, A. W., GOULD, J. y LEWIS, D. (1968), *The Dramatic Festivals of Athens*, Oxford.
- PÖHLMANN, E. (2008), “Greek Music and Greek Musicians for Rome”, en Heldmann, G. (ed.), *Gegenwärtige Vergangenheit: Ausgewählte kleine Schriften von E. Pöhlmann*. Berlín-Nueva York, 284-300.
- (2020), *Ancient Music in Antiquity and Beyond. Collected Essays (2009-2019)*, Berlín-Boston.
- PÖHLMANN, E. y WEST, M. L. (2001), *Documents of Ancient Greek Music. The Extant Melodies and Fragments Edited and Transcribed with Commentary*, Oxford.
- ROUX, G. (1971), *Delphi, Orakel und Kultstätten*, Múnich.
- RUPPRECHT, H. A. y HENGSTL, J. (1981-1983), *Sammelbuch griechischer Urkunden aus Aegypten (SB)*, vol. XIX, Wiesbaden, n° 11931.
- SEARS, R. A. (2014), “Reconstructing the Contexts of a Greek Musical Papyrus from Karanis”, en Wilfong, T. G. (ed.), *Karanis Revealed. Discovering the Past and Present of a Michigan Excavation in Egypt*, Ann Arbor, Michigan, 165-168.
- (2015), “A Michigan Papyrus Revisited”, *BASP* 52, 143-179.
- SENDREY, A. (1974), *Music in the Social and Religious Life of Antiquity*, Rutherford.
- SIMPSON, C. J., (2000), “Musicians and the Arena: Dancers and the Hippodrome”, *Latomus* 59.3, 633-639.
- STRASSI, S. (2008), *L’archivio di Claudius Tiberianus da Karanis*, Berlín-Nueva York.
- TEDESCHI, G. (2011), *Intrattenimenti e spettacoli nell’Egitto ellenistico-romano*, Trieste.
- (2017), *Spettacoli e trattenimenti dal IV secolo a.C. all’età tardo-antica secondo i documenti epigrafici e papiracei*, Trieste.
- (2020), “Spettacoli popolari a Roma dalla tarda repubblica alla prima età imperiale”, *Aevum Antiquum* N.S. 20, 127-158.
- VENDRIES, C. (2013), “Questions d’iconographie musicale: L’apport des terres cuites à la connaissance de la musique dans l’Égypte hellénistique et romaine”, *Greek and Roman Musical Studies* 10, 195-227.
- WEST, M. L. (1992), *Ancient Greek Music*, Oxford.
- WILFONG, T. G. y FERRARA, A. (2014), “Karanis Revealed: Artifacts from the Exhibition”, en Wilfong, T. G. (ed.), *Karanis Revealed. Discovering the Past and Present of a Michigan Excavation in Egypt*, Ann Arbor, Michigan, 47-120.

YOUTIE, H. Ch. y PEARL, O. M. (1951), *Papyri and Ostraka from Karanis*, Ann Arbor, Michigan.