



UNIVERSITAT  
POLITÈCNICA  
DE VALÈNCIA

*Facultat de Belles Arts de Sant Carles*  
Doctorado en Arte: Producción e Investigación

*TESIS DOCTORAL*

*TROMPES Y TROMPADORS EN LA CORONA DE  
ARAGÓN (SS. XII-XVI)*

Autor: Juan José Llimerá Dus

Directora: Dra. Teresa Cháfer Bixquert

---

Julio de 2019



*A mi familia*

*Al Dr. León Esteban Mateo, in memoriam*





## AGRADECIMIENTOS

*Debo expresar mi más profundo agradecimiento a todas aquellas personas que, de una u otra forma, me han orientado y ayudado a realizar esta tesis.*

*En primer lugar, me gustaría agradecer sinceramente a mi directora de tesis, Dra. Teresa Cháfer Bixquert, su atención, esfuerzo y dedicación. Sus conocimientos, sus orientaciones, su persistencia, su motivación y otras valiosas aportaciones ofrecidas han alcanzado, verdaderamente en exceso, más allá de sus funciones como directora de esta investigación. Gracias por el soporte, los ánimos y la confianza ofrecida desde que llegué a esta Facultad.*

*Mi recuerdo entrañable y mi gratitud al Dr. León Esteban Mateo (que ya no está con nosotros) por su siempre atenta y amable colaboración e interés en cada una de las empresas a nivel académico en que me embarqué. Su maestría y consejos fueron siempre un aliciente a la hora de trabajar.*

*Al Dr. Francisco M. Gimeno Blay, mi más amplio agradecimiento por compartir conmigo su valioso tiempo y su extraordinaria sapiencia en todo lo relacionado con la temática de esta tesis. El incondicional amparo académico que me ha brindado durante estos años de investigación a través de sus eruditos consejos y sugerencias, así como la responsabilidad y la rigurosidad académica que me ha inculcado, han supuesto para mí un permanente aprendizaje y estímulo en este arduo y, a la vez, apasionante trabajo de indagación. Siempre me sentiré en deuda con él por todo lo recibido durante el periodo de tiempo que ha durado esta Tesis Doctoral.*

*A mis padres, que supieron desde pequeño imbuirme de auténticos valores, y sobre todo me educaron para ser persona.*

*A mi hermano Vicente por el soporte que me ha ofrecido en las tareas burocráticas, no menores, que conlleva realizar una tesis.*

*A mi esposa Trini, por su apoyo y paciencia estos años que hicieron posible la tranquilidad y el sosiego necesario para poder culminar con éxito esta investigación.*

*A mi hija Cristina, que es un ejemplo constante de cómo afrontar y superar con valentía y tesón los retos de la vida a pesar de sus dificultades.*



## RESUMEN

El presente trabajo consta de cuatro apartados: en el primero donde se realiza un estudio diacrónico y sincrónico de los vocablos trompa y *trompador*, revisando su origen y los cambios estructurales sufridos hasta alcanzar el significado que tuvieron a lo largo de la Edad Media; esta fase ha constituido el punto de partida del resto de la tesis. El segundo apartado se ha dedicado a la catalogación y revisión pertinente de las distintas tipologías organológicas que presenta la trompa en el periodo medieval, prestando especial énfasis a los testimonios procedentes de la Corona de Aragón. En el tercer apartado se examina la función musical de los *buccinadores-trompadores* en las actuaciones públicas, civiles o militares, y celebraciones litúrgicas en las que actuaron. El cuarto apartado recoge las diversas fuentes que se han utilizado complementando la documentación de carácter administrativo, tales como la iconografía (miniatura, pintura, escultura) y la literatura. El trabajo se concluye con un apéndice de testimonios gráficos, en el que se recoge una selección representativa de los utilizados para la elaboración de esta tesis.

**Palabras clave:** música, organología medieval, trompa, *trompador*.



## RESUM

El present treball consta de quatre apartats: en el primer on es realitza un estudi diacrònic i sincrònic dels vocables trompa i *trompador*, revisant el seu origen i els canvis estructurals soferts fins a arribar al significat que van tenir al llarg de l'Edat Mitjana; aquesta fase ha constituït el punt de partida de la resta de la tesi. El segon apartat s'ha dedicat a la catalogació i revisió pertinent de les diferents tipologies organològiques que presenta la trompa al període medieval, fent especial èmfasi als testimonis procedents de la Corona d'Aragó. En el tercer apartat s'examina la funció musical dels *buccinatores-trompatores* a les actuacions públiques, civils o militars, i celebracions litúrgiques en què van actuar. El quart apartat recull les diverses fonts que s'han utilitzat complementant la documentació de caràcter administratiu, com ara la iconografia (miniatura, pintura, escultura) i la literatura. El treball es conclou amb un apèndix de testimonis gràfics, en el qual es recull una selecció representativa dels utilitzats per a l'elaboració d'aquesta tesi.

**Paraules clau:** música, organologia medieval, trompa, trompador.



## ABSTRACT

The present work consists of four sections: in the first where a diachronic and synchronic study of the words horn and *trompador* is carried out, reviewing its origin and the structural changes suffered until reaching the meaning they had throughout the Middle Ages; this phase has constituted the starting point of the rest of the thesis. The second section has been devoted to the cataloging and pertinent revision of the different organological typologies that the horn presents in the medieval period, paying special emphasis to the testimonies coming from the Crown of Aragon. In the third section we examine the musical function of the *buccinatores-trompatores* in public, civil or military performances, and liturgical celebrations in which they acted. The fourth section includes the various sources that have been used complementing the administrative documentation, such as iconography (miniature, painting, sculpture) and literature. The work concludes with an appendix of graphic testimonies, in which a representative selection of those used for the elaboration of this thesis is collected.

**Keywords:** music, medieval organology, french horn, *trompador*.





## ABREVIATURAS

Abreviatura	Término
ACA	Archivo de la Corona de Aragón
ACEV	Archivo de la Curia eclesiástica de Valencia
ADM	Archivo Diocesano de Mallorca
AHCB	Archivo Histórico de la Ciudad de Barcelona
AHCG	Archivo Histórico de la Ciudad de Girona
AHCM	Archivo Histórico de la Ciudad de Manresa
AHMZ	Archivo Histórico Municipal de Zaragoza
AMC	Archivo Municipal de Castellón
AMV	Archivo Municipal de Valencia
AMLL	Archivo Municipal de Lleida
AMVR	Archivo Municipal de Vila-Real
APC	Archivo Parroquial del Catí
ARV	Archivo del Reino de Valencia
AVL	<i>Acadèmia Valenciana de la Llengua</i>
BC	Biblioteca de Cataluña
BCCS	Biblioteca Capitular y Colombina de Sevilla
BIC	Bien de interés cultural
Bib.	Biblioteca
BNE	Biblioteca Nacional de España
BnF	Biblioteca Nacional de Francia
BR	Biblia Rimada
cap.	capítulo
col.	columna
CR	Cartas reales
CSIC	Consejo Superior de Investigaciones Científicas

DACB	<i>Dietari del Antich Consell Barceloni</i>
DCVB	<i>Diccionari català-valencià-balear</i>
DECLC	<i>Diccionari etimològic i complementari de la llengua catalana</i>
DG	<i>Dietari de la Generalitat</i>
doc.	documento
estr.	estrofa
fol.	folio
IEC	<i>Institut d'Estudis Catalans</i>
IVITRA	<i>Institut Virtual Internacional de Traducció</i>
Lib.	Libro
LM	Libro de Montería de Alfonso XI
LLS	<i>Llibre de les solemnitats de Barcelona</i>
MR	<i>Mestre Racional</i>
mrs.	Maravedies
NEORL	<i>Nova edició de les obres de Ramon Llull.</i> Palma: Patronat Ramon Llull a partir de 1990.
ORL	<i>Obras de Ramon Llull.</i> Palma: Comissió Editora Lul-liana, 1906-1950.
RAE	Real Academia Española
RBME	Real Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial
ROL	<i>Raimundi Lulli opera Latina.</i> Turnhout: Brepols a partir de 1975. [Los cinco primeros volúmenes fueron publicados en Palma, 1959-1967]
RP	Real Patrimonio
s.f. / s.d.	sin fecha, sin data
<i>VidesSR</i>	<i>Vides de sants rosselloneses</i>

## NOTA ACLARATORIA

*Cada sciència ha mester los vocables  
per los quals mills sia manifestada*

Ramon Llull  
*(Llibre del gentil e los tres savis)*

Los textos históricos utilizados en la tesis se citan tal cual como aparecen en los documentos originales consultados, sin puntuar, es decir, sin normalizar su acentuación, a excepción de aquellos que proceden de ediciones más recientes en las que ya está normalizada la ortografía.

