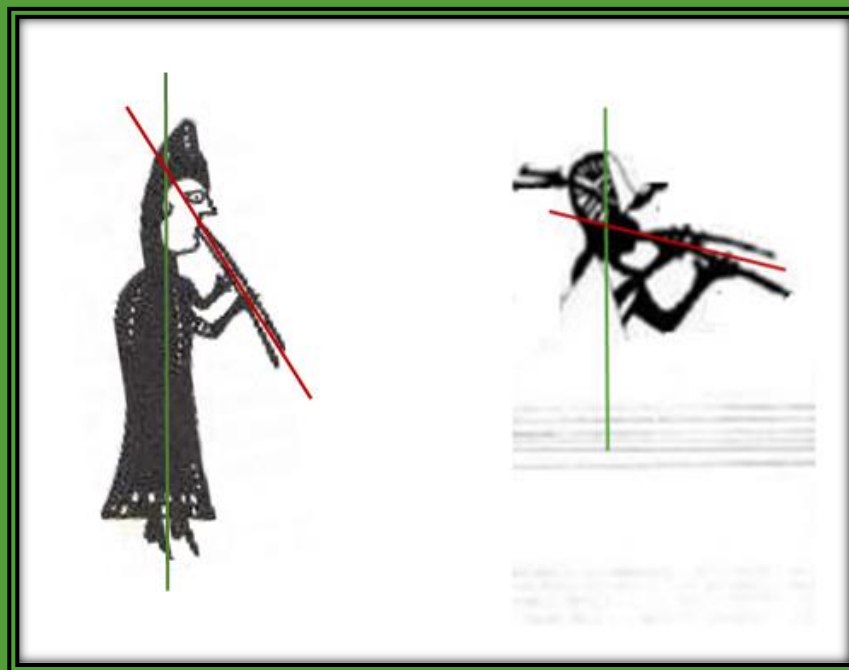


Organología en los pueblos prerromanos del Mediterráneo Occidental: los instrumentos musicales en la cultura ibérica.

**Estudio de las representaciones iconográficas y de los objetos sonoros
procedentes de yacimientos arqueológicos de los siglos IV al I a.C.**



Autor: Fernando J. Guarch i Bordes

**Tesis Doctoral
2017**

**Directores: Jordi Ballester i Gibert
Margarida Genera i Monells**

3.- FUENTES DOCUMENTALES

3.1.- Textos literarios

Los principales escritores clásicos que aportan algún tipo de información útil sobre los pueblos ibéricos lo hacen desde un prisma propio a los intereses de la cultura a que pertenecen, con un claro discurso ideológico que justifica el dominio y el derecho de conquista. Esto implica que el punto de vista de la civilización grecorromana es tendente a tener prejuicios hacia el resto de culturas que la rodean, y los textos que las describen lo hacen en función de los acontecimientos relacionándolas directamente con las acciones de Roma en el territorio⁴³.

Apiano de Alejandría, en su obra *Historia de Roma*, cuando se refiere a Iberia y a los conflictos que en su territorio se produjeron, cita hasta cinco veces términos relativos al uso de aerófonos en el ámbito bélico⁴⁴:

- *Consiguieron subir a unas torres en las que Escipión colocó trompeteros y hombres provistos con cuernos de caza [...].* 26.
- *[...] a toque de trompeta, dio la señal de que mataran a todos los de Cauca [...].* 57.
- *[...] y sin ninguna señal de trompeta, saliendo a la carrera todos juntos, asaltaron a los que trabajaban en el río.* 86.
- *[...] llamó a toque de trompeta y, antes de llegar a contar con mil hombres, corrió en auxilio de los jinetes [...].* 102.
- *[...] las trompetas resonaban en cada torre de tal modo que el círculo completo presentaba para todos el aspecto más temible [...].* 107.

Este testimonio muestra, no tan solo la presencia de los instrumentos musicales, sino también el uso que de ellos se hacía en el contexto de la batalla.

Caso aparte lo constituye la *Ora Maritima* de Rufo Festo Avieno, donde se describen tanto sus pueblos como la geografía de la península ibérica antes de

⁴³ Como son las diversas campañas militares descrita por Apiano de Alejandría en su *Historia de Roma*.

⁴⁴ "Historia de Roma sobre Iberia, Apiano de Alejandría," última modificación 10 de abril del 2017 file:///C:/Users/Usuari/Downloads/1489175743-Apiano-de-Alejandria---Historia-de-Roma-sobre-Iberia.pdf

la llegada de los romanos. Aunque no es una información fruto de una experiencia propia, como él mismo reconoce al principio de su obra, sino una recopilación de testimonios de otros autores.

Estrabón, por su parte, dedica a Iberia los libros III y IV de su *Geografía*, y describe no tan sólo la propia geografía sino también, y más ampliamente, pobladores y rasgos culturales. En el III volumen narra el transcurso de competiciones y festines protagonizados por poblaciones descritas como *montañeses del norte*⁴⁵:

- *Realizan también competiciones gimnásticas, de hoplitas e hípicas, con pugilato, carrera, escaramuza y combate en formación. 85.*
- *Los manjares se pasan en círculo, y a la hora de la bebida danzan en corro al son de la flauta y trompeta, pero también dando saltos y agachándose. 86.*

Las dos alusiones muestran escenas que a lo largo de esta tesis veremos reflejadas en algunas de las representaciones iconográficas pintadas sobre cerámica.⁴⁶

Observamos que los testimonios literarios referentes a los aerófonos de registro medio/grave están relacionados con un entorno bélico, los de registro agudo con un entorno festivo. Los idiófonos, concretamente las campanillas, se asocian a un entorno espiritual. Muestra de ello lo escribió Suetonio en su obra *Vida de los doce Césares II*, 91, 2-3:⁴⁷

- *El mismo (Augusto), durante la primavera, tenía muchísimos sueños muy amenazadores, inexplicables y quiméricos, pero durante el resto de las estaciones del año eran más raros y menos complejos. Puesto que a menudo frecuentaba el templo de Júpiter Tonante en el Capitolio, soñó*

⁴⁵ M^a José Meana y Felix Piñero, trad, *Estrabón Geografía Libros III-IV* (Madrid: Gredos, 1992).

⁴⁶ Las encontradas en los yacimientos del Tossal de Sant Miquel de Lliria, La Serreta de Alcoi y El Cigarralejo en Mula.

⁴⁷ Margarida Genera, Fernando Guarch, Joan Alberich y J.Ramón Balagué. "Algunos hallazgos de *tintinnabula* en el asentamiento de Sant Miquel de Vinebre (Ribera d'Ebre). Notas sobre musicología preromana en el Ebro final" (documento presentado en las actes del II Congreso Internacional Alcañiz-Tivissa, 16-19 de noviembre de 2011): 364.

que Júpiter Capitolino se le quejaba de que le habían sido quitados los que le rendían culto, y que él respondió que Júpiter Tonante había sido colocado junto a él como portero. Por eso no mucho tiempo después hizo adornar la cubierta del templo con campanillas, para que la gente las colgara cerca de las puertas.

O bien, el proverbio popular que el comediógrafo Plauto nos transmitió en el siguiente fragmento de su obra *Las tres monedas* 1004-1005:

- *Jamás, por Pólux, no suena así como así una campanilla:
Si alguien no la tira o la mueve, es muda y permanece callada.*

Los autores más destacados, por la información aportada en sus obras, en relación al mundo ibérico son⁴⁸:

- Rufo Festo Avieno (siglo IV d.C.)
- Hecateo de Mileto (560-490 a.C.)
- Heródoto de Halicarnaso (480-420 a.C.)
- Polibio de Megalópolis (200-120 a.C.)
- Filón de Bizancio (siglo II a.C.)
- Diodoro de Agirion (siglo I a.C.)
- Julio César (100-44 a.C.)
- Estrabón de Amasya (63 a.C.-19/21 d.C.)
- Artemidoro de Éfeso (comienzos del I a.C.)
- Tito Livio (59 a.C.-17 d.C.)
- Marco Valerio Marcial (40-104 d.C.)
- Plinio el Viejo (24-79 d.C.)
- Lucio Juno Moderato Columela (siglo I d.C.)
- Pomponio Mela (siglo I d.C.)
- Plutarco de Queronea (siglo I-II d.C.)
- Claudio Ptolomeo (siglo II d.C.)
- Apiano de Alejandría (siglo II d.C.)

⁴⁸ Relación en: Margarida Generqa i Monells, *Seguint la petjada dels ibers*. (Tarragona: Diputació de Tarragona, 2015), 11.

- Dión Casio Coceyano de Bitinia (siglo II-III d.C.)
- Esteban de Bizancio (siglo VI d.C.)

En definitiva, pues, la información que encontramos en las fuentes literarias antiguas respecto a la música en el mundo ibérico es escasa y, generalmente, relacionada con instrumentos del ámbito bélico. De ello se deduce que su presencia en los textos, y el trato que de ellos se hace, es secundario y dirigido a ensalzar la épica de la acción que se describe, pero poco más aportan desde una perspectiva musical y mucho menos organológica. Con respecto a las campanillas, aparecen como un elemento cotidiano que sólo se reseña cuando es imprescindible para destacar su funcionalidad mágica y protectora.

3.2.- Datos arqueológicos

Pasamos, a continuación, a describir el contexto arqueológico de cada una de las diversas piezas arqueológicas y resto de objetos sonoros analizados en esta tesis.

Todos los materiales se muestran agrupados por yacimientos arqueológicos: los datos sobre cada yacimiento quedan recopilados en el apartado A del Anexo; el número de ficha que acompaña a las piezas arqueológicas y restos de objetos sonoros hacen referencia a las incluidas en el apartado B del Anexo.

Yacimiento	Sant Miquel. Vinebre. Catalunya. Poblado fortificado.		II-I a.C.
SM 05 02	Campanilla de bronce.	(ficha nº 1)	II-I a.C.
Localización en el Yacimiento	Cerca de la construcción que se atribuye a una alcantarilla ⁴⁹ .		
SM 05 01	Campanilla de bronce.	(ficha nº 2)	II-I a.C.
Localización en el			

⁴⁹ Genera i Monells, *Recovering the ring-ring*, 3.

Yacimiento	Cerca de la construcción que se atribuye a una alcantarilla ⁵⁰ .		
SM 07 03	Campanilla de bronce.	(ficha nº 3)	II-I a.C.

Localización en el yacimiento Espacio anexo al que se considera el acceso del recinto⁵¹.

SM 82 cala N (3)
SM 98 área 6 (1)
SM 82 cala I (1)

5 fragmentos de material óseo que presentan perforaciones. (ficha nº 4) II-I a.C.

Localización en el yacimiento Localizados en la limpieza sobre roca (SM 98) en el área 6. El resto en un estrato intermedio de las calas N e I⁵².

Yacimiento	Racó d'Aixerí o de Sant Miquel. Vinebre. Cataluña	IV-II a.C
	Asentamiento con un probable puerto fluvial	

Pieza arqueológica	Cascabel de bronce	(ficha nº 5)	III a.C.
---------------------------	--------------------	---------------	----------

Museo	Museu de les Terres de l'Ebre	nº registro	R.A 00426657
--------------	-------------------------------	-------------	--------------

Localización en el yacimiento Encontrada a 60 cm. de la superficie⁵³.

Yacimiento	La Carrova. Amposta. Cataluña	Último tercio del II a.C.
	supuesta cremación <i>in situ</i>.	

Pieza arqueológica	Campanilla de bronce	(ficha nº 6)	II a.C.
---------------------------	----------------------	---------------	---------

Museo	Museu de les Terres de l'Ebre.	nº registro	22095
--------------	--------------------------------	-------------	-------

Localización en el yacimiento Hallazgo fortuito atribuido a una supuesta cremación *in situ*⁵⁴.

⁵⁰ Genera i Monells, *Recovering the ring-ring*, 3.

⁵¹ Genera i Monells, *Recovering the ring-ring*, 3.

⁵² Genera i Monells, *Seguint la petja dels íbers*, 351.

⁵³ Genera i Monells, *Recovering the ring-ring*, 6.

⁵⁴ Genera i Monells, *Recovering the ring-ring*, 6.

Pieza arqueológica	Campanilla de bronce.	(ficha nº 7)	Último tercio del II a.C.
---------------------------	-----------------------	---------------	---------------------------

Museo	Museu de les Terres de l'Ebre	nº registro	26804
--------------	-------------------------------	-------------	-------

Localización en el yacimiento	En 1993 se hizo un hallazgo fortuito con una concentración de restos cerámicos y de objetos de metal depositados intencionadamente. Los estudios realizados han determinado que se trata de una cremación <i>in situ</i> ⁵⁵ .		
--------------------------------------	--	--	--

Yacimiento	Les Esquarterades. Ulldecona. Cataluña	VI - IV a.C.
	Necrópolis y poblado ibérico	

Pieza arqueológica	Campanilla de bronce .	(ficha nº 8)	IV a.C.
---------------------------	------------------------	---------------	---------

Museo	---	nº registro	NE'13-SUP-35
--------------	-----	-------------	--------------

Localización en el yacimiento	En el waypoint 035, procedente de una intervención de urgencia ejecutada en el 20013. Es la cala de 2x2 m. y 60 cm. de profundidad en el waypoint 004. En el que aparece un enterramiento con ajuar compuesto por diversas piezas de naturaleza metálica (cuchillo afalcatado, puntas de lanza dobladas intencionadamente, restos de una hebilla y un mango de escudo), entre las que se encuentra la campanilla ⁵⁶ .		
--------------------------------------	--	--	--

Yacimiento	La Moleta del Remei. Alcanar. Cataluña	VII – II a.C.
	Poblado ibérico fortificado	

Pieza arqueológica	Campanilla de bronce troncocónica ⁵⁷ .	(ficha nº 10)	IV - II a.C.
---------------------------	---	----------------	--------------

Museo	Museu Casa O'Connor. Alcanar	nº registro	Sin número
--------------	------------------------------	-------------	------------

Localización en el Yacimiento	---		
--------------------------------------	-----	--	--

⁵⁵ Genera i Monells, *Recovering the ring-ring*, 6.

