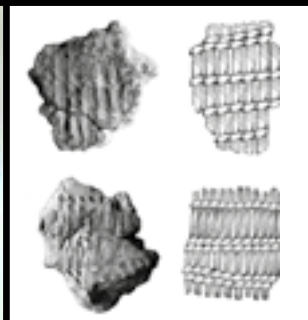
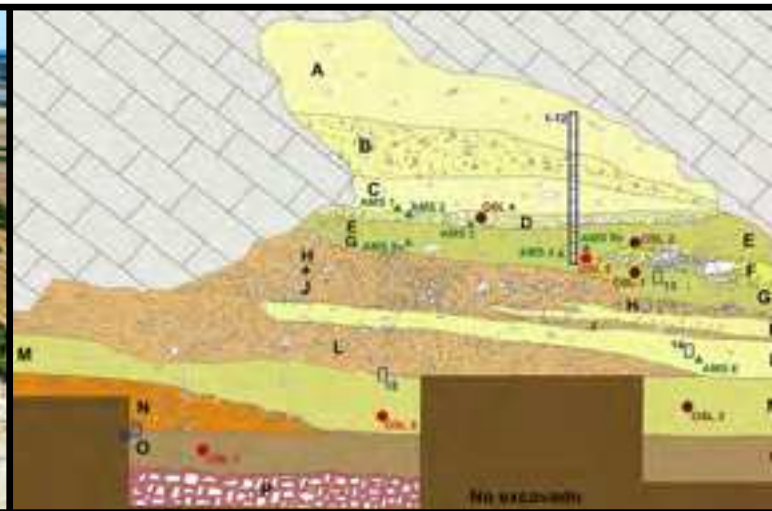


ACTUALIDAD DE LA INVESTIGACIÓN ARQUEOLÓGICA EN ESPAÑA III (2020-2021)

CONFERENCIAS IMPARTIDAS EN EL MUSEO ARQUEOLÓGICO NACIONAL



ACTUALIDAD DE LA INVESTIGACIÓN ARQUEOLÓGICA EN ESPAÑA III (2020-2021)

CONFERENCIAS IMPARTIDAS EN
EL MUSEO ARQUEOLÓGICO NACIONAL



Catálogo de publicaciones del Ministerio: www.libreria.culturaydeporte.gob.es
Catálogo general de publicaciones oficiales: <https://cpage.mpr.gob.es>

Edición 2021



MINISTERIO DE CULTURA
Y DEPORTE

Edita
© SECRETARÍA GENERAL TÉCNICA
Subdirección General de Atención al Ciudadano,
Documentación y Publicaciones

© De los textos e imágenes: sus autores

NIPO: 822-21-073-8
ISBN: 978-84-8181-772-0

Índice

PRESENTACIÓN	7
El archipiélago de las Casitéridas y el comercio púnico en el noroeste de Iberia	9
Eduardo Ferrer Albelda, Francisco J. García Fernández, Antonio M. Sáez Romero, Javier Rodríguez Corral y Josefa Rey Castiñeira	
Conjunto Arqueológico de Cástulo. Proyecto de conocimiento e intervención	27
Marcelo Castro López y Francisco Arias de Haro	
La ciudad romana de <i>Regina</i>	43
José María Álvarez Martínez	
El conjunto arqueológico del Castillo de La Estrella de Montiel (Ciudad Real): fortaleza, villa medieval y campo de batalla	59
Jesús Manuel Molero García, David Gallego Valle y Cristina Peña Ruiz	
La cantera romana de El Mèdol: estudio integral de la explotación y abastecimiento de material pétreo en la antigua <i>Tarraco</i> (Tarragona)	77
Anna Gutiérrez García-M. y Jordi López Vilar	
El vínculo entre África y la península ibérica durante el Pleistoceno medio: el caso del yacimiento achelense de Porto Maior (As Neves, Galicia)	97
Eduardo Méndez-Quintas, Manuel Santonja y Alfredo Pérez-González	
Entre lascas: la transición Paleolítico-Mesolítico en la región centro-meridional ibérica	117
J. Emili Aura Tortosa	
La evolución urbana de <i>Pompelo</i> a la luz de las últimas intervenciones arqueológicas (siglos VII a. C. – VIII d. C.)	135
María García-Barberena Unzu y Mercedes Unzu Urmeneta	
Una década de investigación del colectivo RomanArmy.eu: novedades y desafíos sobre la conquista romana del noroeste ibérico	153
José Manuel Costa-García, David González-Álvarez, Manuel Gago Mariño, João Fonte, Jesús García Sánchez, Andrés Menéndez Blanco, Rebeca Blanco-Rotea y Valentín Álvarez Martínez	
Novedades arqueológicas en Torreparedones (Baena, Córdoba): Termas de la Salud y Anfiteatro	171
Ángel Ventura Villanueva, José Antonio Morena López, Massimo Gasparini y Antonio Moreno Rosa	
Los últimos neandertales en el interior peninsular: las ocupaciones musterienses del valle del río Eresma (Segovia)	195
David Álvarez-Alonso, María de Andrés-Herrero, Andrés Díez Herrero, Aitor Hevia-Carrillo, Tamara Fernández-Agudo, Clara Mielgo Villalpando, José M. ^a Vázquez-Rodríguez y José Yravedra Sainz de los Terreros	