Las figuras, imágenes y fotografías que aparecen en la tesis sin indicar el autor o su origen son de dominio público o del propio autor.



# ÍNDICE

<b>I.</b>	<b>INTRODUCCIÓN.....</b>	<b>1</b>
I.1.	Ámbito y delimitación.....	4
I.2.	Estado de la cuestión.....	5
I.3.	Objetivos.....	10
I.4.	Fuentes.....	11
I.5.	Metodología.....	13
<b>II.</b>	<b>LA TROMPA. Notas etimológicas.....</b>	<b>15</b>
II.1.	El problema de la terminología.....	17
II.2.	Marco referencial.....	19
II.3.	La semántica del vocablo «trompa».....	20
II.4.	«Trompas, tabors, senheras e penos».....	27
II.5.	Precedentes lingüístico-instrumentales.....	32
II.5.1.	El <i>cornu</i> .....	33
II.5.2.	La <i>buccina</i> .....	35
II.5.3.	La <i>tuba</i> .....	41
II.5.4.	El <i>lituus</i> .....	47
II.6.	Trompa vs. trompeta, cuernos y bocinas.....	50
II.6.1.	<i>Cornar</i> y <i>trompar</i> .....	59
II.7.	El vocablo trompa en la actualidad.....	61
<b>III.</b>	<b>ORGANOLOGÍA. Descripción del <i>corpus</i> instrumental.....</b>	<b>63</b>
III.1.	Antecedentes organológicos peninsulares.....	66
III.2.	Trompas medievales.....	73
III.3.	El olifante.....	77
III.4.	Olifantes peninsulares.....	80
III.4.1.	El olifante de Roldán.....	81
III.4.2.	El olifante de Gastón de Bearn.....	87

III.4.2.1	Gastón IV de Bèarn el Cruzado (a. 1074-1130/1131) .....	88
III.4.3.	Olifante de la catedral de Sevilla .....	90
III.4.4.	Olifante de la Fundación Lázaro Galdiano .....	92
III.4.5.	Olifantes relacionados con los Reyes Católicos .....	93
III.4.5.1	Olifante del Museo de Artes Decorativas de Madrid .....	94
III.4.5.2	Olifante del Museo de Pontevedra.....	96
III.4.5.3	Olifante de la National Gallery of Australia .....	96
III.4.5.4	Olifante de la The Walt Disney-Tishman African Art Collection, Washington, D.C.....	97
III.4.6.	Olifantes de caza del Museo del Ejército de Toledo .....	99
III.4.6.1	Olifante de Garcilaso de la Vega .....	99
III.4.6.2	Olifante europeo del siglo XVI.....	100
III.5.	Olifantes coetáneos .....	100
III.5.1.	Olifante de Charles Borradaile (siglos X-XI) .....	101
III.5.2.	Olifante de Ulph (siglo XI).....	101
III.5.3.	Olifante del MIK de Berlín (siglos XI-XII).....	102
III.5.4.	Olifante bizantino de Angers (siglo XII) .....	103
III.5.5.	Olifante del MET (siglos XII-XIII) .....	104
III.5.6.	Olifante del MET (siglo XIII).....	104
III.5.7.	Olifante de San Eustaquio (siglo XIV) .....	105
III.5.8.	Olifante de The Yale University (siglos XV-XVI).....	106
III.5.9.	Olifante de la Armeria Reale de Turín (siglo XVI) .....	106
III.6.	Otras trompas de tipología córnea .....	107
III.6.1.	Cuernos con agujeros.....	107
III.6.2.	Trompa de caza del siglo XV .....	112
III.6.3.	<i>Cornos da caccia</i> de Horace Walpole's .....	112
III.6.4.	Trompa de San Huberto .....	114
III.6.5.	Trompa de caza de finales del siglo XVI.....	114
III.6.6.	La trompa alpina o de los pastores.....	115
III.7.	El shofar .....	115
III.8.	El añafil.....	124

III.9.	La trompeta.....	130
III.9.1.	<i>Trompeta bastarda o española (tuba ductilis)</i> .....	132
III.9.2.	Trompeta italiana o <i>clarón</i> .....	136
III.9.3.	Trompetas conservadas.....	138
III.10.	La corneta o <i>cornetto</i> .....	146
III.11.	El sacabuche .....	149
III.12.	Evolución cronológica de la trompa de «metal» .....	154
III.12.1.	Trompas de <i>Burgmote</i> , siglo XIII.....	157
III.12.2.	Cuerno de caza, <i>ca.</i> 1400-1600 .....	158
III.12.3.	<i>Herhorn o harsthorn</i> , 1455.....	158
III.12.4.	Trompa de caza italiana.....	159
III.12.5.	Trompa de caza renacentista.....	160
III.12.6.	<i>Helical Horn</i> , <i>ca.</i> 1572 .....	160
III.12.7.	Trompa de guerra de Nuremberg, 1584.....	164
III.13.	Fundamentos acústicos y de producción del sonido.....	165
III.13.1.	El comportamiento acústico .....	165
III.13.2.	La técnica de producción del sonido .....	165
III.14.	La fabricación de los instrumentos.....	166
III.14.1.	Técnicas de fabricación .....	172
III.15.	El desarrollo de la boquilla.....	177
III.15.1.	Embocaduras de distintas épocas .....	178
III.16.	Catálogo de olifantes .....	184
III.16.1.	Olifante de Lehel, Budapest .....	184
III.16.2.	Olifante del Tesoro de la catedral de San Vito de Praga .....	184
III.16.3.	Olifante de Baltimore .....	185
III.16.4.	Olifante de Rouen.....	185
III.16.5.	Olifante del Trésor de Saint Denis .....	186
III.16.6.	Olifante «Cor de Roland».....	186
III.16.7.	Olifante de Saint-Denis .....	187
III.16.8.	Olifante del sur de Italia, V. & A. Museum .....	187

III.16.9.	Olifante del MFA de Boston (1) .....	188
III.16.10.	Olifante de la Chartreuse de Portes, París.....	189
III.16.11.	Olifante Clephane del British Museum de Londres.....	189
III.16.12.	Olifante de la catedral de Aachen .....	190
III.16.13.	Olifante del conde Alberto III de Habsburgo, KMV de Viena.....	191
III.16.14.	Olifante fatimí de Kuwait .....	191
III.16.15.	Olifante de Saint-Arnoul de Metz, París.....	192
III.16.16.	Olifante del Louvre, París .....	193
III.16.17.	Olifante fatimí del Louvre, París .....	193
III.16.18.	Olifante de Saint Orens, Musée des Jacobins .....	194
III.16.19.	Olifante del MNA de Estocolmo .....	194
III.16.20.	Olifante fatimí de Doha, Qatar .....	195
III.16.21.	Olifante del KMV de Viena.....	196
III.16.22.	Olifante fatimí de Florencia.....	196
III.16.23.	Olifante del British Museum de Londres.....	197
III.16.24.	Olifante del Victoria & Albert Museum de Londres .....	197
III.16.25.	Olifante del MET (2) .....	198
III.16.26.	Olifante del Aga Khan Museum .....	199
III.16.27.	Olifante egipcio, MBK Berlín .....	199
III.16.28.	Olifante fatimí, Berlín.....	200
III.16.29.	Olifante fatimí, Doha .....	200
III.16.30.	Olifante (2) del MFA de Boston .....	201
III.16.31.	Olifante de Puy-en-Velay .....	201
III.16.32.	Olifante fatimí de Arles .....	202
III.16.33.	Olifante siciliano de Sotheby's .....	202
III.16.34.	Olifante del MET (3) .....	203
III.16.35.	Olifante de San Blas, CMA de Cleveland .....	203
III.16.36.	Olifante del Musée de l'Armée, Invalides, París .....	204
III.16.37.	Olifante Savernake.....	204
III.16.38.	Olifante del Trésor de Saint Denis, BnF .....	205