⁵⁶ Miquel Guerrero Martí, Iñaqüi Moreno Expósito, *Intervenció arqueològica d'urgència al jaciment de la necrópolis de les Esquarterades*. (Actes de les I Jornades d'Arqueologia de les Terres de l'Ebre Tortosa 6-7 de maig de 2016), 243-255.

⁵⁷ Genera i Monells, *Seguint la petja dels íbers*, 254.

Yacimiento	Sant Jaume – Mas d'en Serrà. Alcanar. Cataluña			VII - VI a.C.
	Pequeña ciudadela o residencia aristocrática.			
Pieza arqueológica	Caracola marina (<i>Stramonita haemastoma</i>).	(ficha nº 9)	VII - VI a.C.	
Museo	Museu Casa O'Connor. Alcanar	nº registro	Sin número	
Localización en el Yacimiento	En un departamento adyacente de la entrada ⁵⁸ .			

Yacimiento	Cabezo de Alcalá. Azaila. Aragón			VII-I a.C.
	Poblado, necrópolis y poblado iberorromano			
Pieza arqueológica	<i>kálathos</i> cilíndrico.	(ficha nº11)	II-I a.C.	
Museo	Museo Arqueológico de Barcelona.	nº registro	Sin número	
Localización en el yacimiento	Los trabajos fueron iniciados en 1885 y continuados en campañas posteriores hasta los realizados por A. Beltran en 1971. Los diferentes cortes estratigráficos y el estudio de los materiales han determinado la existencia de tres asentamientos superpuestos. Con una cronología propuesta para la tercera ciudad de finales del II a.C. a 71-72 a.C., nivel estratigráfico donde se encontró la pieza. Todos los fragmentos fueron encontrados en la misma zona del yacimiento y la mayoría de ellos se descubrieron en una misma vivienda ⁵⁹ .			
Pieza arqueológica	Fragmento de pared <i>kálathos</i> cilíndrico.	(ficha nº12)	II-I a.C.	
Museo	Madrid, Museo Arqueológico Nacional.	nº registro	Sin número	
Localización en el yacimiento	Los trabajos fueron iniciados en 1885 y continuados en campañas posteriores hasta los realizados por A. Beltran en 1971. Los diferentes cortes estratigráficos y el estudio de los materiales han determinado la existencia de tres asentamientos superpuestos. Con una cronología propuesta para la tercera ciudad de finales del II a.C. a 71-72 a.C., nivel estratigráfico donde se			

⁵⁸ Cristina P. Barrachina, "Jaume Buxeda i Garrigós, Caracterització arqueomètrica de la ceràmica a mà del jaciment del primer ferro de Sant Jaume (Alcanar, Montsià)". *Pyrenae*, nº 45 Vol. 2 (2014) 31-57.

⁵⁹ Elena Maestro Zaldívar, *Cerámica ibérica decorada con figura humana* (Zaragoza: Monografías Arqueológicas, 1989) 50.

encontró la pieza. Todos los fragmentos fueron encontrados en la misma zona del yacimiento y la mayoría de ellos se descubrieron en una misma vivienda⁶⁰.

Yacimiento **El Castellillo. Alloza. Aragón** **VI-I a.C.**
Poblado iberorromano

Pieza arqueológica Fragmento de un gran *Kálathos* de paredes gruesas. (ficha nº13) **II-I a.C.**

Museo Museo Arqueológico de Teruel. nº registro 154

Localización en el yacimiento El yacimiento fue descubierto por T. Ortego en los años 40 del siglo XX y se realizaron campañas de excavaciones entre los años 1956-62. Se muestra un solo nivel de ocupación. Gran abundancia de materiales: útiles de hierro, fibulas, pondera y abundante cerámica con múltiples y variados temas decorativos. Todos los fragmentos fueron encontrados en la misma zona del yacimiento y la mayoría de ellos se descubrieron en una misma vivienda⁶¹.

Pieza arqueológica Fragmento de un *Kálathos* . (ficha nº14) **II-I a.C.**

Museo Museo Arqueológico de Teruel nº registro 155

Localización en el Yacimiento Material procedente de las prospecciones de E. Ortego⁶²

Pieza arqueológica 11 fragmentos de una trompa de terracota. (ficha nº15) **II-I a.C.**

Museo Museo Arqueológico de Teruel. nº registro I-C392

Localización en el yacimiento Se desconoce su ubicación exacta en el yacimiento. En los años 60 del pasado siglo se llevó a cabo su reconstrucción. Posteriormente se decidió dejar los fragmentos en el estado que fueron encontrados⁶³.

Yacimiento **El Cabezo de la Guardia. Alcorisa. Aragón** **V-I a.C.**
Poblado iberorromano

Pieza arqueológica (ficha nº 16) **II-I a.C.**

⁶⁰ Maestro Zaldívar, *Cerámica ibérica decorada*, 54.

⁶¹ Maestro Zaldívar, *Cerámica ibérica decorada*, 70.

⁶² Maestro Zaldívar, *Cerámica ibérica decorada*, 63.

⁶³ José Manuel Pastor Eixarch, "Las trompas de guerra celtibéricas". *Celtiberia* (1987) 7-20.

Kálathos cilíndrico con fondo rehundido.

Museo Museo Arqueológico de Teruel n° registro 1359

Localización en el yacimiento Las campañas iniciadas en el 1976 por P. Adrián y M. Martínez, han puesto al descubierto cuatro niveles de ocupación. La pieza que nos ocupa pertenece al nivel III y fue encontrada en la habitación nº 2, juntamente con abundantes cenizas y maderas quemadas⁶⁴.

Yacimiento **Torelló de Boverot. Almassora. Valencia** **X-II a.C.**
Poblado i necrópolis

Pieza arqueológica Galbo de un *lebes*. (ficha nº 17) II-I a.C.

Museo Museo Arqueológico de Torelló en Almassora. n° registro Sin número

Localización en el yacimiento En 1995 se inició la excavación de una nueva área situada al este del asentamiento donde aparecen las estancias 11-12-13 y 14. En el área excavada se registraron abundantes materiales cerámicos, fundamentalmente en la habitación 11, constatándose un final violento dado el estado de conservación y fragmentación de las piezas. El fragmento fue encontrado en esta habitación⁶⁵.

Yacimiento **Tossal de Sant Miquel. Lliria. Valencia** **V-I a.C.**
Poblado

Pieza arqueológica Fragmento cerámico de forma original indeterminada. (ficha nº 18) II-I a.C.

Museo Museu Prehistòric de València. n° registro 36

Localización en el yacimiento Las primera noticas del poblado se remontan al siglo XVIII. Las primeras excavaciones científicas se iniciaron en 1953 y pusieron al descubierto 130 departamentos. No se pudo obtener una secuencia estratigráfica al aparecer los materiales revueltos y en un sólo nivel de ocupación en el que se ha encontrado restos de armas, utensilios domésticos y gran cantidad de material cerámico.

⁶⁴ Maestro Zaldívar, *Cerámica ibérica decorada*, 60.

⁶⁵ Gerardo Clausell et al., "La fase del Ibérico Final en el asentamiento del Torelló de Boverot (Almazora, Castellón): dos piezas cerámicas singulares". *AEspA* Vol. 73 (2000) 87-104.

	La pieza que nos ocupa fue hallada en las excavaciones de 1935 en el departamento 18 ⁶⁶ .		
Pieza arqueológica	Fragmento de <i>lebes</i> de pie bajo.	(ficha nº 19)	II-I a.C.
Museo	Museu Prehistòric de València.	nº registro	20b
Localización en el yacimiento	La pieza que nos ocupa fue hallada en las excavaciones de 1934 en el departamento 14 ⁶⁷ .		
Pieza arqueológica	<i>Kálathos</i> cilíndrico de ala plana.	(ficha nº 20)	II-I a.C.
Museo	Museu Prehistòric de València.	nº registro	5
Localización en el yacimiento	La pieza que nos ocupa fue hallada en las excavaciones de 1934 en el departamento 11 ⁶⁸ .		
Pieza arqueológica	Fragmento de borde y parte del cuerpo de <i>Kálathos</i> .	(ficha nº 21)	II-I a.C.
Museo	Museu Prehistòric de València.	nº registro	21
Localización en el Yacimiento	Hallazgo superficial, donativo de D. Uriel ⁶⁹ .		
Pieza arqueológica	<i>Kálathos</i> cilíndrico de ala plana	(ficha nº 22)	II-I a.C.
Museo	Museu Prehistòric de València.	nº registro	3
Localización en el yacimiento	La pieza que nos ocupa fue hallada en las excavaciones de 1934 en los departamentos 12-13 ⁷⁰ .		
Pieza arqueológica	<i>Oenochoe</i> con cuerpo piriforme.	(ficha nº 23)	II-I a.C.
Museo	Museu Prehistòric de València.	nº registro	38
Localización en el yacimiento			

⁶⁶ Maestro Zaldívar, *Cerámica ibérica decorada*, 180.

⁶⁷ Maestro Zaldívar, *Cerámica ibérica decorada*, 164.

⁶⁸ Maestro Zaldívar, *Cerámica ibérica decorada*, 108.

⁶⁹ Maestro Zaldívar, *Cerámica ibérica decorada*, 101.

⁷⁰ Maestro Zaldívar, *Cerámica ibérica decorada*, 104.

	La pieza que nos ocupa fue hallada en las excavaciones de 1934, en departamento 11 ⁷¹ .		
Pieza arqueológica	Fragmento de <i>lebes</i> de pie bajo con moldura.	(ficha nº 24)	II-I a.C.
Museo	Museu Prehistòric de València.	nº registro	19
Localización en el yacimiento	La pieza que nos ocupa fue hallada en las excavaciones de 1936 en el departamento 41 ⁷² .		
Pieza arqueológica	Gran <i>lebes</i> de pie bajo con borde en escocia.	(ficha nº 25)	II-I a.C.
Museo	Museu Prehistòric de València.	nº registro	1
Localización en el yacimiento	La pieza que nos ocupa fue hallada en las excavaciones de 1934 en los departamentos 12 -13 ⁷³ .		
Pieza arqueológica	Tinaja de cuerpo ovoide, parte inferior apuntada y asas de triple nervadura.	(ficha nº 26)	II-I a.C.
Museo	Museu Prehistòric de València.	nº registro	13
Localización en el yacimiento	La pieza que nos ocupa fue hallada en las excavaciones de 1935 en el departamento 21 ⁷⁴ .		
Pieza arqueológica	Tinaja bitroncocónica con la boca en reborde y asas de triple nervadura.	(ficha nº 27)	II-I a.C.
Museo	Museu Prehistòric de València.	nº registro	18
Localización en el yacimiento	La pieza que nos ocupa fue hallada en las excavaciones de 1936 en el departamento 31 ⁷⁵ .		
Pieza arqueológica	Gran <i>lebes</i> de pie bajo con reborde vuelto en escocia.	(ficha nº 28)	II-I a.C.
Museo	Museu Prehistòric de València.	nº registro	11
Localización en el			

⁷¹ Maestro Zaldívar, *Cerámica ibérica decorada*, 111.

⁷² Maestro Zaldívar, *Cerámica ibérica decorada*, 156.

⁷³ Maestro Zaldívar, *Cerámica ibérica decorada*, 159.

⁷⁴ Maestro Zaldívar, *Cerámica ibérica decorada*, 141.

⁷⁵ Maestro Zaldívar, *Cerámica ibérica decorada*, 134.

yacimiento	La pieza que nos ocupa fue hallada en las excavaciones de 1935 en el departamento 20 ⁷⁶ .		
Pieza arqueológica	Campanilla de bronce de cuerpo globular.	(ficha nº 29)	II-I a.C.
Museo	Museu Prehistòric de València.	nº registro	6-D 4
Localización en el yacimiento	La pieza que nos ocupa fue hallada en las excavaciones de 1933 en el departamento 4 ⁷⁷ .		
Pieza arqueológica	Campanilla de bronce de cuerpo hemisférico.	(ficha nº 30)	II-I a.C.
Museo	Museu Prehistòric de València.	nº registro	5-D. 5
Localización en el yacimiento	La pieza que nos ocupa fue hallada en las excavaciones de 1933 en el departamento 5 ⁷⁸ .		
Pieza arqueológica	Campanilla de bronce de cuerpo semiesférico.	(ficha nº 31)	II-I a.C.
Museo	Museu Prehistòric de València.	nº registro	0437-D. 100
Localización en el yacimiento	La pieza que nos ocupa fue hallada en las excavaciones de 1943 en el departamento 100 ⁷⁹ .		
Pieza arqueológica	Campanilla de bronce troncocónica.	(ficha nº 32)	II-I a.C.
Museo	Museu Prehistòric de València.	nº registro	0438-D. 111
Localización en el yacimiento	La pieza que nos ocupa fue hallada en las excavaciones de 1948 en el departamento 111 ⁸⁰ .		
Pieza arqueológica	Colgante-cascabel de bronce de cuerpo globular.	(ficha nº 33)	II-I a.C.
Museo	Museu Prehistòric de València.	nº registro	0434-D. 34
Localización en el			

⁷⁶ Maestro Zaldívar, *Cerámica ibérica decorada*, 147.

⁷⁷ Bonet Rosado, *El Tossal de Sant Miquel*, 75.

⁷⁸ Bonet Rosado, *El Tossal de Sant Miquel*, 78.