El Castillo de Monreal de Ariza (Zaragoza). Intervención arqueológica y restauración de los recintos I y II	217
José F. Casabona Sebastián, Javier Ibáñez, Sergio Izquierdo Guillén, José María Sanz Zaragoza y Javier Sanz Sabugo	
La arquitectura arrogante y el poder de las imágenes en las grandes villae de la Antigüedad Tardía: el ejemplo de Noheda	241
Miguel Ángel Valero Tévar	
Vascos: un enigmático enclave de al-Andalus	259
Ricardo Izquierdo Benito	
Sisapo. Capital del cinabrio en la Antigüedad	277
Mar Zarzalejos Prieto, Carmen Fernández Ochoa, Germán Esteban Borrajo y Patricia Hevia Gómez	
Verde que te quiero. La circulación prehistórica de variscita y jadeíta en la península ibérica y Europa occidental	299
Carlos Rodríguez Rellán, Ramón Fábregas Valcarce, Serge Cassen, Pierre Pétrequin y António Faustino Carvalho	
Vacceos como vacceos: el fin del paradigma arqueológico de la celtiberización en la cuenca media del Duero. Cuarenta años de investigaciones en Pintia (1979-2019)	319
Carlos Sanz Mínguez	
Revisión y contextualización histórica de los «pozos rituales» púnicos de Gadir	341
Ana M. ^a Niveau-de-Villedary y Mariñas, Natalia López Sánchez, Pablo Sicre González, Carlos G. Wagner, Pilar Molina Torres, Ana M. ^a Abia Maestre, Paloma Bueno Serrano, Juan Ignacio Gómez González, M. ^a Milagros Macías López, Marcos A. Martelo Fernández y Juan Ignacio Vallejo Sánchez. Con la colaboración de: Ricardo de Balbín Bueno, Bruno D'Andrea, Armelle Gardeisen, Ricard Marlasca Martín, Ida Oggiano, Adriano Orsingher, Marion Siritto-Olivier y Francesca Spatafora	
La alimentación vegetal en la península ibérica en época medieval a partir de la arqueobotánica	361
Leonor Peña-Chocarro y Guillem Pérez-Jordà	
Cueva de Ardales y Sima de las Palomas de Teba (Málaga). Ocupaciones paleolíticas por sociedades neandertales y modernas	375
José Ramos-Muñoz, Gerd-Christian Weniger, Pedro Cantalejo, Serafín Becerra, Yvonne Tafelmaier, Mar Espejo, Viviane Bolín, Taylor Otto, Miriam Rotgänger, Martin Kehl, Julia Blumenröther, Eduardo Vijande-Vila, Diego Fernández-Sánchez, Adolfo Moreno-Márquez y Salvador Domínguez-Bella	
La investigación reciente en arqueología musical	393
Raquel Jiménez Pasalodos	
El complejo defensivo de la ciudad íbera de Ullastret (Girona): balance de una década de investigaciones y nuevas perspectivas	407
Ferran Codina y Gabriel de Prado	
En la costa y la montaña. Nuevos datos sobre el Paleolítico medio y el Paleolítico superior inicial en la región central mediterránea ibérica	427
Valentín Villaverde, Ernestina Badal, Miguel Ángel Bel, M. Mercè Bergadà, Ana Cantó, Yolanda Carrión, Aleix Eixea, Pere Guillem, Álvaro Martínez-Alfaro, Rafael Martínez Valle, Carmen M. Martínez-Varea, Sonia Murcia, Cristina Real, Clodoaldo Roldán, Daniela Rosso y Alfred Sanchis	
Antecedentes, desarrollo y resultados de un proyecto de investigación sobre las explotaciones prehistóricas de sal en las Lagunas de Villafáfila (Zamora)	447
Javier Abarquero Moras, Germán Delibes de Castro y Elisa Guerra Doce	

La investigación reciente en arqueología musical

Recent research in music archaeology

Raquel Jiménez Pasalodos (raquel.jimenez@uva.es)

Universidad de Valladolid. ERC Artsoundscapes project¹, Universitat de Barcelona

Resumen: El estudio de los instrumentos musicales arqueológicos permite desvelar cuestiones culturales que van más allá de las puramente musicológicas. A través de dos casos de estudio recientes, mi tesis doctoral sobre las trompetas de cerámica celtibéricas y mi investigación sobre los tambores de cerámica de al-Ándalus y del Marruecos actual, este artículo pretende mostrar cómo diversos enfoques teórico-metodológicos aplicados al estudio de materiales arqueológico-musicales pueden responder a preguntas sobre desarrollo tecnológico, contactos culturales y prácticas rituales.

Palabras clave: Arqueología musical. Organología. Numancia. Al-Ándalus.

Abstract: The study of archaeological musical instruments allows to reveal cultural questions that go beyond the purely musical ones. Through two recent case studies, my PhD on Celtiberian ceramic trumpets and my research on pottery drums from al-Andalus and present-day Morocco, this paper aims to show how various theoretical-methodological approaches applied to the study of archaeomusicological materials may answer questions about technological development, cultural contacts, and ritual practices.

Keywords: Music Archaeology. Organology. Numantia. Al-Andalus.

¹ Proyecto ERC Advanced Grant Artsoundscapes (EC Grant Agreement 787842).

Introducción

La arqueología musical es una disciplina en pleno desarrollo que, hoy por hoy, posee herramientas conceptuales y procedimentales suficientes para acometer trabajos sistemáticos que permiten responder a un gran número de preguntas sobre cuestiones no solo organológicas, sino también musicales y culturales. Su desarrollo teórico y metodológico viabiliza estudios pluridisciplinarios que conllevan el examen arqueológico, taxonómico, organológico, físico-químico, la reconstrucción de la cadena técnico-operativa, la caracterización acústica y la contextualización histórico-cultural. El aparentemente escaso eco académico de la arqueología musical radica precisamente en las dificultades intrínsecas que supone enfrentarse a materiales que requieren una formación especializada, como es el caso de los musicales.

La necesidad de recurrir a capital teórico y metodológico correspondiente a varias demarcaciones disciplinares ha supuesto que los estudios hayan históricamente derivado hacia distintos caminos según la especialización de los investigadores implicados, sus focos de interés, y las distintas concepciones en torno a qué es la música. En la actualidad, la mayor parte de los estudios arqueomusicológicos parten de una descripción *etic* del concepto *música*, que alude a una serie de comportamientos universales que pueden ser reconocidos en diversas culturas y que son comparables entre sí (Nettl, [1983] 2005), aunque el término no exista como tal entre algunos grupos humanos o presente marcadas diferencias (Gourlay, 1984; List, 1971 y 1984). A partir de dicha concepción de la música como una actividad humana universal, su estudio es acometido desde la propuesta antropológica del etnomusicólogo Alan P. Merriam, que entiende la música en tanto elemento cultural que involucra un significativo conjunto de comportamientos específicos y concepciones socialmente definidas, los cuales han de ser abordados desde un modelo tripartito que implica el análisis de los sonidos musicales, de los conceptos asociados con la música y de las acciones que entraña su práctica (Merriam, 1964: 15). Entre estos comportamientos humanos asociados con la musicalidad se encuentran aquellos que producen y utilizan cultura material y, por tanto, pueden dejar evidencias y patrones en el registro arqueológico. Como eco de la popular definición de etnomusicología propuesta por Jeff Todd Titon en 1988 (2015), la arqueología musical se puede entender como el estudio de las evidencias materiales de la «gente del pasado haciendo música», las cuales constituyen las fuentes primarias de la disciplina. Dichas fuentes, por tanto, son eminentemente organológicas (restos de instrumentos musicales o sonoros) e iconográficas, aunque para algunas cronologías se conservan textos que aportan una información esencial para la interpretación de la cultura material.