III.16.39.	Olifante del British Museum de Londres .....	206
III.16.40.	Olifante de colección privada, París .....	206
III.16.41.	Olifante del MPE Luigi Pigorini de Roma .....	207
III.16.42.	Olifante del MNAA de Lisboa .....	207
III.16.43.	Olifante del MNHA de Luxemburgo.....	208
III.16.44.	Olifante del Musée National de la Renaissance, París (1).....	208
III.16.45.	Olifante del Musée National de la Renaissance, París (2).....	209
III.16.46.	Olifante del Historisches Museum, Dresde .....	209
III.16.47.	Olifante del State Hermitage Museum de San Petersburgo .....	210
III.16.48.	Olifante de Cabinda, Metropolitan Museum of Art (MET). .....	211
III.16.49.	Olifante de Edo State, British Museum de Londres .....	211

#### **IV. LOS TROMPADORS. Contextos de uso..... 213**

IV.1.	La capacidad comunicativa .....	216
IV.1.1.	La dimensión comunicativa del sonido .....	221
IV.1.2.	Elementos del proceso comunicativo .....	223
IV.2.	Músicos al servicio de la nobleza .....	225
IV.2.1.	Los juglares <i>trompadors</i> .....	228
IV.2.2.	Las juglaresas o juglaras.....	238
IV.2.3.	Los <i>trompadors</i> como especialistas instrumentales .....	241
IV.3.	Funciones de los <i>trompadors</i> .....	244
IV.3.1.	Los <i>trompadors</i> en los rituales civiles.....	257
IV.3.2.	Coronaciones .....	258
IV.3.3.	Acciones bélicas y cortejos.....	281
IV.3.4.	Celebraciones, fiestas populares y alboradas .....	306
IV.3.5.	Alardes, justas, torneos, pasos de armas y desafíos.....	320
IV.3.6.	<i>Crides</i> y bandos públicos «ab trompes e tabals» .....	335
IV.3.7.	Entradas reales y desfiles.....	341
IV.3.8.	Procesiones eclesiásticas .....	350
IV.3.9.	Funerales con «trompes sordes».....	361
IV.4.	La caza.....	366

IV.4.1.	El argumento venatorio.....	368
IV.4.2.	El sentido de la caza.....	371
IV.4.3.	Las cacerías reales .....	377
IV.4.4.	<i>Caçadors</i> [cassatores] y <i>trompadors</i> [trompatores].....	380
IV.4.5.	Vestimenta y accesorios de los monteros a caballo y a pie. ....	381
IV.4.6.	El cometido de los monteros <i>trompatores</i> .....	383
IV.4.7.	Toques y fanfarrias .....	387
IV.5.	Transmisión oral, notación y repertorio.....	405
IV.5.1.	Primeras notaciones de los códigos cinegéticos .....	406
IV.5.1.1	Le Livre du Tresor de Vanerie (1349) de Hardouin .....	407
IV.5.1.2	La Vénerie (1561) de Jacques du Fouilloux (1519-1580) .....	413
IV.5.1.3	Book of Hunting (1576) de Georges Turberville.....	426
IV.5.2.	Primeras partituras para trompeta .....	434
IV.5.3.	El concepto instrumental .....	436
IV.5.4.	Técnicas de ejecución y criterios de interpretación .....	440
<b>V.</b>	<b>ESCENAS MUSICALES .....</b>	<b>443</b>
V.1.	Representaciones iconográficas: las miniaturas .....	449
V.1.1.	Ángeles músicos en los beatos.....	453
V.1.1.1	Beato Magio.....	460
V.1.1.2	Beato Emilianense Vitr. 14-1 BNE.....	464
V.1.1.3	Beato de Valladolid .....	466
V.1.1.4	Beato de Tábara .....	469
V.1.1.5	Beato de Gerona.....	471
V.1.1.6	Beato de Urgel .....	475
V.1.1.7	Beato de San Millán.....	478
V.1.1.8	Beato de El Escorial.....	481
V.1.1.9	Beato de Fernando y Sancha.....	484
V.1.1.10	Beato de Saint-Sever.....	490
V.1.1.11	Beato de Burgo de Osma .....	495
V.1.1.12	Beato de Turín .....	498

V.1.1.13	Beato de Santo Domingo de Silos .....	501
V.1.1.14	Beato Corsini, Roma.....	506
V.1.1.15	Beato de Berlín .....	509
V.1.1.16	Beato de Manchester .....	512
V.1.1.17	Beato de Cardaña.....	515
V.1.1.18	Beato de Lorvão.....	518
V.1.1.19	Beato de Navarra .....	522
V.1.1.20	Beato de las Huelgas.....	526
V.1.1.21	Beato de Arroyo.....	529
V.1.2.	Otras representaciones .....	533
V.1.2.1	Salterio de Utrecht (s. IX).....	534
V.1.2.2	Salterio de Stuttgart (s. IX).....	539
V.1.2.3	Liber hymnorum (fragmentum) s. XI.....	542
V.1.2.4	Libro de Perícopas de Enrique II (s. XI) .....	544
V.1.2.5	Biblia de Roda (s. XI).....	547
V.1.2.6	Salterio de Tiberio (s. XI).....	550
V.1.2.7	Tapiz de la Creación (s. XI).....	553
V.1.2.8	Manuscrito de Cîteaux (s. XII).....	557
V.1.2.9	Biblia de Worms (s. XII) .....	559
V.1.2.10	Salterio de Wurzburg-Ebrach (s. XIII).....	561
V.1.2.11	Salterio de Rutland (s. XIII) .....	563
V.1.2.12	Missale de Sant Cugat (s. XIV).....	565
V.1.2.13	Atlas Catalán (s. XIV) .....	567
V.1.2.14	Boecio, De arithmetica, De musica (s. XIV).....	571
V.1.2.15	Grande Bible historiale (ss. XIV-XV).....	573
V.1.2.16	Breviario de Martín el Humano (s. XV).....	576
V.1.2.17	Nuremberg Chronicle (s. XV) .....	579
V.1.2.18	Emblemas de Alciato (s. XVI) .....	581
V.1.2.19	Cantigas de Santa María de Alfonso X el Sabio .....	585
V.1.3.	Representaciones en cerámica: Botella de los músicos.....	593

V.1.4.	La trompa en las marcas de agua del papel .....	596
V.1.4.1	La técnica de la filigrana.....	598
V.1.4.2	El cuerno de caza en las filigranas.....	599
V.1.4.3	Les filigranes de Charles-Moïse Briquet .....	608
V.2.	Pintura.....	615
V.2.1.	Representaciones pictóricas de la Corona de Aragón.....	616
V.2.1.1	Frescos de Sant Pau de Casserres (s. XIII) .....	616
V.2.1.2	Pinturas murales de la conquista de Mallorca (s. XIII) .....	619
V.2.1.3	Techumbre policromada de la catedral de Teruel (s. XIII).....	620
V.2.1.4	Techumbre policromada de la iglesia de Santa María de Lliria (s. XIII)	624
V.2.1.5	Tabla de artesanado del santuario de Peñarroya de Tastavins (s. XIV)	626
V.2.1.6	Tabla de artesanado con jinetes (s. XIV).....	628
V.2.1.7	Pintura mural en la iglesia de San Miguel de Daroca (s. XIV) ...	629
V.2.1.8	Cenni de Francesco. Virgen de la humildad (s. XIV).....	632
V.2.1.9	Blasco de Grañén. Retablo de la iglesia de Lanaja, Huesca (s. XV)	633
V.2.1.10	Miguel Alcañiz. Retablo de la Santa Cruz (s. XV).....	635
V.2.1.11	Miguel Alcañiz. Retablo de San Egidio (s. XV).....	637
V.2.1.12	Miguel Alcañiz. Retablo de San Miguel (s. XV).....	639
V.2.1.13	Pintura con trompetas, Zaragoza (s. XV) .....	641
V.2.1.14	Retablo de la Santa Cruz de la villa de Blesa, Teruel (s. XV).....	643
V.2.1.15	Los ángeles músicos de la catedral de Valencia (s. XV) .....	647
V.2.1.16	Joan Gascó. Dios Padre y los nueve coros angélicos (s. XVI) ....	650
V.3.	Escultura y arquitectura .....	652
V.3.1.	Representaciones escultóricas de la Corona de Aragón .....	653
V.3.1.1	Pila islámica de Xàtiva (s. XI) .....	653
V.3.1.2	Capitel de la Catedral de Jaca (s. XI).....	655
V.3.1.3	Portada del Monasterio de Santa María de Ripoll (s. XII) .....	657
V.3.1.4	Portada principal de la Catedral de Tarragona (s. XII).....	661