⁷⁹ Bonet Rosado, *El Tossal de Sant Miquel*, 232.

⁸⁰ Bonet Rosado, *El Tossal de Sant Miquel*, 253.

yacimiento	La pieza que nos ocupa fue hallada en las excavaciones de 1948 en el departamento 111 ⁸¹ .		
Pieza arqueológica	Asta de ciervo con decoración incisa y perforación en su extremo.	(ficha nº 34)	II-I a.C.
Museo	Museu Prehistòric de València.	nº registro	0400-D. 25
Localización en el yacimiento	La pieza que nos ocupa fue hallada en las excavaciones de 1935 en el departamento 25 ⁸² .		

Yacimiento	La Serreta, Alcoi, Valencia Poblado iberorromano y santuario		IV – mitad del I a.C.
Pieza arqueológica	Tinaja de perfil ovoide de borde redondeado y asas triples trenzadas.	(ficha nº 35)	III-II a.C.
Museo	Museu Arqueològic Municipal Camil Bisido Moltó.	nº registro	201
Localización en el yacimiento	Yacimiento conocido desde 1920, cuando se iniciaron las campañas de excavaciones. La cronología del santuario se prolonga hasta el Bajo Imperio. Cabe la no coexistencia del poblado y el santuario. La pieza que nos ocupa fue encontrada en el departamento F1, conocido como la “habitación sagrada” de la ciudad ibérica de la Serreta ⁸³ .		
Pieza arqueológica	Terracota.	(ficha nº36)	III-II a.C.
Museo	Museu Arqueològic Municipal Camil Bisido Moltó.	nº registro	219
Localización en el Yacimiento	La pieza que nos ocupa fue encontrada en el departamento F1, conocido como la “habitación sagrada” de la ciudad ibérica de la Serreta ⁸⁴ .		

⁸¹ Bonet Rosado, *El Tossal de Sant Miquel*, 160.

⁸² Bonet Rosado, *El Tossal de Sant Miquel* 34.

⁸³ Maestro Zaldívar, *Cerámica ibérica decorada* 259.

⁸⁴ Ignacio Grau, Ricardo Olmos, Alicia Perea, “La habitación sagrada de la ciudad ibérica de La Serreta”. *Archivo Español de Arqueología* (2008) 5-29.

Yacimiento	Cabecico del Tesoro. Verdolay Murcia Poblado, santuario y necrópolis		V-I a.C.
Pieza arqueológica	Terracota de mujer con lira.	(ficha nº37)	III a.C.
Museo	Museo Arqueológico de Murcia.	nº registro	CE100127
Localización en el yacimiento	Su estratigrafía muestra dos claros periodos, el primero de clara influencia griega y el segundo momento de la necrópolis supone la desaparición de la influencia griega para dar paso a la púnica ⁸⁵ .		

Yacimiento	El Cigarralejo. Mula. Murcia Necrópolis y Santuario		VI-I a.C.
Pieza arqueológica	Fragmento de una cratera de columnas de imitación	(ficha nº 38)	II-I a.C.
Museo	Museo de Arte Ibérico El Cigarralejo	nº registro	0028 T400
Localización en el yacimiento	Presenta dos fases, la primera que ocupa el siglo VI- III a.C. y un nivel superior con tumbas pertenecientes al siglo II a.C. y principios del I a.C. Materiales hallados en superficie en la zona de las tumbas del nivel superior. Este fragmento pertenece a la misma tumba que el siguiente ⁸⁶ .		
Pieza arqueológica	Tinaja globular	(ficha nº 39)	II-I a.C.
Museo	Museo de arte ibérico el Cigarralejo	nº registro	0029 T-400
Localización en el yacimiento	Materiales hallados en superficie en la zona de las tumbas del nivel superior. Esta tinaja pertenece a la misma tumba que la anterior ⁸⁷ .		

Yacimiento	Collado de los Jardines. Santa Elena. Jaén Cueva Santuario		V-III a.C.
Pieza arqueológica	Exvoto de bronce	(ficha nº 40)	III a.C.
Museo	Museo Arqueológico Nacional	nº registro	2934-ID00
Localización en el yacimiento			

⁸⁵ Mireia López-Bertran, "Terracotas púnicas representando a mujeres: Nuevos códigos de lectura para su interpretación". *SAGVNTVM* (P.L.A.V.) 43 (2011): 83-94.

⁸⁶ Maestro Zaldívar, *Cerámica ibérica decorada* 311.

⁸⁷ Trinidad Tortosa Rocamora, "Los estilos y grupos pictóricos de la cerámica ibérica figurada de la contestania". *AEspA XXXVIII* (2006) CD.

Cueva santuario en la que se han encontrado más de 2000 exvotos de bronce.⁸⁸

Yacimiento	Osuna. Jaén Necrópolis y asentamiento		X a.C. hasta la actualidad
Pieza arqueológica	Alto relieve en piedra caliza de una joven con un aerófono tipo flauta.	(ficha nº 41)	III a.C.
Museo	Museo Arqueológico Nacional	nº registro	38415-IDE001
Localización en el Yacimiento	Sillar perteneciente junto a otros a un monumento funerario turriforme ⁸⁹ .		
Pieza arqueológica	Alto relieve en piedra caliza de un guerrero con una aerófono tipo trompa	(ficha nº42)	III a.C.
Museo	Museo Arqueológico Nacional	nº registro	38417-IDE001
Localización en el Yacimiento	Sillar perteneciente junto a otros a un monumento funerario turriforme ⁹⁰ .		

⁸⁸ Carmen Rueda Galán, "Las imágenes de los santuarios de Cástulo: los exvotos ibéricos en bronca de Collado de los Jardines (Santa Elena) y los altos del Sotillo (Castellar)". *Paleohispanica* 8 (2008) 55-87.

⁸⁹ Juan Antonio Pachón Romero, Mauricio Pastor Muñoz, "La necrópolis ibérica de Osuna: Puntualizaciones cronológicas". *Apuntes II* Vol. V (2007): 237-249.

⁹⁰ Pachón y Pastor, "La necrópolis ibérica de Osuna" 237-249.

4.- ANTECEDENTES DE LA INVESTIGACIÓN EN ESTA DISCIPLINA

La investigación del fenómeno musical en el mundo antiguo ha representado durante mucho tiempo un papel secundario en el conjunto de la historia del arte. Las imágenes de temática musical no pasaban, en muchas ocasiones, de ser elementos figurativos considerados factores adicionales que formaban parte del conjunto ornamental y que, a menudo, eran considerados de carácter anecdótico. Este hecho se ha acrecentado, más todavía, en las investigaciones y estudios relacionados con las culturas con un ámbito geográfico reducido y con un nivel de desarrollo social considerado inferior al de las calificadas “grandes culturas” mediterráneas.

Son estas las que, mediante el desarrollo técnico y social, han dejado constancia de un aspecto que, sin las representaciones iconográficas plasmadas en diferentes soportes, habrían estado relegadas al olvido. El estudio del arte ha conllevado la evolución de los conceptos históricos y etnográficos, estudiando la sociedad, tanto los acontecimientos de la vida cotidiana, como los grandes acontecimientos, con su realidad física y anímica.

En un primer estadio de cualquier investigación, esta se desarrolla de forma, podríamos llamar, piramidal invertida, de más a menos. Las grandes culturas son las que proporcionan un mayor número de representaciones iconográficas y de testimonios escritos claramente interpretables, que permiten unas conclusiones relativamente claras. Por tanto es a estas culturas donde hay más probabilidades de éxito en la obtención de resultados y donde se dirige e incide más el trabajo de investigación.

La mayoría de los estudios realizados que contemplan la realidad organológica, normalmente partiendo de la iconografía, son de carácter descriptivo y, en cierto modo, especulativos. Lejos de profundizar en la verdadera naturaleza de los objetos sonoros, en ocasiones se hacen breves descripciones del objeto y su relación con una determinada familia instrumental. A parte de lo ya expuesto, la

nomenclatura asignada a cada uno de los instrumentos, a menudo, difiere de forma radical, ya que no hay un conocimiento claro de su naturaleza.

Honrosas excepciones son los trabajos sobre los instrumentos musicales en la antigüedad que, gracias a los hallazgos arqueológicos, han permitido un estudio en profundidad de los objetos en cuestión. Una muestra de este tipo de trabajo es el estudio realizado por Rafael Arroyo sobre la música en el antiguo Egipto⁹¹. Podríamos decir que esta obra sintetiza todas las circunstancias que un investigador querría tener para poder llevar a cabo un estudio⁹². Pero en la mayoría de los casos no se dan estas circunstancias y es la capacidad de “leer entre líneas” la que permite obtener resultados.

El ejemplo anteriormente citado no es el único trabajo que nos aporta la investigación actual de la música en la antigüedad. La mayoría son aproximaciones a la temática que nos ocupa constituidos por artículos puntuales donde se aprecia un cierto sentimiento de estar tratando un tema con pocas posibilidades de profundización⁹³.

La mayoría de los autores que tan tratado el mundo musical de las poblaciones ibéricas de los siglos V-I a.C., relegan el discurso argumental a consideraciones que no suelen ir más allá de la descripción superficial del objeto sonoro, sin plantearse toda una batería de preguntas que en otras circunstancias nos haríamos si a nuestro alcance hubiera una más y mejor cantidad de información. La descripción es un camino inicial que debe cuestionar la primera impresión a fin de dar paso a una visión más profunda, que puede estar o no, de acuerdo con el concepto aceptado hasta el momento.

Evidentemente este tipo de afirmaciones las hacemos pensando en todo momento en el ámbito del espacio-tiempo que nos ocupa.

⁹¹ Ver Rafael Pérez Arroyo, *La Música en la era de las Pirámides* (Madrid: Centro de Estudios Egipcios, 2002).

⁹² Abundante iconografía, restos de los objetos que poder cotejar con la iconografía y cierto número de testimonios literarios.

⁹³ Juan J. Hernández García, *Apuntes sobre iconografía musical en la decoración de la cerámica ibérica* (Ciudad: Música oral del Sur. 2, 1996), 52-62.

5.- INSTRUMENTOS MUSICALES Y OBJETOS SONOROS

5.1.- Consideraciones preliminares

El presente apartado muestra una estructura diferente a la del resto. No hemos agrupado los objetos sonoros por similitud de su tipología, ni siguiendo un orden respecto a los yacimientos donde fueron hallados, sino que lo hemos hecho en relación a los diferentes elementos físicos que los constituyen y sus características organológicas. Hemos considerado que este aspecto da una cohesión más homogénea al contenido del capítulo.

En los siguientes párrafos abordaremos con detalle las características organológicas de los instrumentos sonoros de época ibérica. Antes de empezar con la cuestión puramente descriptiva, sin embargo, debemos hacer hincapié en ciertos aspectos que determinan las vías de análisis y consideraciones que desarrollaremos a partir de este momento. En primer lugar, debemos distinguir la interpretación que hemos hecho de los instrumentos y de los restos de los mismos, encontrados en los yacimientos de la época que nos ocupa. Evidentemente, dicho análisis estará condicionado por unas características físicas que determinan dimensiones y propiedades específicas. Caso aparte son todas las representaciones iconográficas, de las cuales haremos una interpretación condicionada por aspectos artísticos que deben ser interpretados desde la perspectiva plástica, aunque sin perder de vista nuestro principal objetivo, que no es otro que el análisis de los aspectos organológicos que eventualmente determinan la variabilidad de los modelos instrumentales ibéricos.

Los aspectos en los que hemos basado nuestras investigaciones sobre la construcción, no ya de un determinado instrumento, sino de todas y cada una de las piezas que lo integran, pasa por la reinterpretación. Una nueva forma de discernir la configuración real de estas diversas partes, las cuales definiremos, no ya desde un modelo existente, sino desde la perspectiva de su evolución.

Teniendo en cuenta que algunas vías se cerraron al no aportar las soluciones sonoras que de ellas se esperaba.

El camino y las herramientas para llegar a nuestro objetivo, no son por tanto las representaciones iconográficas en sí mismas (como obras de arte), sino las intencionalidades que en ellas podemos apreciar y, a partir de estas, la interpretación de los diversos trazos y formas observados⁹⁴. Por tanto, resulta interesante y necesario observar los siguientes aspectos en las representaciones iconográficas de instrumentos musicales:

- Las dimensiones respecto al personaje que los sostiene.
- La situación de las manos sobre el instrumento.
- La posición de ataque del instrumento con respecto a la boca.
- La utilización de recursos artísticos para la representación de diversas superficies y materiales.
- La asociación y la discriminación de los diversos instrumentos con un género determinado (masculino/femenino).

Procedemos pues, a partir de este momento, a demostrar que son más los detalles organológicos utilizados en la iconografía que los que se pretendían hasta ahora, y que estos no tienen por qué ser ajenos a la experiencia empírica del ser humano, como tampoco lo fueron para las poblaciones ibéricas en el arco mediterráneo que nos ocupa.

⁹⁴Se ha calificado de trazo infantil o poco evolucionado el realizado en las muestras iconográficas de la cultura ibérica. No es una cuestión que en este momento vayamos a discutir, pero sí que obliga a una reinterpretación de las muestras y del carácter que en ellas podemos apreciar. Hemos intentado visualizar cual era la verdadera intencionalidad del artista en el momento de ejecución de la obra: la plasmación de una determinada escena con un alto grado de simbolismo, teniendo en cuenta que la mayoría de objetos y personajes representados tenían un interés especial relacionado con un determinado estatus social, por tanto exigía del artesano un máximo cuidado (dentro de sus posibilidades). La plasmación del discurso artístico se representaba a través de la visión general de la escena y las connotaciones sociales allí representadas, así como en la particularidad de los detalles con que se dotaba a los personajes y a los objetos. Si en las descripciones de las diversas escenas representadas podemos apreciar detalles a los cuales se les ha dado un nombre concreto (rizos del cabello, tacones de botas, flecos, diversas tipologías de un mismo armamento...) ¿por qué en el caso de los instrumentos musicales nos limitamos a aseverar un solo modelo de un determinado instrumento cuando en realidad las representaciones muestran configuraciones diferentes?