Si bien las evidencias materiales no pueden desvelar la mayor parte de la cultura musical de la prehistoria y de la Antigüedad, sobre todo en lo que respecta a la estética musical, las escalas o la organización tonal, los instrumentos musicales arqueológicos y las representaciones iconográficas contienen información sobre comportamientos y conceptos tanto musicales como simbólicos. Por ejemplo, es común que los instrumentos musicales estén fabricados con materiales económicamente costosos, que en su construcción revelen una considerable inversión de tiempo o que aparezcan depositados como ofrendas (Jiménez; Till, y Howell, 2013), algo que demuestra la importancia cultural de la música y la materialidad asociada a su práctica. Los instrumentos musicales son, en muchas ocasiones, objetos tecnológicamente complejos que pueden revelar especialización constructiva y conocimiento técnico-acústico (ver, por ejemplo, Jiménez *et alii*, 2021). El análisis de los restos desde un punto de vista organológico y de diseño acústico es esencial para comprender tanto aspectos de desarrollo técnico como posibles conexiones culturales, en ocasiones revelando filiaciones que no son apreciables a partir de su mero estudio formal.

Por otro lado, existen además múltiples evidencias del papel fundamental desempeñado por la música en los comportamientos rituales de las sociedades pasadas y presentes. En palabras de Blacking, la música es un tipo especial de acción social que puede tener consecuencias importantes para otros tipos de acción social ([1984] 1995: 223). De hecho, participa de la mayor parte de las características que definen el ritual según la categorización de Catherine Bell (1997: 138-169): formalismo, tradicionalismo –herramienta de legitimización a través de la repetición exacta de actividades que proceden de

épocas anteriores–, invariabilidad –copia precisa de un conjunto de acciones bien definidas–, reglas estrictas –que han de ser seguidas para que se considere ritual–, simbolismo sagrado y una *performance* que involucre imaginario y visualidad, sonidos y músicas y otros estímulos –inciensos, fragancias, drogas o comida–, que induzca a los participantes a una experiencia perceptiva compleja y que enmarque el evento fuera de la cotidianidad. La música favorece la alteración sensorial, la memorización de códigos culturales a través de sonidos y movimientos repetitivos, la exaltación emocional, la demarcación espacial y temporal, la experiencia de la sacralidad y la identificación y cohesión grupal. Es también un elemento importante en el recuerdo y la transmisión de las tradiciones orales, de los valores morales y de las ideologías de género y clase social y, en muchas culturas, se convierte incluso en el lenguaje de comunicación con los dioses y los espíritus (Jiménez; Till, y Howell, 2013). Por lo tanto, los restos de instrumentos musicales pueden arrojar luz sobre algunas prácticas culturales y rituales que no son fácilmente desveladas en base a otros tipos de cultura material.

Los dos casos de estudio propuestos en este capítulo se centran en dos tipos de instrumentos musicales arqueológicos muy distintos: las trompetas cerámicas celtibéricas y los tambores de cerámica de al-Ándalus. Ambos se encuentran entre los conjuntos organológicos más numerosos del continente europeo y permiten presentar dos aproximaciones teórico-metodológicas diversas, las cuales aportan no solamente información musical sobre las culturas a las que pertenecieron, sino también sobre su desarrollo tecnológico, sus contactos culturales e incluso sobre posibles prácticas rituales.

1. Las trompetas de cerámica numantinas (siglos II y I a. C.)

El *corpus* de trompetas cerámicas celtibéricas comprende 67 piezas provenientes en su mayoría de las excavaciones de Numancia que tuvieron lugar entre 1906 y 1923. Además, algunos ejemplares proceden de otros yacimientos cercanos como Tiermes, Castileterreño (Izana), Las Quintanas de Segontia Lanka (Langa de Duero), Los Castejones (Calatañazor) y Villar del Río. El 90 % de los materiales se excavaron en el *oppidum* numantino y su zona de influencia. Esta información apunta a una identidad cultural no solo celtibérica en general, sino arévaca en particular (fig. 1).

A pesar de esto, sí que existen fragmentos que atestiguan su presencia en áreas fuera de la Celtiberia, como el Castellillo de Alloza (Teruel) y Libia de los Berones (Herramélluri, Logroño), e incluso se ha propuesto su identificación en el mundo vacceo, con un probable fragmento de pabellón zoomorfo encontrado en Cauca (Segovia) (Blanco, 2014), así como en otras zonas ibéricas, como el posible yacimiento de La Escondilla (Vilastar, Teruel) (Alfayé, 2004: 155). A partir de los exámenes arqueométricos, realizados gracias a la financiación del Proyecto Europeo de Arqueología Musical² y llevados a cabo a través de una colaboración con el grupo CERVITRUM del CSIC, se ha podido demostrar que las trompetas celtibéricas se fabricaron con las mismas materias primas y con una cocción similar al resto de la producción cerámica. Además, dichos análisis han probado que no solo se hicieron en Numancia, sino también en otros centros de producción cercanos, al menos de Tiermes y Segontia Lanka (Jiménez *et alii*, 2019; Jiménez, 2020). En total, los ejemplares y fragmentos encontrados corresponden a un mínimo de 52 trompetas, una cifra muy significativa para un instrumento musical protohistórico.

El estudio organológico de los ejemplares muestra que son aerófonos de boquilla naturales eficaces, con los elementos necesarios para su correcto funcionamiento acústico: boquillas con copa y garganta, pabellones con un diseño adecuado y tubos ultracirculares de taladro cilíndrico (figs. 2 y 3). Parece que se fabricaron en de tres tamaños diferentes: el 39,4 % de los restos pertenecen a instru-

² 2013-01-06 – 2018-01-06. *EMAP: European Music Archaeology Project*. Institución concesora: U.E. Culture Programme (2007-2013) Multiannual cooperations projects. Instituciones participantes: Comune di Tarquinia, IT (Coordinador); Deutsches Archäologisches Institut, DE; Musik i Syd AB Skåne Kronoberg, SE; Österreichische Akademie der Wissenschaften, AT; Regione Lazio, IT; Royal Conservatoire of Scotland, UK; The Cyprus Institute, CY; Universidad de Valladolid, ES; Università degli Studi della Toscana, IT; University of Huddersfield, UK (Coorganizadores). Referencia: 536370-CU-1-2013-1-IT-CULTURE-VOL11.