V.3.1.5	Claustro del Monasterio de San Cugat del Vallés (finales del s. XII)	663
V.3.1.6	Capitel de San Benet de Bages (ca. s. XIII)	665
V.3.1.7	Claustro de Santa María de Estany (ss. XIII-XIV)	667
V.3.1.8	Puerta de los Apóstoles de la Catedral de Morella (s. XIV)	668
V.3.1.9	Portada del Mirador de la Catedral de Palma de Mallorca (finales del s. XIV)	671
V.3.1.10	Lonja de Valencia (ss. XV-XVI)	674
V.4.	Literatura	677
V.4.1.	Bertrand de Born (ca. 1140-ca. 1215)	677
V.4.2.	Las cuatro grandes crónicas de las letras catalanas	681
V.4.3.	Ramon Llull (ca. 1232/35-ca. 1316)	689
V.4.4.	Arnau de Vilanova (h. 1238- 1311)	703
V.4.5.	San Vicente Ferrer (1350-1419)	704
V.4.6.	Fray Pere Martines (s. XV)	708
V.4.7.	Bernat Metge (ca. 1346-1413)	709
V.4.8.	Ausiàs March (ca. 1397-1459)	710
V.4.9.	Joanot Martorell (ca. 1410/11-1435)	713
V.4.10.	Joan Fogassot (ca. 1420--ca. 1480)	717
V.4.11.	Lleonart de Vallseca (siglo XV)	718
V.4.12.	Jaume Roig (s. XV-1478)	720
V.4.13.	<i>Curial e Güelfa</i> (s. XV)	722
V.4.14.	Francesc Ferrer (siglo XV)	729
V.4.15.	<i>Libro de Alexandre</i> (a. 1260)	731
V.4.16.	<i>Libro de Apolonio</i> (ca. 1250)	737
V.4.17.	<i>Libro de Buen Amor</i> (s. XIV)	740
V.4.18.	<i>Poema de Alfonso el Onceno</i> (1348)	745
V.4.19.	<i>Amadis de Gaula</i>	748
V.4.20.	<i>Serranillas, cantares y decires</i> del Marqués de Santillana (1398-1458)	755
V.4.21.	<i>Romancero viejo</i> (ss. XIV-XVI)	760

V.4.22. <i>El Quijote</i> de Miguel de Cervantes (1547-1616).....	765
<b>VI.    CONCLUSIONES.....</b>	<b>781</b>
<b>VII.    ANEXO DOCUMENTAL.....</b>	<b>793</b>
VII.1.    Documentos citados.....	795
<b>VIII.    REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....</b>	<b>815</b>
<b>IX.    APÉNDICES.....</b>	<b>885</b>
IX.1.    Museos, colecciones de arte y monumentos.....	887
IX.2.    Manuscritos citados.....	893
IX.3.    Instrumentos históricos.....	899

## LISTA DE FIGURAS

Fig. 1. Serie armónica factible en un <i>cornu</i> romano en la tonalidad de Sol.....	34
Fig. 2. <i>Cornua</i> . Izquierda: <i>cornu</i> etrusco de bronce, s. IV a.C. Roma. Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia; derecha: guerrero turdetano del Betis, ss. II-I a.C. Madrid. Museo Arqueológico Nacional.....	35
Fig. 3. <i>Buccinas</i> romanas de Pompeya, ca. s. I d.C. Regalo de William Lindsey, en memoria de su hija al MFA.....	39
Fig. 4. Lucha de gladiadores amenizada con <i>tuba</i> , <i>cornua</i> e <i>hydraulis</i> . Mosaico romano a. 80 d.C. Proviene de la villa de Dar Buc Ammera (Zliten). Tripoli (Libia). Jamahiriya Museum.....	42
Fig. 5. Relieve funerario romano de San Vittorino, la antigua Amiternum (Lazio, Italia), segunda mitad del s. I a.C. L'Aquila. Museo Nazionale d'Abruzzo. ....	49
Fig. 6. <i>Lituus</i> etrusco, s. VII a.C. Tarquinia. Museo Nazionale Archeologico. ....	49
Fig. 7. Serie armónica que puede producir un <i>lituus</i> en la tonalidad de Sol.....	50
Fig. 8. Antonio de Nebrija, Vocabulario español-latino, 1494. Facsímil publicado por la Real Academia Española. ....	54
Fig. 9. Trompeta y trompa enrollada en espiral. Xilografía de Sebastian Brandt (1457-1521), <i>Virgil's Works</i> (1502), fol. CCCVIIIv.....	55
Fig. 10. Guerrero turdetano del Betis, ss. II-I a.C. Relieve de Osuna, Sevilla. Madrid, Museo Arqueológico Nacional.....	67
Fig. 11. <i>Tubicen</i> edetano, vaso de cerámica, s. II a.C., Lliria. Museo Arqueológico de Valencia. ....	68
Fig. 12. Trompa de cerámica de Numancia - Garray, ss. II-I a.C. Museo Numantino de Soria, núm. inv. 8235.....	69
Fig. 13. Trompa de guerra de Numancia con pabellón en forma de cabeza de lobo, ss. II-I a.C. Museo Numantino de Soria, núm. inv. 8.234. ....	69
Fig. 14. Fragmento de trompa de guerra hallada en Coca, Segovia. Izq. vista frontal; dcha. vista semifrontal.....	70
Fig. 15. Fragmentos de trompas en cerámica, ss. III-I a.C. Izq. procedentes de Langa de Duero (Soria), núm. de inv. 1976/48/54; dcha. procede de Numancia (Soria), núm. de inv. 1920/37/82. ....	71
Fig. 16. Fragmentos de trompas en cerámica, ss. III-I a.C. Ambos proceden de Numancia (Soria), izq. núm. de inv. 1920/37/83 y dcha. 1920/37/84.....	71

Fig. 17. Pabellón de la trompa de guerra hallado en Tiermes. Museo Arqueológico Nacional de Madrid, núm. de inv. 1976/55/5. ....	71
Fig. 18. Trompa de barro cocido, ss. III-I a.C. Yacimiento de Castil Terreño, Izana (Soria). ....	72
Fig. 19. Carlomagno y Roldán celebran la victoria sobre los paganos. <i>Vie de Charlemagne</i> de Stricker, s. XIII, Bibliothèque municipale de St-Gall, ms. 302, fol. 6b. ....	76
Fig. 20. Desfile de los príncipes de Dresde. Mosaico de 1870-76, realizado por Adolf Wilhem. ....	77
Fig. 21. Baldosa de pavimento: caballero con olifante. Photo (C) RMN-Grand Palais (Sèvres, Cité de la céramique) / Martine Beck-Coppola. ....	79
Fig. 22. Muerte de Roldán. <i>Grandes chroniques de France</i> . París, BnF, Fr. 6465, fol. 113. Ilustración de Jean Fouquet, Tours, ca. 1420. ....	85
Fig. 23. Olifante de Roldán, donado por Alfonso XI a la catedral de Santiago de Compostela. ....	85
Fig. 24. Olifante de Gastón de Bèarn, ca. 1099. Museo Pilarista de Zaragoza. Foto de Carlos Moncín. ....	88
Fig. 25. Olifante del Cid, ca. 1260. Puerta del lagarto, catedral de Sevilla. ....	91
Fig. 26. Olifante, ss. X-XIV. Madrid. Fundación Lázaro Galdiano. ....	92
Fig. 27. Litografía de José M. <sup>a</sup> Mateu del año 1878. Madrid. Museo Español de Antigüedades. ....	94
Fig. 28. Olifante de sierra Leona. Madrid. Museo de Artes Decorativas, núm. inv. DE 21.348. ....	95
Fig. 29. Olifante del Museo de Pontevedra. Cultura Sapi-portuguesa, ca. 1498. ....	96
Fig. 30. Olifante con las divisas de los Reyes Católicos, ca. 1492-1504. The National Gallery de Australia. Canberra. Australian National Museum, núm. inv. NGA 79.2148. ....	97
Fig. 31. Olifante Sapi-portugués, ss. XV-XVI. Washington D.C. National Museum of African Art-Smithsonian Institution. The Walt Disney-Tishman African Art Collection. ....	98
Fig. 32. Cuerno de caza de Garcilaso de la Vega, s. XVI. Toledo. Museo del ejército. Alcázar de Toledo. ....	99
Fig. 33. Cuerno de caza europeo, s. XVI. Toledo. Museo del ejército. Alcázar de Toledo. ....	100
Fig. 34. Olifante de Borradaile, ss. X-XI. Londres. The British Museum. ....	101