5.2.- Aerófonos

5.2.1.- Aerófonos de registro agudo

Este primer apartado dedicado al estudio de los objetos sonoros, está dirigido a analizar los instrumentos aerófonos constituidos por uno o dos tubos sonoros de diámetro relativamente estrecho, con evidencias de tener perforaciones a lo largo de una determinada sección del mismo (destinadas a ser tapadas por los dedos de una u otra mano) y que, por sus dimensiones y características morfológicas, parecen corresponder a instrumentos de registro agudo. Por todo ello, y por los detalles que veremos a continuación, hemos optado por denominar a este grupo de instrumentos “aerófonos de registro agudo”.

Como acabamos de indicar, se trata de instrumentos tanto de tubo doble como de tubo simple, aunque entre ellos pueda haberlos con embocaduras tanto de bisel, como de boquilla o de lengüeta batiente, de los cuales tenemos amplias muestras arqueológicas procedentes de las civilizaciones antiguas. Del mismo modo, los materiales con los que estos instrumentos estaban contruidos podían ser muy diversos. Lo que sí es común es todos ellos es su concepto organológico, que está basado en la configuración de un tubo sonoro, en su longitud y en su diámetro. Por supuesto que estas características están supeditadas a los materiales utilizados en su construcción, lo que determina la variedad del sonido, su altura y el timbre. En cualquier caso, los materiales susceptibles de ser utilizados como tubo sonoro (sin demasiadas manipulaciones) son los tallos huecos de plantas y los huesos de animales⁹⁵, aunque no hemos de descartar cualquier otro material con el que se pueda fabricar un tubo, como la terracota o el metal.

No significa por ello que este tipo de aerófonos sea el primer y único instrumento aparecido en cualquier tipo de civilización y, además, no es el propósito de esta tesis probarlo; pero sí que se trata de los instrumentos más antiguos de los que tenemos testimonio. En este sentido destacamos especialmente los

⁹⁵ Elementos perecederos en un mayor o menor grado.

instrumentos de hueso con varias perforaciones y, en ocasiones, con la modificación de su parte interior⁹⁶.

Las representaciones y los restos arqueológicos de flautas que podemos encontrar en la cuenca mediterránea muestran la pervivencia de dos modelos básicos: tubo doble y simple⁹⁷. De ambos modelos han llegado hasta nosotros representaciones iconográficas, tanto individualmente como junto a otros instrumentos, así como testimonios arqueológicos.

5.2.1.1. Aerófonos de registro agudo en las representaciones iconográficas

Las representaciones iconográficas que comprende este estudio (tras una observación inicial) presentan características similares. Una observación más detallada ha hecho aparecer nuevas características, nuevas posibilidades sobre soluciones de carácter organológico, que hacen aflorar la cuestión de una variabilidad hasta ahora no constatada.

La cuestión de la tipología de la embocadura y, por consiguiente, la morfología del tudel⁹⁸, es un apartado que constituye en sí mismo un elemento muy importante del análisis. Son partes muy importantes e intrínsecamente unidas que se influyen mutuamente. Pero, de forma perentoria, es la embocadura (con el uso de la doble lengüeta, de bisel o de boquilla), lo que influye considerablemente en el diseño del tudel y de una configuración que permita adaptarse adecuadamente a uno u otro de estos elementos.

La discusión entre lengüeta doble o embocadura con bisel, es la primera cuestión que abordaremos a continuación.

La posición y el ángulo de ataque que presenta el instrumento con respecto al cuerpo del personaje (partiendo de su apoyo en la boca) es un claro indicador

⁹⁶ Muestras de este tipo de instrumento las podemos encontrar a lo largo de un amplio espacio geográfico y cronológico en culturas que presentaron diversos estadios de desarrollo.

⁹⁷ Evidentemente, el doble es una evolución del simple y una constatación de la inquietud e interés por la polifonía, entendida como la simultaneidad de dos o más sonidos.

⁹⁸ Como elemento intermedio entre la embocadura y el cuerpo del instrumento está condicionado tanto por las características físicas de ambos elementos, como por los requerimientos sonoros que del instrumento se precisan.

del modelo de embocadura utilizado en el instrumento que se muestra. Una posición alta, con un ángulo más abierto respecto al cuerpo, sugiere que la embocadura está constituida por una doble lengüeta. Esta posición sería la correcta con este tipo de embocadura, ya que propicia una incidencia adecuada del aire. Por el contrario, un ángulo más cerrado con respecto a la verticalidad del cuerpo del personaje, indicaría una embocadura diferente, dotada de una boquilla, probablemente con bisel.

“Vaso de los guerreros” del Cigarralejo (ficha nº 38) fig. 1⁹⁹

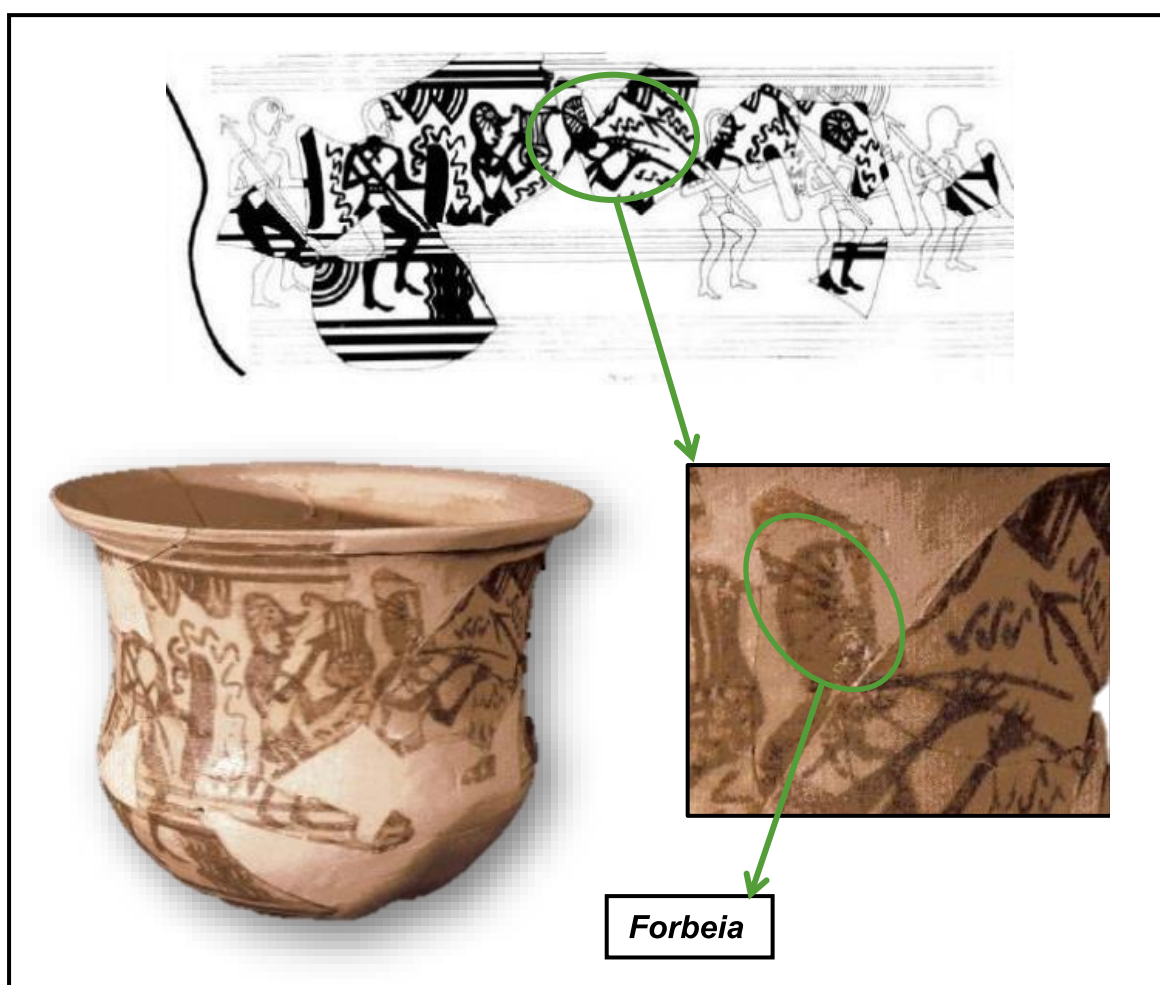


Figura 1

El personaje que tañe el instrumento lo mantiene casi horizontal, con un ángulo casi recto respecto a la vertical del cuerpo, indicación clara que el instrumento

⁹⁹A partir de este momento, esta referencia corresponderá a una ficha determinada de las elaboradas con los materiales estudiados en esta tesis, situada en los anexos.

estaría dotado de una embocadura de doble lengüeta. También se observa, en la cabeza del músico, una línea oblicua que va desde la altura de los labios hasta la parte alta de la cabeza y que parece terminar en dos pequeñas líneas, lo que sugiere la representación de las ataduras o correas que ayudaban al instrumentista a mantener la presión en la boca sin deformar las mejillas, la llamada *forbeia* en la cultura griega¹⁰⁰. Esta apreciación sobre la imagen iconográfica reforzaría el argumento concerniente a la utilización de la doble lengüeta.

Un caso similar, en cuanto a la posición instrumento/individuo, lo encontramos en el **fragmento de *lebes*** del yacimiento de **Torelló de Boverot (ficha nº 17) fig. 2.**

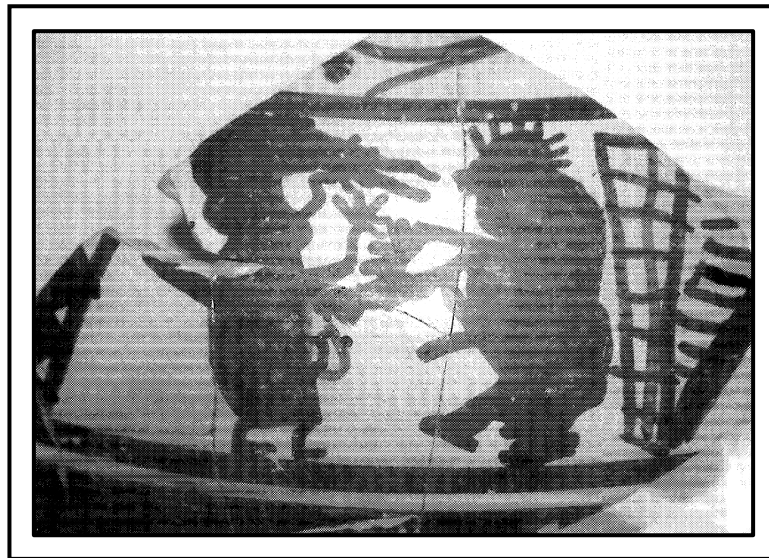


Figura 2

El personaje, representado toscamente, muestra la posición del instrumento en un plano casi horizontal. Esta imagen presenta una deformación en el dibujo de la cabeza, una protuberancia que abarca parte de la altura del cráneo, que podría

¹⁰⁰ [...] los auletas usaban unas correas de cuero que ceñían en sus carrillos y ataban detrás de la cabeza; ello contribuía a que el músico no sintiera tanta fatiga facial [...] Ramón Andrés, *Diccionario de la Música*, 297.

ser la representación de una máscara o bien (interesante en nuestro caso) la estilización de la deformación de las mejillas como consecuencia de la presión del aire expelido.

En el **alto relieve de Osuna (ficha nº 41) fig. 3**, una joven tañe un instrumento de la misma tipología y con las mismas características que en el párrafo anterior: la horizontalidad del instrumento respecto a la vertical del cuerpo y la hinchazón de las mejillas.



Figura 3

En estos tres casos la posición de la cabeza es similar, está representada de forma anatómica natural, con la mirada al frente, sin forzar la posición. Sería por tanto una imagen muy parecida a la que podemos apreciar en representaciones iconográficas etruscas, griegas o romanas¹⁰¹.

¹⁰¹Como representación destacable citaremos la pintura mural en la “Tumba de los Leopardos” hacia el 500 aC. en Tarquinia, donde se puede apreciar de forma clara los diferentes elementos constitutivos de un instrumento de la tipología que nos ocupa. Ver: José Pinjoan, *Summa Artis*. Vol. V (Madrid: Espasa Calpe, 1963) 107. Javier Calzada y A. Castelreanas, *Los grandes descubrimientos de la Arqueología*. Vol. VI (Barcelona: Planeta-De Agostini, 1988) 127.

En lo concerniente a los yacimientos de Alcoi y Sant Miquel de Lliria, podemos observar que las características de las imágenes representadas difieren sensiblemente de las comentadas hasta ahora. La posición de la cabeza y el ángulo del instrumento respecto a la vertical del cuerpo son totalmente diferentes.

El “Vaso de los guerreros y la flautista” del yacimiento de la Serreta de Alcoi (ficha nº35) fig. 4.

Muestra un personaje que toca un instrumento (de la tipología que estamos analizando) cuya principal característica física es la inclinación de la cabeza hacia atrás, y el ángulo de ataque del instrumento respecto a la boca es mucho menor que los ejemplos anteriores.