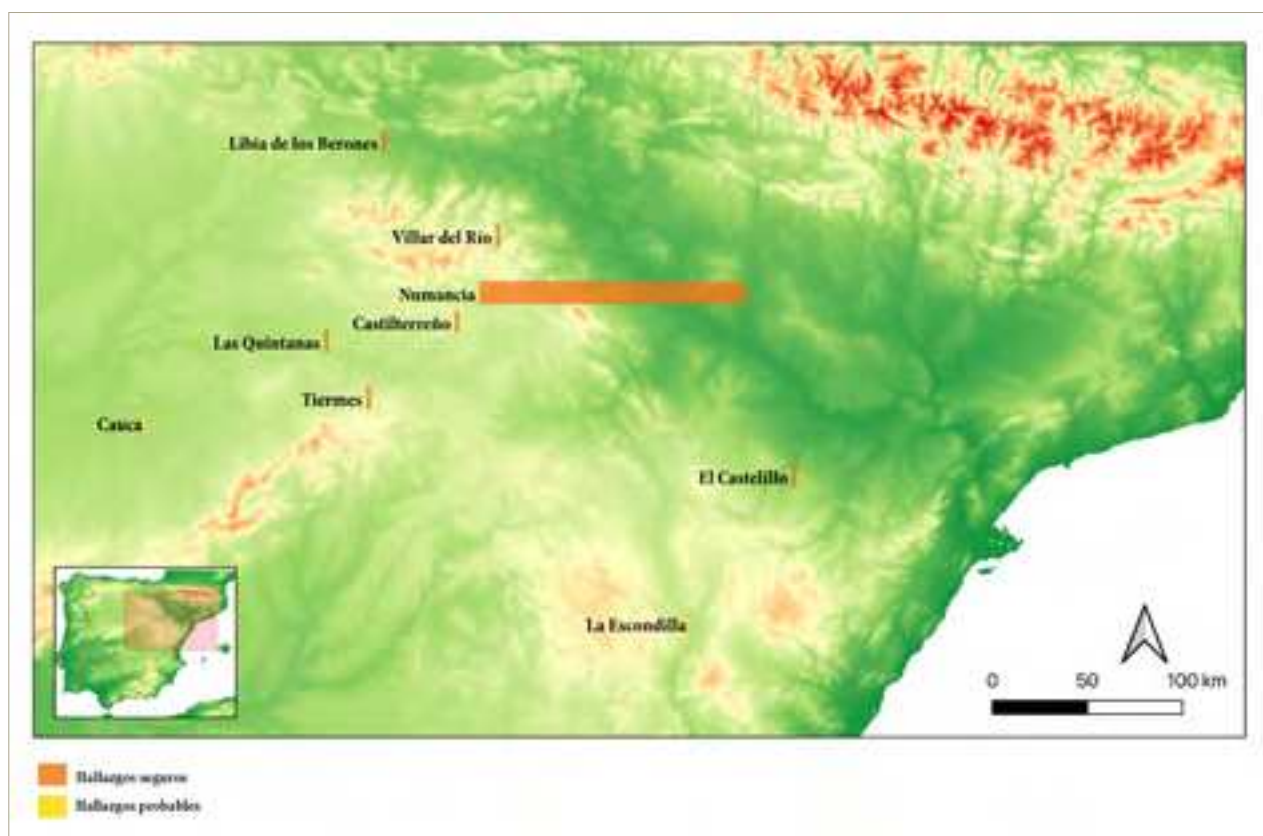


Fig. 1. Localización y número de hallazgos de trompetas de cerámica celtibéricas (Jiménez, 2020).

mentos de gran tamaño, el 31,8 % de diámetro mediano y el 24,9 % de talla pequeña. Casi el 53 % de las muestras tienen la boquilla a la derecha y el 47 % a la izquierda. Estas boquillas son de tres tipos, de entre los que destacan los tipos A y B, ya que su diseño es muy similar al de los aerófonos de boquilla modernos: anillo para el apoyo de la boca, copa hemisférica que permite la vibración de los labios, un grano estrecho que favorece la ejecución de más sonidos, y un tudel ligeramente cónico que modifica el tubo cilíndrico y facilita la producción de toda la serie armónica en la mayoría de las octavas (Jiménez, 2020). Aunque esta configuración de boquilla conlleva que su ejecución sea más dificultosa, ya que se requiere un cierto grado de especialización, permite un mayor control de la afinación y un mejor aprovechamiento del registro del instrumento, sobre todo en los agudos. También se han encontrado al menos tres tipos de pabellones, la mayoría con forma de campana, que es el diseño más efectivo acústicamente (Jiménez, 2020). Sin embargo, los más llamativos son los dos ejemplares con pabellones zoomorfos en forma de cabezas de lobo con las fauces abiertas –uno depositado en el Museo Arqueológico Nacional, procedente de Tiermes (fig. 3.1) y otro en el Museo Numantino de Soria, encontrado en Numancia (N-8234)– a los que quizá habría que añadir los posibles ejemplares de Cauca y La Escondilla.

Fue precisamente por estos pabellones zoomorfos que las trompetas numantinas se han comparado tradicionalmente en la bibliografía con el *carnyx* (entre otros, Taracena, 1924; Pastor, 1987; Martín, y Esparza, 1992: 272), una trompa metálica de grandes dimensiones con pabellones zoomorfos, que en su mayoría representan jabalíes con grandes orejas y mandíbulas abiertas. Su uso se extendió por toda la Europa céltica, al menos entre los siglos III y I a. C., según prueba un elenco de hallazgos organológicos que abarca desde el Reino Unido hasta, quizá, Rumanía (ver, entre otros, Hunter, 2019). Si bien es indudable que tanto estos pabellones zoomorfos numantinos como la afiliación celta de los celtíberos son una clara indicación de la existencia de algún tipo de conexión conceptual y probablemente funcional entre las trompetas numantinas y los *carnyces*, este paralelo formal no coincide con la información proporcionada por el estudio del diseño tecnológico y de su funcionamiento acústico,

producción de toda la serie armónica y, por lo tanto, de un mayor número de tonos. Así mismo, el diseño de estas boquillas indica una necesaria especialización de quienes las tocaron, ya que son más complicadas de utilizar que las boquillas abiertas, y requieren una técnica de ejecución similar a la de los instrumentos modernos. De igual forma, su diseño apunta a una menor necesidad de producción de sonidos a mucho volumen, pero de un mayor control del sonido y mejor aprovechamiento del número de tonos posibles. Sin duda, los celtíberos también conocerían aerófonos de boquilla con embocaduras abiertas. De hecho, en Numancia se encontró una posible trompa de *Charonia Lampas* (Museo Numantino de Soria, n.º inv.: N-996). Además, es muy probable que supieran cómo generar trompas a partir de cuernos animales, con lo que parece plausible que conviviesen instrumentos cónicos con boquillas abiertas con estas trompetas cilíndricas de boquillas restringidas.