Fig. 35. Olifante de Ulph Thoroldsson, s. XI. Tesoro de la catedral de York.....	102
Fig. 36. Olifante fatimí o normando, ss. XI-XII. Berlín. Museum für Islamische Kunst. .....	103
Fig. 37. Olifante bizantino, s. XII. Angers. Tesoro de la catedral de Saint-Maurice. .	103
Fig. 38. Olifante del sur de Italia, ss. XII-XIII. Nueva York. The MET, núm. inv. 17.190.215. ....	104
Fig. 39. Olifante amalfitano del sur de Italia, ca. 1200. Nueva York. The MET.....	105
Fig. 40. Olifante de San Eustaquio. París, ca. 1300. Londres. V. & A. Museum. ....	105
Fig. 41. Olifante de Sierra Leona, ss. XV-XVI. The Yale University Art Gallery. ....	106
Fig. 42. Olifante de Sierra Leona, ca. 1500-1550. Turín. Armeria Reale, núm. inv. Q10. Foto Archivo S.B.S.A.E. Turín. ....	106
Fig. 43. Cuerno de cabra con agujeros. Fundación Joaquín Díaz de Urueña. ....	107
Fig. 44. El rey David y sus músicos componiendo salmos (cuerno con agujeros, cítara, flauta de pan). Salterio francés, ca. 1070, París. BnF, ms. Lat. 11550, fol. 7v... 108	
Fig. 45. Cuerno medieval con orificios. Excavación de Poultry, Londres, ca. 1494. . 108	
Fig. 46. Trompa con orificios. <i>Libro d'Ore Sforza</i> , vol. 1, 1490-1521. Londres. British Library, Add MS 34294, fol. 34v. ....	109
Fig. 47. Norsk Folkmuseum, Oslo.....	109
Fig. 48. Xilografía de F. Guisasola. Pastor de Fonsagrada (Lugo) tañendo un cuerno. La Ilustración Gallega y Asturiana, Madrid, 1879. ....	110
Fig. 49. Diversos tipos de <i>Gemshorn</i> . ....	111
Fig. 50. <i>Gemshorn, cornettos y crumhorns. Musica Getutscht und Ausgezogen</i> , Sebastian Virdung, 1511.....	111
Fig. 51. Cuerno de caza francés, s. XV. Regalo de J. Pierpont Morgan, 1917. Nueva York. The MET. ....	112
Fig. 52. <i>Corno da caccia</i> . Horace Walpole's Strawberry Hill Collection, 1538. The Lewis Walpole Library. Yale University. ....	113
Fig. 53. Horace Walpole's Strawberry Hill Collection. Maestro Leonard, <i>corno da caccia</i> con medallones, 1538. Lewis Walpole Library. Yale University Library. .....	113
Fig. 54. Detalle de la inscripción.....	113
Fig. 55. Trompa de San Huberto, s. XV. Londres. The Wallace Collection.....	114
Fig. 56. Trompa de caza de finales del s. XVI. París. Colección privada.....	114

Fig. 57. Shofar IBEX con incrustaciones de plata (Jerusalén, Israel). Realizado a partir de la cornamenta de un macho cabrío.....	116
Fig. 58. Shofar. Londres. The British Museum, núm. inv. Eu1924,0412.44.....	118
Fig. 59. <i>Tekiah</i> .....	119
Fig. 60. <i>Shebarim</i> .....	120
Fig. 61. <i>Teruah</i> .....	120
Fig. 62. <i>Gran Tekiah</i> o <i>Tekiah Gedolah</i> .....	120
Fig. 63. Llamada <i>Askenazim</i> .....	121
Fig. 64. Llamada <i>Sephardim</i> .....	121
Fig. 65. Notación antigua de las llamadas del shofar. ....	122
Fig. 66. Rabino tocando un shofar con orificios laterales. ....	122
Fig. 67. Shofars hebreos. Bruselas. Musée des instruments de musique.....	123
Fig. 68. Shofar o cuerno litúrgico de morueco, s. XX. Toledo. Museo Sefardí. ....	123
Fig. 69. Añafiles. Detalle de una ilustración de ' <i>Jami' al-Tawarikh</i> de Rashid al-Din's, ca. 1306-1315. ....	125
Fig. 70. Añafiles. Ureña. Museo de la Música. Colección Luis Delgado.....	126
Fig. 71. Clepsidra con autómatas músicos. Siria/Egipto, 1315. Washington. Freer Gallery of Art, Smithsonian Institution, Purchase, núm. inv. F 1942.10. ....	128
Fig. 72. Reloj de al-iazarB de los cinco músicos. Miniatura hecha en 602/1206 posiblemente en Diyarbakir bajo los artuqíes. En la Librería Ahmed III, Topkapi Saray. ....	129
Fig. 73. Trompeta. Salterio inglés de Sir Geoffrey Luttrell. Londres. British Library. Add Ms. 42130, fol. 24r.....	131
Fig. 74. Trompeta de varas o <i>tuba ductilis</i> . ....	132
Fig. 75. Reconstrucción de una trompeta deslizante del s. XV. ....	133
Fig. 76. Sonidos practicables con la trompeta de varas o deslizante. ....	133
Fig. 77. Cristo con ángeles musicales. Panel de Hans Memling, ca. 1490. ....	134
Fig. 78. Trompeta «triletto» de la pintura de H. Memling reconstruido por Rainer Egger.....	134
Fig. 79. Trompeta «Billingsgate», ss. XIII-XIV. Museum of London, Londres. ....	139
Fig. 80. Trompeta de Sebastian Hainlein, 1460. Museum of Fine Arts, Boston. ....	139
Fig. 81. Trompeta y sección transversal de la boquilla de Marcian Guitbert. Limoges 1442. ....	140

Fig. 82. Trompeta de Ubaldo Montini, 1520. Siena. ....	141
Fig. 83. Trompetas de Jacob Steiger, 1578. Basilea. ....	141
Fig. 84. Trompeta fabricada por Anton Schnitzer I, 1581. Nuremberg. ....	142
Fig. 85. Trompeta natural, Gorgen Choquet, 1582. Brujas. Gruuthusemuseum, núm. inv. 0. 43. XXVIII. ....	142
Fig. 86. Fra Angelico. <i>La coronación de la Virgen</i> , ca. 1425-1445. Florencia. Galería de los Uffizi. ....	143
Fig. 87. Trompeta de Bendinelli, Anton Schnitzer, 1585. Nuremberg. Accademia Filarmonica de Verona. ....	144
Fig. 88. Trompeta de Anton Schnitzer, 1581. Nuremberg. Viena. Kunsthistorisches Museum. ....	145
Fig. 89. Los distintos tipos de trompeta a principios del s. XVI según Sebastian Virdung. ....	145
Fig. 90. Dibujos de cornetas extraídos de <i>Syntagma Musicum II</i> de M. Praetorius, 1619. De izquierda a derecha dos <i>cornetas rectas</i> o <i>mudas</i> , <i>corneta tuerta</i> y <i>corneta negra</i> . ....	147
Fig. 91. Cornetas originales conservadas en la Accademia Filarmónica de Verona. Las dos primeras serían para diestros y las ocho restantes para zurdos. ....	147
Fig. 92. Cornetas negra y muda (con las marcas del taller de los Bassano). La corneta negra está orientada para zurdos y no tiene la típica ornamentación trenzada en la parte anterior. Proceden de una colección peninsular. Barcelona. Museu de la Música. ....	148
Fig. 93. Sacabuche, 1557. Nuremberg. ....	150
Fig. 94. Músicos a caballo tañendo los sacabuches. ....	151
Fig. 95. Michael Praetorius, <i>Theatrum Instrumentorum</i> , fig. VIII. 1610. ....	153
Fig. 96. Instrumentos populares: zambomba, cascabeles, trompa o cuerno de Acher, cuerno de caza, cencerro, chapaleta o badajo, arpa de los judíos. Sebastian Virdung, <i>Musica Getutscht: A treatise on Musical Instruments</i> , 1511. Basilea. ....	154
Fig. 97. Athanasius Kircher, <i>Musurgia universalis</i> , 1650. <i>Plate IX</i> . ....	156
Fig. 98. Trompas o cuernos de Burgmote, ca. 1234. ....	157
Fig. 99. Cuerno de caza francés, ca. 1400-1600. Nueva York. The MET. ....	158
Fig. 100. <i>Harsthorn</i> (1455) de la villa de Lucerna, Suiza. ....	159
Fig. 101. Trompa de caza italiana, s. XVI. Cuero con refuerzos de zinc; núm. inv. 242. Viena. Kunsthistorisches Museum. ....	159