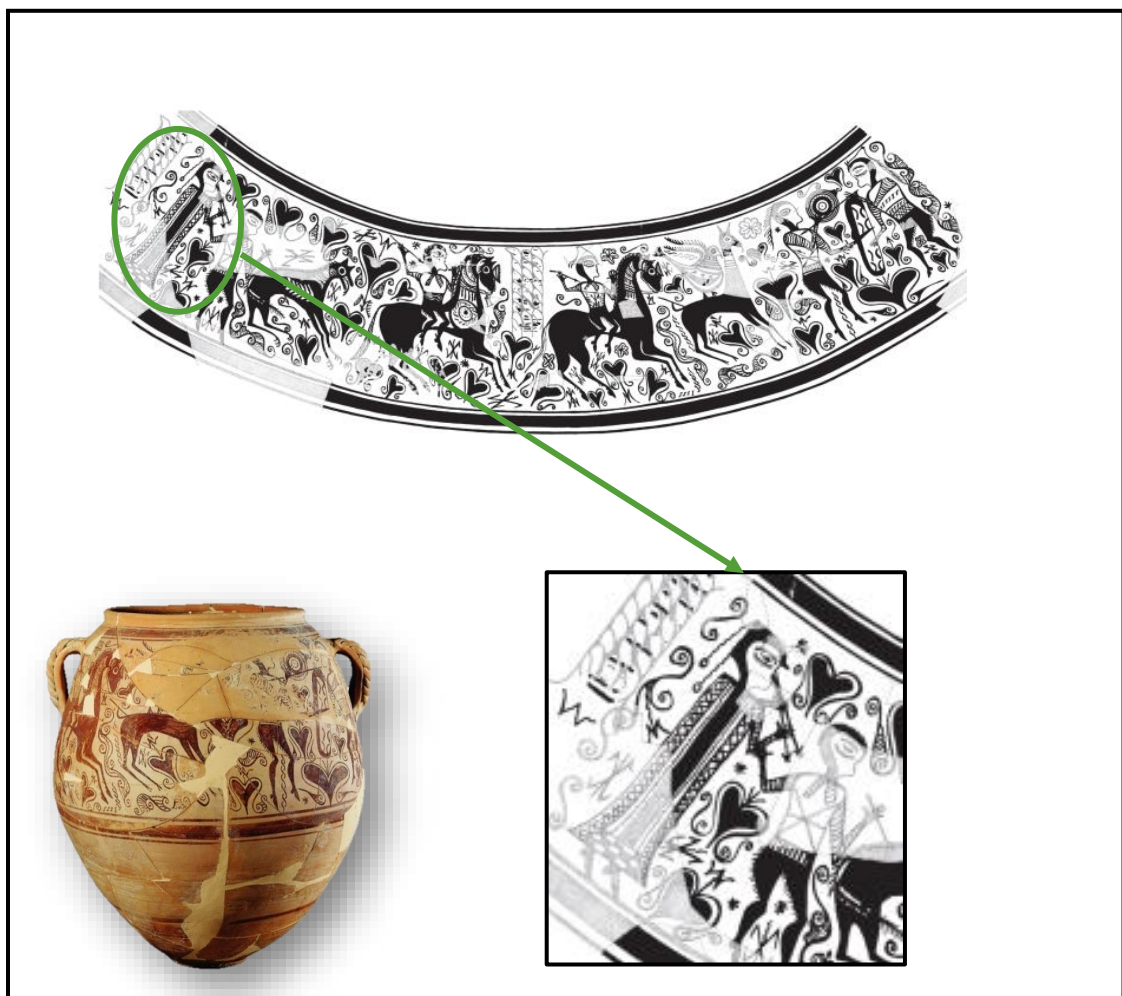


Figura 4

Un caso similar es el que nos muestra el **oenochoe** del “**Combate de las flautas**” de **Sant Miquel de Lliria** (ficha nº 23) **fig. 5**. El personaje muestra asimismo la inclinación de la cabeza hacia atrás, en una clara intencionalidad de adaptar la boca a la embocadura y forma del instrumento.

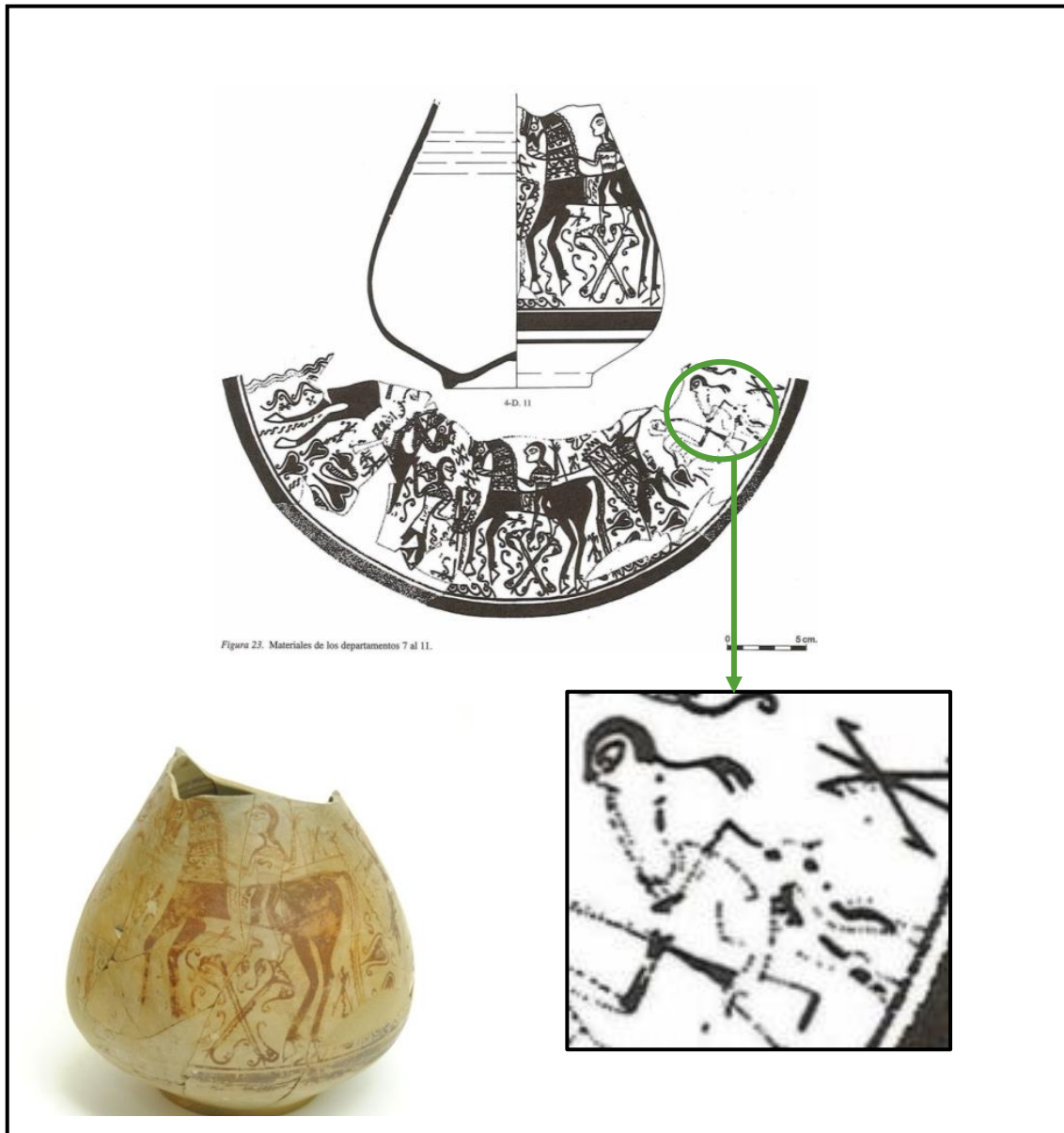


Figura 5

En otras muestras iconográficas relativas al yacimiento de Sant Miquel de Lliria, como:

El fragmento de *lebes* (ficha nº 18) fig. 6.



Figura 6

El *Kálathos* conocido como el “Vaso de la danza bastetana” (ficha nº 22)
fig. 7.

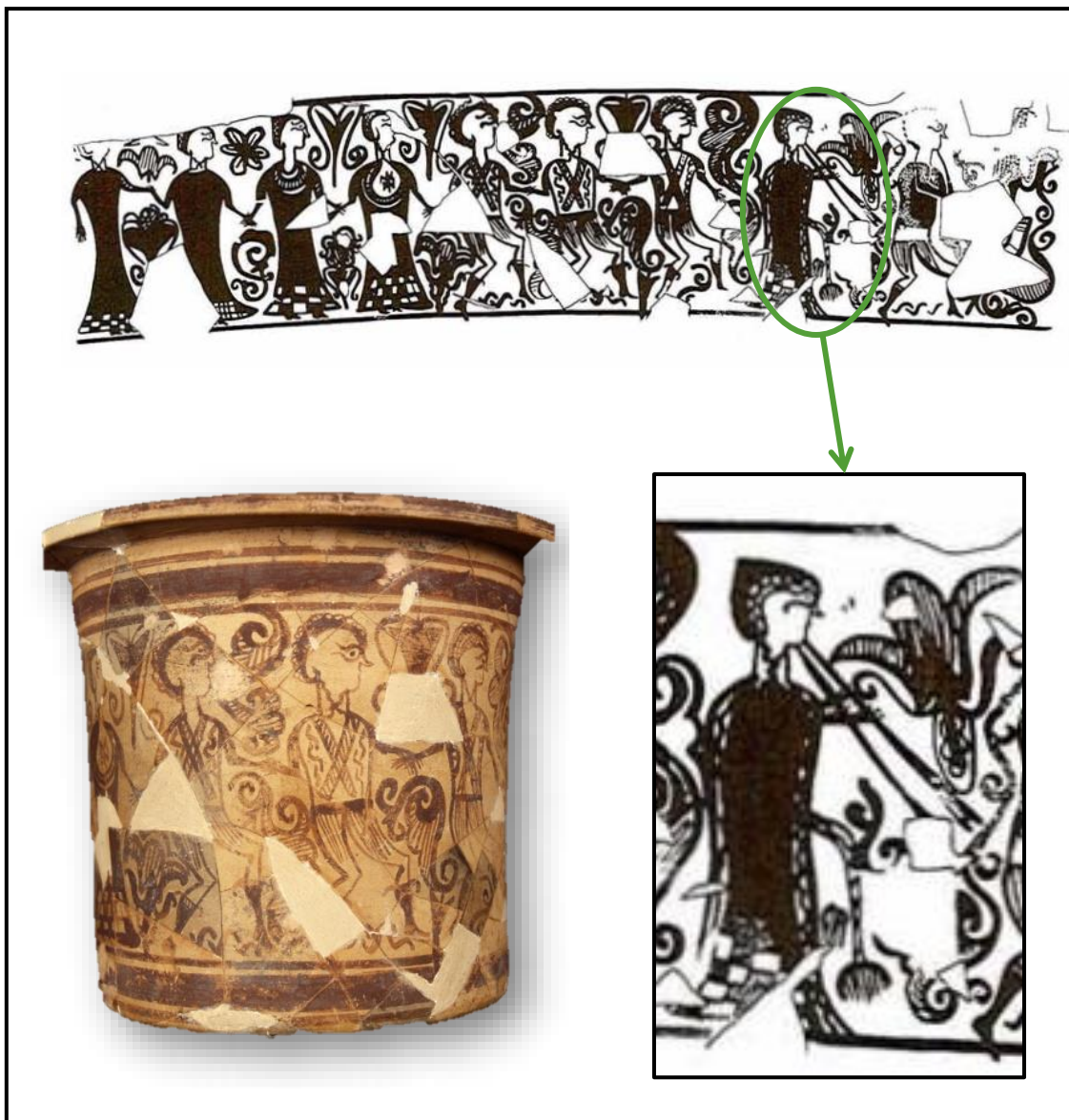


Figura 7

Y el gran *lebes* conocido como el “Vaso de la danza guerrera” (ficha nº 24)
fig. 8, la posición de la cabeza es anatómicamente correcta manteniendo su
verticalidad con respecto al cuerpo.



Figura 8

En todos estos casos, el ángulo que presenta el instrumento con respecto al cuerpo es similar y de ningún modo tan acentuado como los representados en las muestras iconográficas de Torelló de Boverot, Osuna y El Cigarralejo.