Esta configuración de boquillas con copa y grano estrecho supone una interesante innovación tecnológica. Si bien los *lurs* escandinavos son el instrumento más antiguo encontrado con este diseño acústico, su utilización parece finalizar con las culturas nórdicas de la Edad del Bronce (Lund, 1984: 12-15). En el mundo mediterráneo antiguo, las primeras trompas y trompetas presentan embocaduras que son un simple apoyo para los labios (Hickmann, 1946; Pulak, 1998; Chavane, 1975). Sin embargo, en Etruria reaparece el diseño tecnológico de copa, grano y tudel, al menos desde el siglo V o IV a. C. (Holmes, 2010). Sin entrar en un tema tan complejo como las posibles difusiones frente a las creaciones locales, no se pueden obviar los contactos culturales entre el norte de Italia y el mar Báltico durante la Edad del Bronce a través de la llamada ruta del ámbar. Por lo tanto, entre todas las trompetas coetáneas de los celtíberos, los *cornua* etruscos son los únicos instrumentos con un diseño de boquillas comparable. Este instrumento musical es un claro antecesor del gran *cornu* romano, que no comienza a ser utilizado antes del siglo I a. C. (Alexandrescu, 2010). De hecho, no parece comúnmente empleado por el ejército latino hasta el siglo I d. C. (Jiménez, 2020), ya la única evidencia que había tradicionalmente permitido datar el uso del *cornu* en Roma en el siglo I a. C. es el famoso *cornicen* ibero del relieve funerario de Osuna (fig. 4), que tañe un instrumento tipológicamente similar al *cornu* de Castellani, en Tarquinia (Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia, n.º inv. 51216). Incluso algunas representaciones posteriores, como la procesión funeraria del sarcófago de Amiternum (Museo Nazionale Abruzzese, l'Aquila), la aparición del *lituus* etrusco y dos *cornua* tipológicamente etruscos son claro indicativo del legado etrusco del difunto (Holiday, 1990: 82). Sea como fuere, las intuiciones de Taracena (1924) y de Pastor Eixarch (1987) sobre la posible inspiración de los numantinos en los grandes *cornua* romanos en forma de G no estaban tan desencaminadas, en tanto en cuanto en realidad es probable que tanto *cornua* como trompetas estén relacionados con instrumentos del centro de Italia. De nuevo, no se puede descartar que este avance acústico sea una innovación local, pero parece más plausible que la aparición de esta tecnología en Celtiberia pueda deberse a diversos procesos históricos y culturales: asimilación directa a través de mercenarios que participaron en conflictos en el sur de Italia y Sicilia, donde estarían en contacto con distintas poblaciones itálicas y otros asalariados celtas; la llegada de instrumentos a través de redes comerciales del Mediterráneo; o la incorporación de diseños de aerófonos del mundo íbero, que pudieron quizá tener esta configuración. Desafortunadamente, esta última hipótesis no se puede verificar debido a que solo existen evidencias iconográficas (Jiménez, 2020).

2. Los tambores de cerámica de al-Ándalus

Si bien los aerófonos numantinos son ciertamente complejos, con un diseño acústico que requiere pericia constructiva y conocimiento técnico, algunos instrumentos tecnológicamente más sencillos, al ser abordados con otro tipo de herramientas metodológicas, se convierten en testimonio de prácticas musicales y rituales de las que apenas quedan evidencias en otras fuentes. Este es el caso de los tambores de cerámica de al-Ándalus (siglos VIII–XIV), que constituyen el mayor *corpus* de instrumentos arqueológicos encontrados hasta la fecha en la península ibérica, hecho indicativo de su remarcable presencia en los territorios islámicos (fig. 5). Sin embargo, y a pesar de su eficiencia acústica y su bajo coste de producción, estos membranófonos desaparecieron del registro arqueológico y de las tradiciones

musicales ibéricas a partir del siglo xv, lo que lleva a concluir un posible vínculo con prácticas religiosas o rituales islámicas (Jiménez, y Bill, 2016).

Estos instrumentos son tambores caliciformes de cerámica que miden entre 8 cm y 32 cm de altura (Bill; Jiménez, y García, 2013; Jiménez, y Bill, 2012 y 2016). Los contextos arqueológicos indican que fueron relativamente comunes, no tuvieron un gran valor económico y no conllevaron una producción especializada. Pese a su aparente profusión, los tratados musicales y las iconografías aristocráticas guardan silencio sobre los instrumentos, lo que subraya su probable adscripción a las clases populares. Aunque escasas, otras fuentes escritas e iconográficas sí que apuntan a la existencia de una gran variedad de membranófonos, a la conexión entre tambores y prácticas femeninas y a una probable identidad bereber (Jiménez, y Bill, 2012 y 2016). Ante la insuficiencia de evidencias medievales que permitan profundizar en sus usos y funciones y entender las razones de su total desaparición, su estudio se abordó desde los presupuestos teórico-metodológicos de la etnoarqueología y el trabajo de campo etnomusicológico en Marruecos, donde estos instrumentos siguen siendo muy comunes. Si bien es ocasional puede ser

suficiente consultar publicaciones etnográficas, museos y archivos, muy a menudo los datos recogidos por etnomusicólogos y antropólogos no contestan a preguntas en torno a cultura material musical que puedan ser útiles para la investigación arqueológica. Tal y como la etnoarqueología se puede entender como una «etnografía para la arqueología» (Ascher, 1962), el trabajo de campo etnográfico con interés arqueomusicológico podría definirse como una «etnomusicología para la arqueología musical».

Dicha investigación, que exploró la producción de los instrumentos y su asociación a prácticas rituales a través del registro arqueológico, las fuentes históricas y tradiciones contemporáneas marroquíes, se realizó en el marco del proyecto DRUM - Disguise Ritual Music (2013-2017)³. Los resultados



Fig. 4. Cornicen del Monumento Funerario de Osuna B, Museo Arqueológico Nacional, n.º inv. 38417 (foto: Fernando Velasco Mora, MAN).