Fig. 102. Trompa de caza. Florencia. Museo Nazionale del Bargello. (Photo by © Arte & Immagini srl/CORBIS/Corbis via Getty Images).....	160
Fig. 103. <i>Helical Horn</i> , ca. 1572. Dresde. Historisches Museum. ....	160
Fig. 104. Trompa de caza, Valentin Springer, entre 1572-1580, Dresde. Staatliches Kunstsammlungen, núm. inv. X 0476. ....	161
Fig. 105. Trompas de caza. Wenceslaus Hollar, 1607-1677. ....	162
Fig. 106. Carcajs y trompas de caza. University of Toronto Wenceslaus Hollar Digital Collection. ....	162
Fig. 107. Jan Brueghel el Viejo (1568-1625) y Pedro Pablo Rubens (1577-1640). <i>Los sentidos corporales: el oído</i> (1617-1618). Madrid. Museo del Prado. ....	163
Fig. 108. Detalle (1). Tipología de la trompa a finales del s. XVI y comienzos del XVII. ....	163
Fig. 109. Detalle (2). Tipología de la trompa a finales del s. XVI y comienzos del XVII. ....	164
Fig. 110. Trompa de guerra, Nuremberg, 1584. Lucerna. Musée Wagner de Tribschen. Colección Tribschen de instrumentos antiguos a cargo de G. Kappeler. ....	164
Fig. 111. Sección de corte en la preparación de un cuerno musical. ....	173
Fig. 112. Diagrama que muestra el tratamiento de un cuerno para elaborar un olifante. ....	174
Fig. 113. <i>Bukkehorn</i> , cuerno hecho con corteza de abedul.....	175
Fig. 114. El trabajo del metal. Parte superior: doblando un tubo, martilleado y soldadura de una hoja de metal. Abajo: hoja cortada en triángulo con un lado a tiras para soldarla y formar un «cono», martilleado final para obtener la campana requerida. ....	176
Fig. 115. El arte de trabajar las trompas en la Edad Media. En la figura A dos trabajadores dan forma a los instrumentos. En la B, un joven tañe la bocina. ....	177
Fig. 116. Embocadura de olifante, ss. XI-XII. Berlín. Museum für Islamische Kunst. ....	178
Fig. 117. Embocadura del olifante de Saint Orens, s. XI. Auch. Musée des Jabobins. ....	179
Fig. 118. Embocadura del olifante de Puy, s. XII. Le Puy-en-Velay, Musée Crozatier. Dimensiones 14 x 10 mm. ....	179
Fig. 119. Embocadura atípica de olifante, s. XII. Angers. Tesoro de la catedral de Saint-Maurice.....	179
Fig. 120. Boquilla de metal de una trompa de Burgmote, ca. 1234. ....	180

Fig. 121. Embocadura de cuerno de caza francés, ca. 1400. Nueva York. The MET.	180
Fig. 122. Embocadura de olifante del s. XV.	180
Fig. 123. Réplica de una boquilla de trompeta de varas del s. XV.	180
Fig. 124. Boquilla de una trompa de guerra, Nuremberg 1584. Lucerna. Musée Wagner de Tribschena.	181
Fig. 125. Boquilla de cuerno de caza italiano, s. XVI. Viena. Kunsthistorisches Museum.	181
Fig. 126. Embocaduras de cuerno de caza, 1538. Lewis Walpole Library, Yale University.	181
Fig. 127. Trompa de caza, Valentin Springer, entre 1572-1580, Dresde, Staatliches Kunstsammlungen, núm. inv. X 0476.	181
Fig. 128. Evolución de la boquilla de trompeta.	182
Fig. 129. Réplica de una boquilla renacentista de trompeta.	182
Fig. 130. Diferentes tipos de boquillas de <i>cornetto</i> .	182
Fig. 131. Comparativa de copas en distintas boquillas. De izquierda a derecha: trompa, trompeta, trombón y tuba moderna.	182
Fig. 132. Comparativa de copas en distintas boquillas. De izquierda a derecha: boquilla de trompeta barroca, trompeta, corneta y trompa.	183
Fig. 133. Boquilla actual de trompa de caza con aro muy estrecho.	183
Fig. 134. Boquillas actuales de trompa. De izquierda a derecha: plástico, madera, jazz, estándar.	183
Fig. 135. Olifante de Lehel, s. X. Budapest. Jász Múzeu de Jászberény.	184
Fig. 136. Olifante del s. XI. Praga. Tesoro de la Catedral de San Vito.	184
Fig. 137. Olifante, s. XI. Baltimore. The Walters Art Museum.	185
Fig. 138. Olifante de Rouen, s. XI. Rouen, Seine-Maritime. Musée départemental des Antiquités. Fotografía de Yohann Deslandes.	185
Fig. 139. Olifante fatimí, s. XI. París. Trésor de Saint Denis, Médailles et Antiques de la BnF.	186
Fig. 140. <i>Cor de Roland</i> , s. XI. Toulouse. Musée Paul Dupuy.	187
Fig. 141. Olifante de Saint Denis, s. XI. Clermont-Ferrand. Musée d'Art Roger Quilliot.	187
Fig. 142. Olifante del sur de Italia, s. XI. Londres. V. & A. Museum.	188
Fig. 143. Olifante del sur de Italia, s. XI. Boston. Museum of Fine Arts.	188

Fig. 144. Olifante de la Chartreuse de Portes, s. XI. París. BnF, Médailles et Antiques. .....	189
Fig. 145. Olifante Clephane, s. XI. Londres. The British Museum. ....	190
Fig. 146. Olifante y espada de de Carlomagno, s. XI. Catedral de Aachen, Alemania. .....	190
Fig. 147. Olifante de Alberto III de Habsburgo, s. XI. Viena. Kunsthistorisches Museum. ....	191
Fig. 148. Olifante fatimí, s. XI. Kuwait. National Museum. ....	192
Fig. 149. Olifante de Carlomagno, s. XI, iglesia de Saint-Arnoul de Metz en Lorena. París. Musée National du Moyen Âge-Cluny. ....	192
Fig. 150. Olifante del sur de Italia, s. XI. París. Musée du Louvre. ....	193
Fig. 151. Olifante de estilo fatimí, ss. XI-XII. París. Musée du Louvre. ....	193
Fig. 152. Olifante de Saint Orens, s. XI. Auch. Musée des Jacobins. ....	194
Fig. 153. Olifante fatimí proveniente del sur de Italia o Sicilia, ss. XI-XII. Estocolmo. Museum of National Antiquities (Historika Museet). ....	195
Fig. 154. Olifante fatimí, ss. XI-XII. Qatar, Sheikh Sa'ud Collection. Foto: Bukowiskis, auction house, Stockholm. ....	195
Fig. 155. Olifante o cuerno de caza, ss. XI-XII. Viena. Kunsthistorisches Museum. .	196
Fig. 156. Olifante fatimí, ss. XI-XII. Florencia. Museo Nazionale del Bargello. ....	196
Fig. 157. Olifante egipcio, ss. XI-XII. Londres. The British Museum. ....	197
Fig. 158. Olifante amalfitano, ss. XI-XII. Londres. V. & A. Museum. ....	198
Fig. 159. Olifante, ss. XI-XII y funda, s. XVI. Nueva York. The MET. ....	198
Fig. 160. Olifante del sur de Italia ss. XI-XII. Toronto. Aga Khan Museum. ....	199
Fig. 161. Olifante de Egipto, <i>ca.</i> 1100. Berlín. Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst. ....	199
Fig. 162. Olifante fatimí de Sicilia, s. XII. Berlin. Eduard Gans Collection. ....	200
Fig. 163. Olifante fatimí, s. XII. Qatar. Sheikh Sa'ud Collection. ....	200
Fig. 164. Olifante-cuerno de caza, <i>ca.</i> 1100. Leslie Lindsey Mason Collection. Boston. Museum of Fine Arts. ....	201
Fig. 165. Olifante de Puy-en-Velay, s. XII. Le Puy-en-Velay. Musée Crozatier. ....	201
Fig. 166. Olifante de estilo fatimí, s. XII. Arles, St. Trophime, Treasury. ....	202
Fig. 167. Olifante de Sicilia, s. XII, Londres. Sotheby's, Arts of the Islamic World. .	202