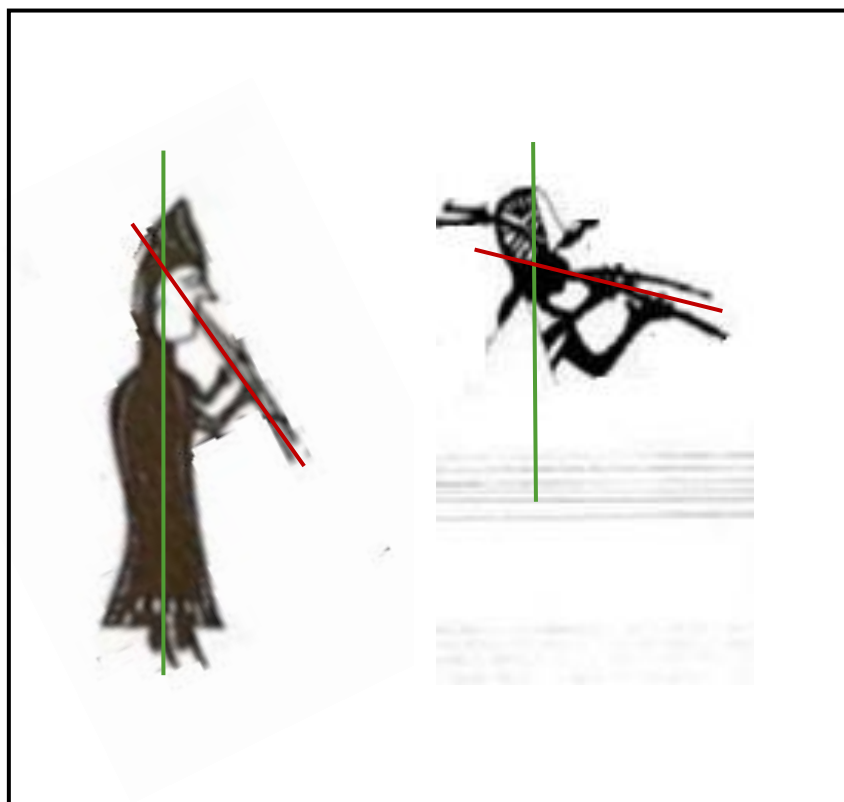


Figura 9

De todas las representaciones iconográficas de los aerófonos de registro agudo, en la terracota moldeada de **la Serreta d'Alcoi** conocida como la **“Deesa Mare”** (ficha nº 36) **fig. 10**. Es interesante destacar la posición de los tubos sonoros respecto a los personajes y a su verticalidad, que bien podría estar ocasionada por la necesidad de dar consistencia, como forma, al conjunto que se representa. Cuesta no percibirla en relación al rostro de los personajes que los sostienen, de forma que si la representación de su ubicación fuera un reflejo de su posición real, indicaría un tipo diferente de embocadura alternativo a la doble lengüeta, dado que la posición de la boca con respecto a la misma, impediría una correcta conducción del aire para poder emitir sonidos de forma eficaz y controlada. Por tanto, y ante estas consideraciones, creemos que la embocadura más adecuada sería la de bisel, una para cada tubo sonoro.



Figura 10

Por otra parte, algunas muestras iconográficas como las halladas en Sant Miquel de Lliria: **Fragmento de *Iebes*** (ficha nº 18) fig. 6, **“Vaso de la danza bastetana”** (ficha nº 22) fig. 7 y **“Vaso de la danza guerrera”** (ficha nº 24) fig. 8; muestran una posición más adecuada para un instrumento de lengüeta doble, muy aproximada a la posición que adoptan los instrumentistas actuales que tocan instrumentos con lengüetas de esta tipología. Descartamos la lengüeta simple como consecuencia del ángulo de ataque de la embocadura respecto al personaje, ya que de ser simple habría de tener un ángulo de ataque menos

pronunciado en unos casos, o bien muy pronunciado, casi horizontal, como en el caso del “*reclam de xeremies*”¹⁰² de Ibiza o la “*zummarra*” norteafricana¹⁰³.

Siguiendo con el análisis sobre la posición del músico con respecto al instrumento que toca y profundizando más en el tema, debemos añadir que, posiblemente, habría dos tipos de lengüetas dobles: con pala ancha y con pala estrecha¹⁰⁴. Por tanto, este sería un primer elemento de variabilidad que condicionaría otros aspectos organológicos de los instrumentos y estaría íntimamente unido al diseño de las diferentes partes constitutivas del instrumento musical.

Otro elemento en cuestión, condicionado por el tipo de embocadura y por el número de tubos sonoros, es el tudel¹⁰⁵. Este elemento, que reconduce la presión del aire de forma eficaz, presenta indicios (en las muestras iconográficas a nuestro alcance) de que pudiera tener varias configuraciones, dependiendo del tipo de embocadura que tuviera el instrumento.

Como podemos observar en ciertas representaciones y en restos de instrumentos encontrados de origen romano y griego, la solución más habitual era que cada tubo sonoro tuviera su propio tudel, pero en el caso de las muestras iconográficas de época ibérica encontramos ciertas discrepancias con lo establecido hasta el momento. Así, podemos llegar a afirmar que, en ciertos

¹⁰² Instrumento fabricado con dos tubos de caña iguales con un número iguales de perforaciones, tradicionalmente cuatro en el amberso y uno en el reverso. En el extremo superior hay una caña más estrecha con la lengüeta idiglota, es decir practicada sobre la misma caña. Criville las nombra en su libro *Folklore Musical* (Madrid: Alianza Editorial, 1983), 374.

¹⁰³ Instrumento de lengüeta sencilla conocido ya en el antiguo Egipto, constituido por dos tubos de caña de madera atados en paralelo, que tienen entre cuatro y seis agujeros. En el extremo superior del tubo dos pequeñas cañas idiglotas M^a Antonia Juan i Nebot “zummarra” *Gran Enciclopèdia de la Música*, vol.8, (Barcelona: Enciclopèdia Catalana, 2001). 233

¹⁰⁴ Los modelos en que en cierta forma podríamos asociar actualmente a estas dos tipologías de lengüeta doble, serían por una parte los oboes con una pala estrecha, que permiten un ángulo más cerrado con respecto al cuerpo; y en el otro extremo hallaríamos instrumentos de origen popular como la *gralla* y la *dolçaina*, con una pala más ancha y más corta que demanda situarse de forma horizontal entre los labios del ejecutante. Se puede observar que en instrumentos de lengüeta doble en la actualidad, a parte de los enumerados, tal como el instrumento se hace mayor y demanda una mayor presión y sonoridad las lengüetas pasan del ángulo del oboe a una obertura más significativa en el corno inglés a través de un tudel curvo y finalizando con la horizontalidad que muestra el fagot.

¹⁰⁵ Esta parte del instrumento une la embocadura con el cuerpo y permite separarlas de forma práctica, adaptando el tubo a una boquilla o a una lengüeta.

modelos, una embocadura simple alimentaba dos tubos sonoros mediante la utilización de un tudel con bifurcación.

Es bien sabido que un tudel simple facilita la construcción del instrumento, ya que tiene una única perforación central y conduce la totalidad del aire en una sola dirección. Por el contrario, un tudel doble distribuye el aire de forma equitativa entre dos tubos. Una embocadura simple con un tudel simple permite una direccionalidad de la columna de aire más eficaz, mientras que dada la fisiología de los labios, una embocadura simple dotada de un tudel con bifurcación, es decir un encaste para un solo elemento de embocadura unido a una doble salida en donde se adjuntaran cada uno de los tubos, provocaría una cierta pérdida de presión, lo cual podría llegar a ser un inconveniente, pero con la ventaja de que la direccionalidad de la columna de aire incidiría sobre un solo objetivo, una sola embocadura.

En el caso de haber dos embocaduras diferentes la direccionalidad sería aleatoria, pudiendo incidir más en un tubo que en otro¹⁰⁶.

La doble embocadura con doble lengüeta comportaría, como problemática adicional, la morfología de las mismas, y que su diseño fuera tal que le permitiera aprovechar la presión bucal pero con una menor direccionalidad¹⁰⁷.

Dado que los instrumentos eran utilizados en el exterior¹⁰⁸, necesitaban una sonoridad potente. Las lengüetas más gruesas equivaldrían a sonoridades más contundentes, pero a la vez supondrían una cantidad de material físico dentro de la boca mucho más considerable, lo que podría llegar a entorpecer los dos juegos de lengüetas. La solución a esta problemática no es la doble embocadura, una por cada tubo sonoro, sino un tudel simple con doble derivación. Evidentemente, en el caso que hubiera una sola embocadura con una doble derivación del tudel,

¹⁰⁶La presión del aire es un elemento fundamental en la emisión del sonido, ya que condiciona su altura. A mayor presión, mayor frecuencia, por lo cual resulta un sonido más agudo; y a menor presión, todo lo contrario. El aporte de una presión descontrolada ocasiona una mayor incidencia en la cantidad de aire y por tanto, un mayor volumen del sonido. El control de la cantidad de aire a través del diafragma y su presión provocará una columna de aire adecuada al sonido que se busca.

¹⁰⁷Las lengüetas de los oboes actuales han evolucionado para que la columna de aire incida directamente en el extremo de la lengüeta opuesto al tudel y no respondiendo a una presión de carácter envolvente, lo que permite un sonido más controlado y delicado, con unos matices de intensidad mucho más controlables.

¹⁰⁸Cuestión que se deduce del contexto de las escenas iconográficas analizadas.

sería mucho más fácil focalizar en un solo punto la emisión de la columna de aire¹⁰⁹ pero la incidencia de una misma presión sobre dos tubos de diferentes medidas presentaría un cierto desequilibrio sonoro dada la relación de presión con respecto a la respuesta a la necesidad de una determinada frecuencia.

En la representación iconográfica del **“Vaso de los guerreros” del Cigarralejo (ficha nº 38) fig. 1**, los dos tubos sonoros que constituyen el instrumento musical convergen en un solo trazo antes de situarse en la boca del músico. Idéntico caso se puede observar en el ***oenochoe* “del combate de las flautas” de Sant Miquel de Lliria (ficha nº 23) fig. 5**. Más ambiguo resulta en el fragmento de *lebes* hallado en **Torelló de Boverot (ficha nº 17) fig. 2**, en el que la deformación de la parte final del instrumento no la deja entrever con claridad.

Por otra parte, las representaciones iconográficas que sí muestran realmente una doble embocadura y un doble tudel son las halladas en la Serreta de Alcoi, tanto en el **“Vaso de los Guerreros y la Flautista” (ficha nº 35) fig. 4** como en la **terracota de la “Deesa Mare” (ficha nº 36) fig. 10**. También es peculiar el **fragmento de *lebes* de Sant Miquel de Lliria (ficha nº 18) fig. 6**, que no deja lugar a duda sobre este aspecto, al igual que el ***kálathos* conocido como el “Vaso de la danza Bastetana” (ficha nº 22) fig. 7** y el **“Vaso de la danza guerrera” (ficha nº 24) fig. 8**, del mismo yacimiento.

Otro aspecto en el que podemos apreciar variabilidad es en el cuerpo central del instrumento. Las imágenes muestran, en todos los casos, instrumentos de doble tubo con una separación en el extremo que converge en la embocadura. Con respecto a sus dimensiones podemos apreciar dos peculiaridades:

- Diferentes medidas de los tubos sonoros en relación a un mismo instrumento. Debido a esta diferencia de longitud, al insuflar aire en ellos, y según los principios de la acústica, obtendríamos resultados sonoros diferentes para cada tubo.

¹⁰⁹Cuando hablamos de una columna de aire aplicada a un instrumento nos referimos a la relación entre la presión y el volumen del mismo, consecuencia de la fuerza aplicada sobre el diafragma que provoca que el aire salga expelido de los pulmones con la presión y la cantidad adecuadas para proporcionar a un determinado sonido la altura y el matiz deseado.

- Diferentes longitudes globales de los instrumentos con respecto a otros de su misma tipología.

Desde el punto de vista de la proporción, podemos llegar a discernir tres tipologías diferentes, siempre en relación con la altura del músico que lo sostiene, correspondientes a tres longitudes globales: larga, media y corta. Dichas proporciones oscilan entre casi una cuarta parte y la mitad del cuerpo asociado, siendo una tercera parte la proporción más abundante (esta relación no la hemos de tomar como una valoración de carácter absoluto, sino de carácter relativo). Un buen ejemplo de este aspecto lo podemos observar en la **terracota de la “Deesa Mare” de Alcoi (ficha nº 36) fig. 10**, en la cual los dos personajes de la izquierda sostienen cada uno un instrumento musical de doble tubo; podemos apreciar claramente la diferencia de dimensiones entre los que sostiene el primer personaje y la diferencia que hay entre ellos y los que sostiene el segundo personaje, de forma que son sensiblemente mayores los primeros que los segundos.

Otra cuestión importante es la forma de los tubos: rectos en algunos casos y con una ligera curvatura descendente en otros. Caso aparte lo constituye la representación de **Torelló de Boverot (ficha nº 17) fig. 2**, que muestra uno de estos elementos con una significativa irregularidad en su forma que, aunque podría atribuirse a la falta de precisión del artista en el momento de su plasmación sobre cerámica ¹¹⁰, no por ello hemos de obviar una posible intencionalidad de representar unas determinadas características organológicas. Ello, en definitiva, puede sugerir una cierta irregularidad en el cuerpo de los tubos sonoros del instrumento en cuestión. Evidentemente, un tubo sonoro con estas características mostraría una dificultad considerable para poder efectuar la perforación central del tubo si se tratara de un material inerte de origen vegetal, aunque no sería así si estuviera fabricado con materiales de una cierta

¹¹⁰Es evidente que en esta muestra iconográfica la calidad del trazo es primitiva y de poca precisión, pero no por ello carente de interés en cuanto a la escena que representa y la intención de plasmar de forma significativa los objetos y personajes representados, necesarios para una clara comprensión de la misma.

plasticidad al que el uso, o bien por forma accidental, le hubiera ocasionado una deformación.

Es evidente, al menos para este estudio, que la intencionalidad de representar una cierta deformación en el tubo sonoro no es aleatoria ni accidental, todo lo contrario, existió y se expresó en un grado, mayor o menor, que hoy en día no podemos afirmar, pero que sí muestra indicios sobre los materiales que fueron utilizados para construir el instrumento.

Cuando nos referimos a materiales plásticos lo hacemos de los que tienen una capacidad para ser moldeados a voluntad, o sea metales o cerámica. En el caso que nos ocupa la cerámica no sería una opción plausible, dado que después de la cocción ésta no admite deformación sino rotura y, por tanto, un instrumento que saliera del horno ya deformado, con toda probabilidad sería desechado. Con respecto al metal, sería una opción, que permitiría una deformación por el uso y un aprovechamiento a pesar de ello. Este aspecto, y en el hipotético caso que fuera metálico, definiría el porqué de su utilización a pesar de estar deformado, al estar construido de un material caro y de compleja elaboración. En el caso que nos ocupa, la opinión sobre el material de construcción parece dirigirse hacia algún tipo de material de origen biológico con ciertas deformaciones propias del mismo.