³ 2013-2017. DRUM: *Disguise Ritual Music*. Marie Curie Action «International Research Staff Exchange Scheme». FP7-People. Project ID 318942. IP: Domenico Staiti, Universidad de Bolonia. Instituciones participantes: Universidad de Bolonia, Universidad de Nápoles, Universidad de Valladolid, Universidad de Rabat y Universidad de Meknes.

no solamente han revelado cuestiones claves para comprender mejor los tambores arqueológicos, sino que también han permitido analizar la producción en masa, distribución y uso de un instrumento musical contemporáneo; un proceso que además se encuentra en pleno cambio, tanto simbólico como de manufactura (Isolabella, y Jiménez, 2019)⁴. Algunas de las cuestiones planteadas, como el estudio de la cadena técnico-operativa, el tiempo invertido en la producción del instrumento, el valor social, el ciclo de vida y las roturas y descartes durante la producción, han permitido una lectura de la cultura material desde un punto de vista arqueológico. Esto ha revelado patrones coincidentes con algunos de los hallazgos, como son que la mayoría de los hornos estudiados, en varios centros de producción, están rodeados de una importante cantidad de tambores fracturados (fig. 7). Este alto número de roturas y descartes responde al escaso valor de los tambores y la necesidad de su producción apresurada y en masa para surtir los mercados y los supermercados antes de la celebración del 'Āšūrā' (Isolabella, y Jiménez, 2019). Aunque el número de tambores encontrados en yacimientos ibéricos no es comparable a los niveles del Marruecos actual, hallazgos como los del alfar de la Calle San Pablo, en Zaragoza (de Asís, 2012), podrían explicarse por un tipo de producción estacional comparable, en la que la rápida elaboración de los instrumentos, considerados de poco valor económico, conllevaba muchas roturas. Otras cuestiones interesantes tienen que ver con las taxonomías, las tipologías y las denominaciones de los instrumentos. Las fuentes escritas apuntan a un buen número de instrumentos de percusión, muchos de ellos sin identificar (Jiménez, y Bill, 2016). En Marruecos, los tambores de cerámica reciben diversos nombres en función no solamente de sus tamaños y formas, sino de sus usos

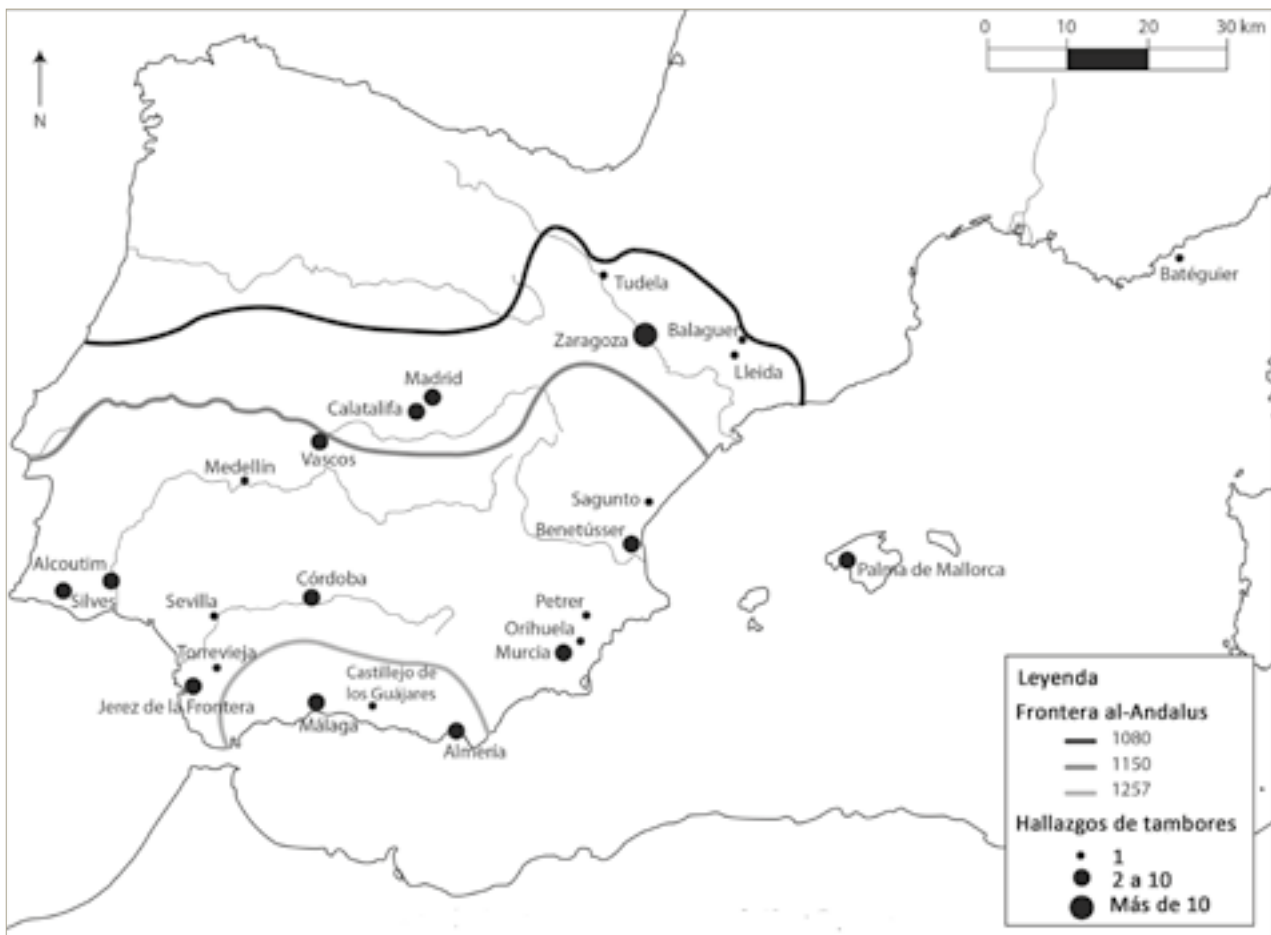


Fig. 5. Mapa de hallazgos de tambores (actualización de Jiménez, y Bill, 2016).

⁴ En el siguiente enlace se puede ver un breve documental etnográfico sobre la producción de los tambores, que realizamos en el marco del previamente mencionado proyecto: <https://player.vimeo.com/video/447783411>.

específicos. Desde pequeños tambores de solo unos centímetros de altura, como las ta'rija-s utilizadas por los niños durante 'Āšūrā', hasta el gran harrāz de la cofradía Ḥamādša, las denominaciones son además variables según regiones o incluso individuos.



Fig. 6. Distintos tamaños de tambores de cerámica en el alfar de Ahmed Rougan (gwāl-s y ta'rija-s), en Sebt Douib (El Jadida, Marruecos).