Fig. 168. Olifante, s. XII. Nueva York. The MET. Collection Gift-Pierpont Morgan. .....	203
Fig. 169. Olifante del San Blas, <i>ca.</i> 1100-1200. Cleveland. Museum of Art.....	203
Fig. 170. Olifante, s. XIII. París. Musée de l'Armée, Invalides. Foto Pascal Segrette.	204
Fig. 171. Olifante Savernake, <i>ca.</i> 1325-1350. Londres. The British Museum.....	205
Fig. 172. Olifante, ss. XV-XVI. París. Médailles et Antiques de la BnF.....	205
Fig. 173. Olifante de Sierra Leona, <i>ca.</i> 1490-1530. Londres. The British Museum, núm. inv. Af1979,01.3156.....	206
Fig. 174. Olifante sapi-portugués de Sierra Leona, <i>ca.</i> 1475-1525. París. Musée Dapper. Colección privada. ....	206
Fig. 175. Olifante de Sierra Leona, <i>ca.</i> 1500-1550. Roma. Museo Nazionale Preistorico Etnografico «Luigi Pigorini».....	207
Fig. 176. Olifante de Sierra Leona, <i>ca.</i> 1500-1550. Lisboa. Museu Nacional de Arte Antiga. Photograph © Direção Geral do Património Cultural / Arquivo de Documentação Fotográfica. Foto de Luís Pavão.....	207
Fig. 177. Olifante de Sierra Leona, <i>ca.</i> 1500-1525. Luxemburgo. Collections the MNHA. ....	208
Fig. 178. Olifante Sapi-portugués, <i>ca.</i> 1490-1530. Château d'Écouen. Musée de la Renaissance. ....	208
Fig. 179. Embocadura Olifante Sapi-portugués, <i>ca.</i> 1490-1535. Château d'Écouen. Musée de la Renaissance. ....	209
Fig. 180. Olifante, ss. XV-XVI. Dresde. Historical Museum. ....	210
Fig. 181. Olifante de Sierra Leona, <i>ca.</i> 1506-1521. San Petersburgo. The State Hermitage Museum, núm. inv. F-576.....	210
Fig. 182. Olifante de Cabinda, s. XVI. Nueva York. The MET.....	211
Fig. 183. Olifante de Nigeria (1525-1600). Londres. The British Museum, núm. inv. Af1959,14.2. ....	211
Fig. 184. Elementos de la comunicación.....	224
Fig. 185. Un juglar <i>trompador</i> , que lleva un salterio o «ganum» (de origen árabe, quizá), toca un cuerno para anunciar su llegada. Principios del siglo XI. <i>Troparium et Prosarium Sancti Martialis Lemovicensis</i> . BnF ms. lat. 1118, fol. 111r.....	232
Fig. 186. Frontispicio en cuatro paneles: Boccaccio leyendo un libro; Boccaccio presentando el libro a Andrea Acciaiuoli, condesa de Altavilla; un mensajero presentando una carta a Semiramis y una reina ¿Leonor de Aquitania (1122-	

- 1204)? junto a *beguinas músicos*. Origen: France Central, París, s. XV. Londres, The British Library, Royal 20 C V fol. 5.....240
- Fig. 187. *Trovadores y juglares*. Anónimo alemán, s. XIV. Berlín. Archiv für Kunst und Geschichte.....252
- Fig. 188. *Leges Palatinae* de Jaime III rey de Mallorca. Atribuido a Joan Loert, 1337. Bruselas. Bibliothèque royale de Belgique, ms. 9169, fol. 20v.....252
- Fig. 189. Abb. II: *Leges Palatinae*. Atribuido a Joan Loert, 1337. Bruselas. Bibliothèque royale de Belgique, ms. 9169, Iª Parte, fol. 2r (Ausschnitt).....253
- Fig. 190. *Leges Palatinae*. Bruselas, Bibliothèque royale de Belgique, ms. 9169, Iª Parte, fol. 10v (Ausschnitt). .....253
- Fig. 191. *Ordinacions fetes per Pere Terç (a. 1344), rey d'Aragó (1344-1353)*. Valencia. Universitat de València. Biblioteca Històrica: BH ms. 1501, fol. 1r. .254
- Fig. 192. *Ordinacions fetes per Pere Terç (a. 1344), rey d'Aragó (1344-1353)*. Valencia. Universitat de València. Biblioteca Històrica: BH ms. 1124, fol. 28v. ....255
- Fig. 193. *Ordinacions fetes per Pere Terç (a. 1344), rey d'Aragó (1344-1353)*. Valencia. Universitat de València. Biblioteca Històrica: BH ms. 1124, fol. 29r.256
- Fig. 194. Barcelona. BC, ms. 4, fol. 250r. ....267
- Fig. 195. *Ceremonial de la consagración y coronación de los reyes y reinas de Aragón*. Madrid. Fundación Lázaro Galdiano, ms. registro 14425. ....277
- Fig. 196. El rey David con sus músicos. *Breviario de Martín de Aragón*. Cataluña, finales del siglo XIV (80x 70 mm). París. BnF, ROTH 2529, fol. 18.....279
- Fig. 197. Natividad. *Breviario de Martín de Aragón*. Cataluña, finales del siglo XIV (160x 160 mm). París. BnF, ROTH 2529, fol. 134. ....279
- Fig. 198. Entrada en Jerusalén. *Breviario de Martín de Aragón*. Cataluña, finales del s XIV (160x 160 mm). París. BnF, ROTH 2529, fol. 210v. ....280
- Fig. 199. Guerrero sonando la trompa. Tolosa. Iglesia de Saint-Pierre de Moissac, torre de la pared sur. Cl. Lionel Frappat, ARIMP Toulouse. ....286
- Fig. 200. El almirante holandés Jacques Mahú desembarca en la costa oeste de África 1598, acompañado de sus cinco trompetas. Theodor de Bry, *Americae nona & postrema pars...* (Frankfurt: Matthaeus Becker, 1602), pl. XVIII, *Quomodo Hollandi regulum quendam littoralis tractus Guineae inserint*. Bélgica. Universiteitsbibliotheek Gante. ....305
- Fig. 201. Un trompador tañe su instrumento en el banquete del *Tapiz de Bayeux o de la reina Matilde*, s. XI. Autor anónimo. Normandía. Tapisserie de Bayeux. ....308