Siguiendo con la curvatura de los tubos, esta es una cuestión que no se da únicamente en esta tipología de instrumentos, sino que la podremos observar a lo largo de la tesis en instrumentos de viento con otras características. Por tanto, nuestra opinión es que debemos tomar en consideración los detalles plasmados por los artistas, no como mero fruto de su imaginación o falta de precisión, sino también como un posible reflejo de la realidad organológica (adecuada, claro está, a la habilidad artística, a las posibilidades artístico-técnicas de la época y a los distintos soportes artísticos).

A lo largo de esta la tesis y de los anexos a la misma, se puede observar la intención, por parte del artista/artesano, de representar con fidelidad determinadas escenas, lo cual se ve entorpecido por la falta de unas técnicas artísticas precisas para llevar a cabo este cometido, aunque no por ello debemos suponer o afirmar que lo representado no es un fiel reflejo de la realidad.

Volviendo a la curvatura de los instrumentos que se muestran en las representaciones, queremos remarcar que esta señala la configuración física que debían tener originariamente, consecuencia de unas necesidades que dotaran de mayor comodidad a los instrumentistas en la ejecución de su cometido. La curvatura del tubo compensaría una correcta situación de la embocadura con una posición menos forzada del cuerpo central del instrumento, que obligaría a una ubicación más alta de los brazos y de las manos. Es evidente que esta curvatura también podría estar ocasionada por la forma natural de los materiales utilizados, con lo cual hallamos en este aspecto un nuevo punto de referencia definitorio sobre cuáles eran estos materiales. De hecho, podríamos llegar a una simbiosis entre las dos propuestas, y convenir que la configuración natural de los materiales favorecería una forma ergonómica que facilitaría la ejecución por parte del instrumentista.

Esta última afirmación es otro punto de variabilidad en el modelo organológico considerado hasta el momento. A partir de ahora podemos afirmar que los instrumentos de tubo doble eran susceptibles de ser construidos con más de un tipo de material, dependiendo de varias circunstancias: el estatus social, los materiales al alcance y las influencias recibidas¹¹¹. Estas consideraciones (la relación entre la música, las clases sociales y los instrumentos), nos conducen a nuevas suposiciones sobre la relación que el músico podría tener con su entorno. La relación de trabajo, mecenazgo o cualquier otra se podría corroborar a través del hecho de que instrumentos musicales de ciertas categorías y complejidad en su construcción no pertenecieran al músico, sino que fueran adquiridos por individuos con una capacidad adquisitiva alta. En todo caso, de no pertenecer a un individuo, podrían ser patrimonio de la comunidad, aunque esta cuestión no descarta que el músico fuera propietario de algún tipo de instrumento.

Los tubos de forma recta, evidentemente de más fácil fabricación, presentan una forma troncocónica poco pronunciada. Al mismo tiempo, sus características

¹¹¹La calidad del instrumento dependería de la forma y de los materiales en que estaría construido y por lo tanto, unido directamente a una capacidad adquisitiva y a un estatus social determinado. Evidentemente las clases sociales más altas serían las primeras en adquirir materiales “exóticos” procedentes de la importación. Con los materiales importados podría llegar la adquisición de nuevos conocimientos y entre ellos los nuevos modelos instrumentales.

muestran cierto grado de sofisticación en la parte inferior del tubo sonoro, donde se situaría el pabellón. Se aprecian algunas formas del instrumento que le otorgan consideración e importancia social. En el **“Vaso de los guerreros y la flautista” de Alcoi (ficha nº 35) fig. 4**, por ejemplo, los tubos del instrumento aparecen ornamentados en su parte inferior con un trazo sinuoso en forma de “M” invertida que, evidentemente, tuvo que estar realizado con un material dúctil y duradero. Esto sugiere que, con toda probabilidad, los tubos sonoros estaban reforzados en su extremo por una pieza metálica adjunta al tubo. Otro ejemplo puede apreciarse en el ***kálathos* “Vaso de la danza bastetana” de Lliria (ficha nº 22) fig. 7**, en donde este recurso va más allá: la representación del doble tubo que podemos observar es el de mayor longitud de todos los aerófonos que hemos agrupado bajo esta tipología de representaciones. De los dos tubos que lo constituyen, uno se muestra en su totalidad y podemos apreciar, en el extremo inferior, una hendidura en forma de “V” invertida, la cual muestra en su interior un espacio en blanco, de manera que la forma final del instrumento esta perfilada, no está rellena con un color sólido, lo que sugiere que estaba formada por un material diferente al del resto del cuerpo, posiblemente metálico¹¹². Estaríamos hablando, por tanto, de un pabellón adicional que tendría la función de reforzar el material orgánico con el que estuviera construida la parte central del instrumento, embellecerlo y dotarlo de una mayor longitud, y por tanto de un timbre más brillante.

Es evidente que si mantenemos esta afirmación descartamos que el cuerpo central fuera metálico, no tan solo por este aspecto, sino porqué tampoco se ha encontrado, hasta ahora, ningún resto arqueológico en esta cultura susceptible de ser adjudicado a este cometido. Por tanto, limitaríamos los materiales utilizados en la construcción de este tipo de instrumentos a los de naturaleza vegetal y, en un caso más hipotético, a materiales cerámicos. Los fabricados sobre soporte óseo, de origen más humilde, serían los dedicados a la construcción de instrumentos de tubo con otro tipo de configuración¹¹³.

¹¹²En las representaciones iconográficas ibéricas las partes metálicas se suelen representar perfiladas, tal vez para intentar reflejar el espacio en reserva interior, el reflejo del metal bruñido.

¹¹³Es el caso de los fragmentos de las flautas de hueso de tubo simple encontradas en Sant Miquel de Vinebre.

La utilización de diversos materiales para la construcción de un mismo instrumento, la forma y sus dimensiones, hacen prever que a pesar de tener un mismo concepto básico en el diseño, el resultado sonoro sería claramente diferente, no solo en el ámbito sonoro del instrumento, sino también en el timbre del mismo.

Otro aspecto a tener en cuenta en el análisis de este tipo de instrumentos es la posición de las manos sobre la longitud del tubo sonoro. La mano derecha está situada, generalmente, en la parte media alta del tubo derecho y la mano izquierda en la parte media baja del tubo izquierdo. En casi la totalidad de las imágenes el tubo derecho es más corto que el izquierdo, aunque esta afirmación puede llegar a cuestionarse por la interpretación que podemos llegar a realizar al observar ciertas ambigüedades en la posición de las manos en los personajes asociados a este tipo de instrumentos. Si bien hay imágenes que no dan lugar a duda, en otras, como es el caso del *kálathos* “Vaso de la danza bastetana” (ficha nº 22) fig. 7 y en el *lebes* “Vaso de la danza guerrera” (ficha nº 24) fig. 8, ambos de Sant Miquel de Lliria, vemos lo que parece ser una inversión en la posición de los tubos, siendo más largo el derecho y más corto el izquierdo. Algo parecido ocurre con el alto relieve de Osuna (ficha nº 41) fig. 3, en el cual, y sin ningún tipo de discusión, la mano izquierda se halla en la posición más elevada y la mano derecha en la posición más baja. Ante tales observaciones, y en lo que respecta a la cerámica pintada, podríamos aducir falta de fidelidad del modelo, pero la precisión con la que está realizado el alto relieve de Osuna induce a tomar este aspecto como un elemento más sobre la variabilidad en este tipo de instrumentos. También se podría deducir que hay un intercambio voluntario de tubos con la misma sonoridad, pero la función del tapado de las perforaciones en el tubo sería diferente en cada una de las manos y, evidentemente, este aspecto dificultaría considerablemente la ejecución en ciertos modelos instrumentales que obligaran a intercambiar la posición de los dedos de un tubo a otro. Por tanto, creemos que existía un modelo de instrumento con los tubos invertidos, con el “grave” situado en la mano derecha y el “agudo” en la mano izquierda, es decir, con una disposición diametralmente opuesta a todos los ejemplos anteriormente señalados.

Respecto a los tubos y a las perforaciones que estos tenían, y después de una detenida observación de las diversas representaciones conservadas, podemos establecer que al menos había cuatro perforaciones por tubo: tres en la superficie anterior, que se tapaban con el dedo índice, medio y anular; y una posterior, que se tapaba con el pulgar. La evidencia de las perforaciones se hace patente en las imágenes de las manos en que los dedos aparecen apoyados o bien separados, con una clara intencionalidad de mostrar movimiento, tal como puede verse en el **“Vaso de los guerreros y la flautista” de La Serreta de Alcoi (ficha nº 35) fig. 4** en donde la mano sobre el instrumento muestra el dedo pulgar separado del tubo; o en el ***lebes* de Sant Miquel de Lliria (ficha nº 18) fig. 6**, donde se pueden apreciar tres dedos de la mano izquierda posicionados de forma característica¹¹⁴ sobre el tubo y, parte de la mano derecha, con el pulgar apoyado en el reverso del otro tubo. Es en este *lebes* donde observamos que la posición de la mano izquierda se sitúa muy cerca de la boca. Si tomamos como referencia los detalles de la cara, la parte alta del torso con trazos que reflejan su indumentaria y las proporciones que muestra, la situación de la mano en este tubo denota un instrumento mucho más corto que el que podemos apreciar en el ***kálathos* “Vaso de la danza bastetana” de Sant Miquel de Lliria (ficha nº 22) fig. 7**.

En el **“Vaso de los guerreros” del Cigarralejo (ficha nº 38) fig. 1**, podemos observar que los dedos de las manos están totalmente separados de los tubos sonoros, característica que, en mayor o menor grado, podemos observar en la casi totalidad de las muestras iconográficas analizadas. Es una excepción la **terracota “Deesa Mare” de Alcoi (ficha nº 36) fig. 10**, en la que solo podemos observar la altura de las manos sobre el tubo pero no la disposición de los dedos (ya que la mano se muestra representada como un todo, sin que los dedos aparezcan detallados).

Otro aspecto analizado son las características en la representación de los personajes asociados a este tipo de instrumentos y que definen su género.

¹¹⁴La posición de los dedos sobre un instrumento de viento en el cual se deban tapar los taladros del tubo sonoro adquiere una forma característica que consiste en una mano en forma de garra con los dedos extendidos en una ligera curvatura.

El personaje que aparece tocando un aerófono en el **“Vaso de los guerreros” del Cigarralejo (ficha nº 38) fig. 1**, se nos muestra acompañado de otro que toca un instrumento de cuerda¹¹⁵ y que conserva representada parte de una espada que le cuelga de la cintura, muestra inequívoca de que se trata de un guerrero, por lo que deducimos que es un personaje masculino el encargado de portar y tocar el instrumento. Sin embargo, aunque la representación de los dos músicos sea parecida, el portador del aerófono de doble tubo no muestra ningún tipo de armamento asociado, por lo que (aunque sea un personaje con atribuciones masculinas) no tiene el estatus de guerrero, representando tal vez un joven en periodo iniciático. Por el contrario en la Serreta de Alcoi, en el **“Vaso de los guerreros y la flautista” (ficha nº 35) fig. 4**, un personaje femenino ataviado con una capucha y una túnica ricamente ornamentada con dos cenefas laterales que le llega hasta los pies, es el encargado de este cometido. En el mismo yacimiento, en la **terracota “Deesa Mare” (ficha nº 36) fig. 10**, vemos como figura central a una mujer amamantando a dos recién nacidos, al lado una figura en forma de ave, mientras que dos conjuntos de figuras formados por un niño/a o un joven acompañado por un adulto (del que no podemos, inicialmente, definir el género), limitan la terracota; del personaje que se encuentra detrás de los niños podemos apreciar, aunque muy estilizadas, las facciones de la cara y de lo que podría ser una abundante melena que le llegaría hasta la mitad del cuello, circunstancia que podría dar lugar a teorizar sobre la verdadera naturaleza del personaje representado, que bien podría ser una mujer o un adolescente¹¹⁶. Las dos parejas muestran una posición similar, en la que una de ellas se halla realizando la acción de tocar un instrumento de doble tubo; en este caso, la opinión que nos merece es que se trata de un niño/a y de un adolescente.

En el **lebes de Sant Miquel de Lliria (ficha nº 18) fig. 6**, la imagen muestra un rostro imberbe que, si bien lleva bandas cruzadas en el pecho, parece denotar una marcada juventud a juzgar por las facciones que podemos apreciar en su

¹¹⁵Ambos con máscaras en la cabeza.

¹¹⁶En esta conjetura se ha tenido en cuenta que las representaciones de personajes masculinos siempre se realiza con la simbología relacionada con la masculinidad asociada a la representación del personaje dotado de los atributos propios de un guerrero, y en las muestras estudiadas siempre aparecen dotados de un casco o bien con trazos que representan el cabello rizado.

cara; siguiendo en el mismo yacimiento, en el *kálathos* “Vaso de la danza bastetana” (ficha nº 22) fig. 7, el personaje va dotado con los atributos usuales de la mujer ibérica¹¹⁷.

En el *oenochoe* “del combate de las flautas” (ficha nº 23) fig. 5, del mismo yacimiento, el personaje muestra un casquete con una cola o lo que bien podría ser un cabello largo que le cae sobre la espalda; muestra las piernas silueteadas y, a diferencia del resto de los personajes incluidos en la escena, este casquete o cabello es único. El resto de personajes muestran una especie de gorro que les cubre la parte alta de la cabeza hasta el cuello. El personaje en cuestión, muestra características que permiten atribuirle las peculiaridades de un adolescente, en contraposición al personaje al que está enfrentado y que mantiene otro instrumento de diferentes características en sus manos, y que aparece representado con las mismas connotaciones que el resto de los personajes de la escena.