Así mismo, el estudio de los usos de los instrumentos y de las *performances* musicales y rituales de las que participan ha permitido aventurar hipótesis sobre sus usos y su desaparición en al-Ándalus. Hoy en día, los tambores de arcilla son el instrumento musical más común en Marruecos. Se encuentran con frecuencia en los hogares y participan no solo en algunas de las celebraciones privadas más importantes, sino también en una enorme variedad de contextos musicales. Si bien son tocados por hombres en conjuntos profesionales de distintos géneros musicales urbanos y rurales, así como por miembros de las cofradías de culto a los santos (Isolabella, y Jiménez, 2020), una de las características más notables de estos instrumentos es su estrecha conexión, junto a los tambores de marco, con contextos performativos y rituales femeninos. Estos contextos performativos «femeninos» no solo incluyen a mujeres adultas, sino también a individuos pertenecientes a la esfera femenina, como son los niños de ambos géneros y las personas *queer* o de género fluido, todos en los márgenes de la estricta sociedad heterocispatriarcal marroquí. En las prácticas rurales y urbanas tradicionales, la ta'rija (tambor pequeño) y el gwāl (tambor mediano), todos con hilos resonantes bajo el parche, son utilizados por las mujeres y los niños como acompañamiento a cantos de bodas, circuncisiones, imposiciones de nombre y, muy especialmente, en las celebraciones de 'Āšūrā. Así mismo, los tambores de cerámica parecen encarnar a los individuos que los tocan, e incluso se revelan una metáfora de la transformación del cuerpo femenino (fig. 6). En varias ocasiones, la explicación *emic* a las variadas tallas del instrumento hacía referencia a su uso en distintas edades: por ejemplo, los tambores más pequeños, que apenas suenan, serían un reflejo de los niños más pequeños, que aún no tienen voz. En todas estas ocasiones festivas, las mujeres también llevan a cabo bailes de trance relacionados con el culto a los espíritus, siempre acompañadas de tambores de cerámica y de marco. Estas sesiones de posesión espiritual así mismo tienen lugar en otros momentos no marcados por el calendario ritual, que se celebran en el ámbito privado. «Cofradías» femeninas al margen del sistema oficial, que son grupos profesionales de mujeres e individuos de género fluido que cantan, tocan y bailan al ritmo de diversos



Fig. 7. Horno del alfar de la familia de Ahmed Rougan, en Sebti Douib (El Jadida, Marruecos) con tambores fragmentados.

tambores de cerámica y de marco, son contratadas para acompañar rituales de trance y posesión durante las *lila-s* (noches) en la intimidad de los domicilios (Bruni, 2020a y 2020b), habitualmente para solucionar, por intermediación espiritual, dificultades culturalmente femeninas.

Las fuentes arqueológicas e históricas medievales parecen apoyar una notable continuidad de esta relación entre mujeres y tambores de cerámica (Jiménez, y Bill, 2012 y 2016). Su participación en las bodas y otros ritos islámicos, como pudieron ser la imposición del nombre o las celebraciones de circuncisión, o incluso otras prácticas cercanas al 'Āṣūrā' actual, podrían explicar su aparente abundancia, su diversidad de tamaños, los contextos populares bereberes a los que parecen pertenecer, su adscripción a la esfera femenina, y su desaparición tras la cristianización. Pero, además, la investigación llevada a cabo en Marruecos permite proponer que quizá, ciertas prácticas relacionadas con el culto a los espíritus y los bailes de trance y posesión espiritual pudieron ser también comunes en la península. Esto explicaría por qué los tambores no tomaron simplemente un lugar en ritos cristianos comparables a los islámicos, como pudieron ser las bodas u otras fiestas religiosas, sino que fueron vistos como elementos que no podían ser tolerados de acuerdo con la ortodoxia católica.

3. Consideraciones finales

Tanto las metodologías como el marco interpretativo de la arqueología musical, provenientes tanto de la arqueología general como de la etnomusicología, permiten en la actualidad desvelar algunos comportamientos, conceptos y sonidos musicales del pasado remoto. Sin embargo, el interés del estudio adecuado de restos de instrumentos musicales supera este propósito, ya que la importancia cultural de la música y la cultura material asociada a ella en ocasiones permite desvelar algunas cuestiones tecnológicas, relaciones culturales y prácticas rituales y simbólicas. Por un lado, el estudio organológico de las trompetas de cerámica celtibéricas ha supuesto entenderlas no solo como una derivación del *carnyx* celta, sino como una invención local que combinó diseño acústico mediterráneo (las boquillas) y concepciones simbólicas celto-europeas (los pabellones zoomorfos), pero adaptada la tecnología cerámica, los valores estéticos y las creencias religiosas celtibéricas. Por otro lado, la aproximación etnoarqueológica a los tambores de cerámica andalusíes ha permitido proponer hipótesis en torno a sus usos y significados, quizá desvelando prácticas rituales populares que no pueden deducirse a partir de las fuentes escritas ni de otros restos de cultura material.