En el *gran lebes* “Vaso de la danza guerrera” de Sant Miquel de Lliria (ficha nº 24) fig. 8, encontramos nuevamente un personaje dotado de gorro y túnica, por tanto de género femenino, que toca la misma tipología del instrumento anterior.

En el *lebes de Torelló de Boverot* (ficha nº 17) fig. 2, un personaje danzante muestra parte de las piernas y trazos en la cabeza que parecen describir mechones de cabello y la configuración de la imagen intenta reflejar movimiento. Por ende, la figura que representa al músico aparece representada con una vestidura que le llega casi a los pies, y estos están representados por dos líneas mucho más delgadas que las del personaje anterior. Se puede apreciar que, debajo de la cabeza, aparece la depresión del cuello y, por debajo de esta, una protuberancia redondeada que sobresale del cuerpo que bien podría definirse como el perfil del pecho de una mujer.

En la muestra de *Osuna* (ficha nº 41) fig. 3, podemos apreciar la imagen de una mujer: una adolescente de formas gráciles, tocada con una diadema en el cabello y vestida con una túnica larga, ceñida con un cinturón ricamente decorado.

¹¹⁷ Un tocado en la cabeza y una túnica con cenefas laterales.

El cómputo total de las nueve representaciones de personajes da como resultado cuatro mujeres, cuatro jóvenes y un posible adulto en el “**Vaso de los guerreros**” del Cigarralejo (ficha nº 38) fig. 1 (del que tras un estudio mucho más detallado, tal vez se pudiera precisar que se tratase de un joven adolescente, como se ha apuntado anteriormente).

Después de las observaciones que acabamos de hacer, podemos afirmar que las representaciones iconográficas sugieren que este tipo de instrumentos estaban reservados a una parte de la población integrada por los jóvenes hasta cierta edad¹¹⁸ y a cierta parte de la población femenina¹¹⁹.

Podemos distinguir dos tipos de escenas en donde aparecen instrumentos de doble tubo y es significativa su utilización y la similitud en donde están integrados. Las escenas donde aparecen personajes de género femenino son cuatro:

- **Osuna (ficha nº 41) fig. 3**, el personaje aparece solo.
- **Torelló de Boverot (ficha nº 17) fig. 2**, el personaje está asociado a un danzante.
- **Sant Miquel de Lliria (ficha nº 22) fig. 7**, los personajes femeninos están asociados a una escena donde aparecen otros personajes femeninos que danzan.
- **Sant Miquel de Lliria (ficha nº 24) fig. 8**, encontramos una excepción, en donde un personaje con atuendo femenino acompaña a otro instrumentista en la representación de un combate entre dos guerreros.

Esta última es la única representación en la que aparece un personaje femenino acompañando a un hecho de armas, ya que en el resto de imágenes siempre es un personaje masculino, o un joven el portador de un

¹¹⁸Entendemos que ambos sexos, hasta alcanzar la edad que les permitía la plena integración dentro de la sociedad ibérica. Adquiriendo las obligaciones y privilegios que la nueva situación les proporcionaba.

¹¹⁹Esta especialización concierne a una parte de la población femenina implicada en determinados ritos sociales, entre los que no se incluyen los de armas.

determinado instrumento, evidenciando la relación que el género tenía con una determinada actividad¹²⁰.

5.2.1.2. Restos arqueológicos de aerófonos de registro agudo

Un caso singular, en la presente tesis, lo constituyen los restos óseos encontrado en el yacimiento de Sant Miquel de Vinebre (**ficha nº 4**). Entre los materiales recogidos en las diferentes campañas de excavación aparecen seis fragmentos que presentan indicios de haber sido modificados con la práctica de perforaciones en su superficie.

El fragmento 1 (**fig.11**) lo constituye una sección de 68 mm. y un diámetro de 16 mm. que conserva parte de su superficie. Presenta roturas en ambos extremos y dos perforaciones en caras opuestas con un diámetro estimado de 7 mm. cada una. El fragmento aparece fracturado a la altura de las perforaciones, consecuencia del debilitamiento que suponen para el cuerpo del hueso.

Las perforaciones muestran una situación que se presenta paralela en las dos caras del tubo. De las perforaciones se conserva un arco lo suficientemente amplio como para calcular su diámetro. La superficie no aparece pulida y las perforaciones se muestran con los bordes un tanto irregulares, fruto del tallado. No presentan trazas de pulido consecuencia, tal vez, de la rotura del hueso en el proceso de tallado. Dos perforaciones a la misma altura debilitarían el tubo y podrían ocasionar su rotura en un estadio no muy avanzado de su talla y explicaría por qué su rotura se produjo precisamente en esta sección. Con respecto a este aspecto hay que tener en consideración el tipo de rotura que se proyecta alrededor de las perforaciones. Si la comparamos con el resto de fragmentos podemos observar que el resto de ellos presentan roturas longitudinales, es decir a lo largo del eje del hueso, consecuencia de una acción de aplastamiento al soportar una determinada presión a lo largo del tubo que representa el hueso. La rotura del fragmento presenta otras características que bien podrían responder a la aplicación de una determinada presión aplicada en

¹²⁰En las muestras iconográficas estudiadas en esta tesis podremos observar que incluso hay una connotación de género en la utilización de determinados instrumentos musicales.

un punto en concreto, en el momento de efectuar un determinado retoque que ocasionó la rotura alrededor del punto de presión, no afectando al eje del tubo y si a la parte más débil, la sección con los taladros.



Figura 11

El fragmento 2 (**fig.12**) presenta una longitud de 53,3 mm. y 15,2 mm. de anchura y un diámetro aproximado de 14,4 mm.

Esta fracción muestra una rotura longitudinal que afecta a la perforación, esta conserva el suficiente arco como para determinar su diámetro, 5,4 mm. Muestra ciertos retoques alrededor del taladro que ocasiono la pérdida de superficie con el desprendimiento de pequeñas lascas.

Es un fragmento que parece haber sido pulido en un principio, pero que se ha visto afectado por un proceso de desgaste importante lo cual indica que tal vez llegó a ejercer su función como instrumento musical.



Figura 12

El fragmento 3 (**fig.13**) presenta una longitud máxima de 55 mm. y una anchura de 20 mm. no presenta suficiente superficie como para calcular un diámetro aproximado. La hendidura que presenta formaba parte de una perforación, de la que se ha conservado el arco suficiente para calcular un diámetro aproximado de 5,3 mm. Podemos observar alrededor del taladro, que la superficie ha sido retocada formando un pequeño bisel.

La superficie no se muestra pulida, se presenta irregular y afectada por el desgaste. Las roturas se han producido en numerosas direcciones una de las cuales afecta directamente la trayectoria sobre el eje de la perforación.



Figura 13

El fragmento 4 (**fig. 14**) presenta una longitud de 46 mm. y una anchura de 12 mm. No presenta suficiente superficie como para determinar de forma precisa su diámetro aproximado. Presenta una superficie que originariamente tendría una textura parecida al primer y tercer fragmento, pero presenta cierto trabajo de pulido que atenúa las rugosidades naturales.

Presenta restos de una perforación con un arco conservado que mostraría un diámetro interior del taladro que oscilaría entre 4 mm. y 8 mm. No presenta signos de retoque y sus bordes aparecen muy erosionados. Los planos de rotura principales, como viene siendo habitual en la mayoría de los fragmentos, transcurren paralelamente al eje longitudinal del hueso y afectan a la perforación. Su cara interior no muestra trazas de haber sido retocada ni pulida.



Figura 14

Por último, el fragmento 5 (**fig. 15**) lo constituyen dos fragmentos que muestran un plano de coincidencia entre ellos, que transcurre a lo largo de una línea de rotura coincidente con el eje longitudinal del hueso y que coincide con la línea diametral de una perforación practicada en el mismo.

El fragmento conservado muestra una longitud de 62,86 mm. y una anchura conjunta (una vez unidas las dos piezas) de 18,25 mm. Muestra suficiente material oseó para determinar un diámetro aproximado del tubo interior, que sería de 11,2 mm.

Presenta una perforación que afecta a los dos segmentos de hueso que componen la pieza con un diámetro de 5,5 mm. con evidentes trabajos de retoque que han transformado el borde interior de la perforación de una forma recta a un perfil biselado. Su superficie no presenta muestras de haber sido pulida en profundidad.



Figura 15

Los cinco fragmentos analizados muestran características similares:

- Superficie conservada relativamente pequeña.
- Fragmento de solo una cara de hueso (a excepción del primero).
- Líneas de rotura longitudinales que afectan a las perforaciones practicadas.
- Perforaciones con un diámetro que fluctúa alrededor de los 5 mm. (a excepción de un caso que aumenta a 7 mm.).
- Retoques en la parte interior de los taladros.
- Escaso pulido exterior.
- Muestras de erosión acentuadas.
- Indicios de sucesiva fragmentación del cuerpo inicial del hueso.
- Escasos retoques con la finalidad de acondicionar la parte interior del hueso.

Con todos los aspectos tratados hasta el momento podemos deducir que se trata de los restos de al menos tres aerófonos de registro agudo tipo flauta de un solo tubo que aprovechaba el material óseo de origen ovicaprido para tallar los elementos necesarios para convertirlo en tres aerófonos.

No podemos discernir con seguridad cual sería la longitud aproximada de los tubos resultantes pero sí su diámetro que oscilaría entre 12 mm. y 16 mm., por lo tanto no podría tratarse de un instrumento de sonoridad potente. En cuanto al diámetro de las perforaciones parece haber un criterio unificado que lo sitúa sobre los 5 mm.¹²¹

Como ya hemos apuntado anteriormente, las líneas de rotura suelen transcurrir paralelas al eje longitudinal del hueso, a excepción del fragmento 1 (**fig.11**), que transcurren de forma transversal, afectando a las líneas diametrales de las dos perforaciones practicadas.

En consecuencia nos encontramos ante una serie de fragmentos constituyentes de varios aerófonos que tal vez, al menos en parte, no llegaron a ver finalizada su construcción a consecuencia de la rotura fruto de la manipulación del cuerpo

¹²¹ La perforación que oscila entre 7mm. y 4mm. puede ser fruto de un defecto de talla o consecuencia de la rotura.

del hueso. La falta de un pulido más acentuado que embelleciera la superficie sería otro aspecto también a tener en cuenta respecto a la anterior consideración y, finalmente, si se tratase la falta de una concentración mayor de fragmentos en un mismo punto que sería fruto de un deterioro posterior a su abandono nos indica que en el momento que se produjo, el material ya estaba fragmentado¹²².

Como consecuencia de todo lo expuesto, concluimos que se trata de aerófonos de registro agudo tipo flauta que con toda seguridad, dadas las características del tubo y sus dimensiones estaría dotado de una boquilla de bisel, tallada en el mismo cuerpo del hueso.

5.2.2.- Aerófonos de registro medio–grave

En el presente capítulo nos proponemos analizar los aerófonos ibéricos (tanto objetos como representaciones iconográficas) que por sus dimensiones relativas tienen (o podrían tener) un registro medio o grave. En cualquier caso los diferenciamos de los aerófonos de registro agudo, a los que hemos dedicado el capítulo 5.2.1.- Dicho análisis lo realizaremos de forma individualizada, teniendo en cuenta la gran variabilidad de los objetos sonoros que hemos incluido. Como tendremos ocasión de comprobar, algunos de ellos poseen unas características perfectamente documentadas que los sitúan en contextos muy determinados; otros, sin embargo, corresponden a tipologías de instrumentos sobre las cuales no hay una bibliografía específica que nos permita situarlos con precisión en una determinada categoría.

Aunque en un principio nos habíamos propuesto distinguir entre instrumentos de registro grave e instrumentos de registro medio, hemos descartado tal división precisamente debido a la dificultad de ubicar algunos de los objetos en un contexto sonoro determinado, que los defina y los relacione con instrumentos ya documentados.

¹²² Una unidad que se pierde o deposita en un lugar determinado y que posteriormente se fragmenta mantendría una concentración de materiales de iguales características que permitirían una posterior reconstrucción de la pieza. Si la rotura de la pieza se produce durante su fabricación o durante su uso es más probable un efecto de dispersión de los fragmentos resultantes, con lo cual resulta mucho más difícil o imposible una reconstrucción del objeto en cuestión.

En el apartado que dedicamos a la metodología ya comentamos los diversos niveles o catalogaciones que utilizaríamos como marco para poder describir los distintos instrumentos analizados. No obstante, estamos seguros de que las consideraciones que realizaremos a continuación sobre muchos de los aerófonos ibéricos localizados (hasta ahora prácticamente inéditos desde el punto de vista organológico), aportaran una nueva luz que ayudará a perfilar y a precisar su configuración y naturaleza.

En total nos proponemos analizar diez objetos sonoros, en su mayoría clasificables como instrumentos de viento del tipo “trompeta” según la clasificación de Hornbostel-Sachs– fundamentalmente del subtipo “cuernos” o “trompas”– (siete del total), pero también incluimos un posible aerófono de bisel y otro de lengüeta.

Los instrumentos analizados son los siguientes:

- 1.- Aerófono tipo Caracola (o cuerno marino)
- 2.- Aerófono tipo Cuerno o trompa (con dos tirantes de refuerzo)
- 3.- Aerófono tubular de tubo recto y sección cónica, posiblemente con lengüeta
- 4.- Aerófono tipo Trompa
- 5.- Aerófono tipo Cuerno de doble curva
- 6.- Aerófono tipo Flauta de soplo directo al tubo
- 7.- Aerófono tipo Trompeta recta con tudel y pabellón curvos
- 8.- Aerófono tipo Cuerno con posibles agujeros digitales
- 9.- Aerófono tipo Cuerno
- 10.- Aerófono tipo Trompa (con un tirante de refuerzo)