Bibliografía

- ALEXANDRESCU, C. G. (2010): *Blasmusiker und Standardenträger im römischen Heer: Untersuchungen zur Benennung, Funktion und Ikonographie*. Cluj-Napoca: Mega Verlag.
- ALFAYÉ VILLA, S. (2004): «La Escondilla: un posible yacimiento celtibérico en las proximidades de Peñalba de Villastar (Teruel)», *Antiqua iuniora: en torno al Mediterráneo en la Antigüedad*. Edición de Francisco Beltrán Lloris. Zaragoza: Prensas Universitarias, pp. 155-171.
- ASCHER, R. (1962): «Ethnography for Archaeology: a case from the Seri Indinas», *Ethnology* n.º 1, pp. 360-369.
- BELL, C. (1997): *Ritual Perspectives and Dimensions*. London/New York: Oxford University Press.
- BILL, A.; JIMÉNEZ PASALODOS, R., y GARCÍA BENITO, C. (2013): «A Classification of Clay Drums from al-Andalus (9th-14th Centuries AD)», *SOMA 2012 Identity and Connectivity Proceedings of the 16th Symposium on Mediterranean Archaeology, Florence, Italy, 1-3 March 2012*. Edición de Luca Bombardieri, D'Agostino Anacleto, Guido Guarducci *et alii*. Oxford: Archaeopress, pp. 1097-1104.
- BLACKING, J. [1984] (1995): *Music, culture, & experience: selected papers of John Blacking*. Chicago: University of Chicago Press.
- BLANCO GARCÍA, J. F. (2014): «Un fragmento de trompa de guerra vaccea de cerámica», *Oppidum*, n.º 10, pp. 35-46.
- BRUNI, S. (2020a): *Confraternite, santi e spirti. Indagini in Marocco, Parte I*. Udine: Vesta.
– (2020b): *Pratiche rituali e tradizioni musicali femminili a Meknes. «O tu che viaggi e li ritorni». Indagini in Marocco, Parte II*. Udine: Vesta.
- CHAVANE, M. J. (1975): *Salamine de Chypre 6. Les Petits objets*. Paris: de Boccard.
- DE ASÍS ESCUDERO, F. (2012): «Los tambores musulmanes del alfar de la calle San Pablo, 95-103 de Zaragoza», *Salduie*, n.ºs 11-12, pp. 95-103.
- GILBERT, J.; BRASSEUR, E., DALMONT, J. P. *et alii* (2012): «Acoustical evaluation of the Carnyx of Tintignac», *Proceedings of the Acoustics 2012 Nantes Conference*, pp. 3955-3959.
- GOURLAY, K. A. (1984): «The Non-Universality of Music and the Universality of Non-Music», *The World of Music*, vol. 26, n.º 2, pp. 25-39.
- HICKMANN, H. (1946): *La Trompette dans l'Égypte ancienne*. Le Caire: Impr. de l'Institut Français d'Archéologie Orientale.
- HOLLIDAY, P. (1990): «Processional Imagery in Late Etruscan Funerary Art», *American Journal of Archaeology*, vol. 94, n.º 1, pp. 73-93.
- HOLMES, P. (2010): «The Lazio Toscana U-Shaped cornua in the British Museum», *La musica in Etruria. Atti del convegno internazionale, Tarquinia 18-20 Settembre 2009*. Edición de Marilena Carrese, Emiliano Licastro y Maurizio Martinelli. Tarquinia: Comune di Tarquinia, pp.125-154.
- HUNTER, F. (2019): *The Carnyx in Iron age Europe: the Deskford Carnyx in its European context*. Mainz: Verlag des Römisch-Germanischen Zentralmuseums.
- ISOLABELLA, M., y JIMÉNEZ PASALODOS, R. (2019): «From Mud to Music: The Production and Uses of Clay Drums in Morocco», *Etnografie sonore/Sound ethnographies*, vol. 2, n.º 2, pp. 147-157.
- JIMÉNEZ PASALODOS, R. (2020): *Las trompetas de cerámicas celtibéricas: una aproximación al patrimonio arqueológico musical de la Segunda Edad del hierro*. Tesis Doctoral: Universidad de Valladolid.
- JIMÉNEZ PASALODOS, R.; ALARCÓN JIMÉNEZ, A. M.; SANTOS DA ROSA, N. *et alii* (2021): «Los sonidos de la Prehistoria: Reflexiones en torno a las evidencias de prácticas musicales del paleolítico y el neolítico en Eurasia», *Vínculos de historia*, n.º 10, pp. 17-37.
- JIMÉNEZ PASALODOS, R., y BILL, A. (2012): «Los tambores de cerámica de al-Andalus (ss. VIII-XIV): una aproximación desde la arqueología musical», *Nassarre: Revista aragonesa de musicología*, vol. 28, n.º 1, pp. 13-42.
– (2016): «Music and Identities: Al-Andalus Clay Drums and the Study of Popular Musical Behaviors Through the Archaeological Record», *Papers from the 9th Symposium of the International Study Group on Music Archaeology at the Ethnological Museum, State Museums Berlin, 09-12 September 2014. Studien zur Musikarchäologie X, Orient-Archäologie 37*. Edición de Ricardo Eichmann, Lars-Christian Koch, y Jianjun Fang. Rahden/Westf.: Verlag Marie Leidorf, pp. 83-101.

- JIMÉNEZ PASALODOS, R.; GARCÍA BENITO, C., y PADILLA FERNÁNDEZ, J. J. (2013): «Las trompas numantinas: aproximación a su estudio acústico en una cocción experimental con una reproducción de un horno de la segunda Edad del Hierro», *Experimentación en arqueología: estudio y difusión del pasado*. Edición de Antoni Palomo, Raquel Piqué i Huerta y Xavier Terradas Batlle. Girona: Museu d'Arqueologia de Catalunya, pp. 387-396.
- JIMÉNEZ PASALODOS, R.; TILL, R., y HOWELL, M. (2013): *Music & Ritual: bridging material & living cultures*. Berlin: Ekho Verlag.
- LIST, G. (1971): «On the Non-Universality of Musical Perspectives», *Ethnomusicology*, vol. 15, n.º 3, pp. 399-402.
- (1984): «Concerning the Concept of the Universal and Music», *The World of Music*, vol. 26, n.º 2, pp. 40-49.
- LUND, C. (1984): «The “phenomenal” bronze lurs: Data, problems, critical discussion», *The bronze lurs. Proceedings of the Second Conference of the ICTM Study Group on Music Archaeology, Stockholm November 19-23, 2*. Edición de Cajsa S. Lund. Stokholm: Royal Swedish academy of Music, pp. 9-50.
- MARTÍN VALLS, R., y ESPARZA ARROYO, Á. (1992): «Génesis y evolución de la cultura celtibérica», *Complutum*, n.ºs 2-3, pp. 259-279.
- MERRIAM, A. P. (1964): *The Anthropology of music*. Evanston: Northwestern University Press.
- NETTL, B. [1982] (2005): *The study of ethnomusicology: thirty-one issues and concepts*. Urbana: University of Illinois Press.
- PASTOR EIXARCH, J. M. (1987): «Las trompas de guerra celtibéricas», *Celtiberia*, vol. 37, n.º 73, pp. 7-19.
- PULAK, C. (1998): «The Uluburun shipwreck. An overview», *The International Journal of Nautical Archaeology*, n.º 27, pp. 188-224.
- RONCADOR, R.; BELLINTANI, P.; SILVESTRI, E. *et alii* (2014): «Karnykes a Sanzeno: dalla ri-scoperta alla ricostruzione sperimentale», *Les celtes et le nord de l'Italie: premier et second âges du fer. Actes du XXXVI^e colloque international de l'AFEAF* (Vérone, 17-20 mai 2012). Edición de Philippe Barral, Jean-Paul Guillaumet y Marie-Jeanne Roulière-Lambert *et alii*. Verona: Société Archéologique de l'Est, pp. 667-678.
- TARACENA AGUIRRE, B. (1924): *La cerámica ibérica de Numancia: Memoria doctoral premiada por la Universidad de Madrid el año 1923*. Madrid: Samarán.
- TITON, J. T. (2015): «Ethnomusicology as the study of people making music», *Muzikoloski zbornik*, n.º 51, pp. 175-185.