Fig. 202. Fiesta para celebrar la institución de la Orden de la Estrella. París. BnF, FR 2813 fol. 394. Jean Fouquet, <i>Grandes Chroniques de France</i> , s. XIV. (90 x 145 mm).....	311
Fig. 203. Trompetas en el <i>Banquete de Carlos V de Francia el Sabio (1338-1380)</i> . <i>Grandes Chroniques de France</i> de Jean Fouquet, Tours, ca. 1455-1460. París. BnF, FR 6485, fol. 444v. ....	312
Fig. 204. <i>De Claris mulieribus</i> de Giovanni Bocaccio, 1403. París. Gallica, BnF. FR 598, vue 37 fol. 13r.....	316
Fig. 205. <i>Descripción de personas históricas y alegóricas: músicos con sus instrumentos</i> , Wilhelm Dilich, Kassel (Alemania), 1598. Bayerische Staatsbibliothek - Bibliotheca Palatina. ....	317
Fig. 206. Ministril tañendo su trompeta en las justas celebradas en Tutbury y Stamford. Ilustración de Joseph Strutt.....	323
Fig. 207. <i>Ministriles y trompadors</i> amenizando el reparto de premios en un torneo. Entre 1305 y 1340. <i>Codex Manesse</i> , Herzog Heinrich von Breslau, fol. 11v. ....	327
Fig. 208. <i>Promenade des adultères. Livre des status et coutumes de la ville d'Agen</i> , s. XIII, ms. 42_095.....	338
Fig. 209. <i>Châtiment du faux témoin. Livre des status et coutumes de la ville d'Agen</i> , s. XIII, ms. 42_099.....	338
Fig. 210. Trompeta con oriflama cuatribarrada. <i>Chroniques sire Jehan Froissart (1401-1500)</i> . París. BnF, FR 2644, fol. 81v.....	340
Fig. 211. Entrada de grandes personajes anunciada por los trompetas de la ciudad. <i>Coutumier de Toulouse</i> , Toulouse, s. XIV. París, BnF, ms. fr. 9187, fol. 33, Cl. ....	346
Fig. 212. Entrada real. <i>Livre des status et coutumes de la ville d'Agen</i> , s. XIII. París, BnF, ms. 42_047.....	347
Fig. 213. Detalle de una procesión. Antoine Sallaert, finales del siglo XVI. Bruselas. Royal Museums of Fine Arts (Musée Oldmasters Museum). ....	360
Fig. 214. Fragmento para dos clarines con sordina de <i>Ihr lieben Christen freut euch nun</i> , BuxWV 51 de Dietrich Buxtehude.....	364
Fig. 215. Sordina de trompeta, siglo XVIII. ....	364
Fig. 216. Cuerpo Real de trompetas y timbaleros de la escuela italiana de Felipe II en el entierro de Carlos V, celebrado en Bruselas el 29 de diciembre de 1558. Grabado del holandés Johannes van Duetecum Lucas.....	365
Fig. 217. Cuerpo Real de trompetas en el funeral del rey Frederik II en 1588. Grabado conservado en la Det Kongelige Kapel (The Royal Danish Orchestra). ....	366

Fig. 218. Escena de caza con un caballero montado a caballo y otro tañendo un cuerno a la derecha de la imagen. Pintura sobre piel, s. XIV. Sala de los Reyes. Palacio de los Leones de la Alhambra de Granada. ....	369
Fig. 219. En el centro de la escena un caballero alancea un oso, mientras en la parte superior, a la derecha de la imagen, un hombre en un árbol sopla en un busano o caracola de caza. Pintura sobre piel, s. XIV. Sala de los Reyes. Palacio de los Leones de la Alhambra de Granada. ....	370
Fig. 220. Cazador tañendo su cuerno en la caza del ciervo. <i>Vidal Mayor</i> , Pamplona, ca. 1300. Los Angeles. The J. Paul Getty Museum, ms. Ludwig XIV 6, núm. 83.MQ.165, fol. 247r. ....	377
Fig. 221. Busano. Mercado municipal de Puerto Real, 2007. Foto: A. M. Arias. ....	379
Fig. 222. <i>Libro de la Montería</i> acrecentado por Gonçalo Argote de Molina. Pescioni, Andrea, 1490-1546 imp. Sevilla, 1582. Lib. III, fol. 42 fol. 42v. ....	385
Fig. 223. Escena venatoria en la que se ve un montero tañendo su cuerno de caza en la parte superior izquierda de la imagen. <i>Noviembre. Ciclo dei mesi</i> . Wenceslao, ca. 1400. Trento. Castello del Buonconsiglio. ....	386
Fig. 224. <i>Libro de la Montería</i> acrecentado por Gonçalo Argote de Molina. Pescioni, Andrea, 1490-1546 imp., Sevilla, 1582. Lib. III, <i>DISCVRSO</i> , p. 243. ....	396
Fig. 225. Tipología de los toques venatorios. ....	397
Fig. 226. Un maestro enseña a un grupo de alumnos el uso de diversas «sonneries de cor». <i>Livre de la chasse</i> de Gaston Phébus, París. BnF, ms. Francés 616, fol. 54. ....	404
Fig. 227. Notación moderna de los signos codificados en <i>Le Livre du Tresor de Vanerie</i> de Hardouin de Fontaines-Guérin. ....	408
Fig. 228. <i>Cornure de chasse</i> (1394) de Hardouin y su presunta equivalencia en notación moderna según Morley-Pegge. ....	409
Fig. 229. El rey entrega <i>Le livre de corner</i> a los oficiales de su <i>vénerie</i> , <i>Le livre du Tresor de Vanerie</i> de Hardouin, s. XIV. París. BnF, ms. 855, fol. 9r. ....	410
Fig. 230. Transcripción a la notación moderna del código de la <i>cornure</i> representada en la figura anterior, según Jean Des Airelles. ....	410
Fig. 231. <i>Cornure de chasse</i> . <i>Le livre du Tresor de Vanerie</i> de Hardouin, s. XIV. París. BnF, ms. 855, fol. 13r. ....	411
Fig. 232. Transcripción a la notación moderna del código de la <i>cornure de chasse</i> representada en la figura anterior, según Jean Des Airelles. ....	411
Fig. 233. <i>Cornure de relais o pour la curée</i> . <i>Le livre du Tresor de Vanerie</i> de Hardouin, s. XIV. París. BnF, ms. 855, fol. 53v. ....	412

Fig. 234. Transcripción a la notación moderna del código de la <i>cornure</i> representada en la figura anterior, según Jean Des Airelles. ....	412
Fig. 235. Portadas de tres ediciones de <i>La Venerie</i> de Jacques du Fouilloux. De izquierda a derecha, años: 1562, 1585 y 1635 (edición aumentada y renovada de Pierre Billaine, París).....	413
Fig. 236. <i>Les Piqueurs sonnent de la Trompe, parlent aux chiens, pour le Cerf. La Venerie</i> (ed. 1562) de J. Fouilloux. ....	414
Fig. 237. Montero tañendo una trompa de caza de una vuelta entrenando los perros jóvenes para la caza del ciervo. <i>La Venerie</i> (ed. 1562) de J. Fouilloux. ....	415
Fig. 238. Diversos tonos de caza. <i>La Venerie</i> (ed. 1562) de J. Fouilloux, fols. 153 y 154. ....	416
Fig. 239. Tonos de mediana longitud. <i>La Venerie</i> (ed. 1562) de J. Fouilloux, fol. 155. ....	417
Fig. 240. Diversas maneras de tañer la trompa. <i>La Venerie</i> (ed. 1562) de J. Fouilloux, fol. 160.....	418
Fig. 241. <i>La Venerie</i> (ed. 1562) de J. Fouilloux, fol. 163.....	419
Fig. 242. Llamadas de los <i>piqueurs</i> . <i>La Venerie</i> (ed. 1635) de Jacques Du Fouilloux. ....	420
Fig. 243. Toques de trompa. <i>La Venerie</i> (ed. 1635) de Jacques Du Fouilloux. ....	421
Fig. 244. Trompas de metal ( <i>cornua venatorum</i> ) usadas hasta mediados del siglo XVII según Marin Mersenne. ....	422
Fig. 245. Cazador tañendo una trompa de caza con una vuelta. <i>La Venerie</i> (ed. 1635) de Jacques Du Fouilloux.....	423
Fig. 246. Cazador a caballo tañendo una trompa de caza de «media luna». <i>La Venerie</i> (ed. 1635) de Jacques Du Fouilloux. ....	424
Fig. 247. Michael Praetorius. <i>Theatrum Instrumentorum</i> (1620), p. 280.....	425
Fig. 248. <i>Book of Hunting</i> (1576) de G. Turberville. ....	427
Fig. 249. Notación de los toques de trompa. <i>Book of Hunting</i> (1576) de G. Turberville. ....	428
Fig. 250. Fanfarrias de trompa. <i>Book of Hunting</i> (1576) de G. Turberville.....	429
Fig. 251. Dama tañendo un cuerno en la caza. <i>Romance de Alexander</i> , 1338-1344. Detalle. Bodleian Library, University of Oxford, ms. Bodl. 264, pt. I, fol. 77r, 244.10, 149. ....	431
Fig. 252. Figuras de notación musical, escalas e intervalos (pp. 298 y 299) en el <i>Trumpet book</i> de Magnus Thomsen, 1598. Ms. GKS 1874 4°. Codices Latini	

Haunienses. Fabricius collection. DET KGL. Copenhagen. The Royal Danish Library, Slotsholmen. Congelige Bibliotek. ....	435
Fig. 253. <i>Sonnada</i> o <i>Tocatta</i> núm. 10 que figura en el <i>Trumpet book</i> de Magnus Thomsen, 1598. Ms. GKS 1874 4º. Codices Latini Haunienses. Fabricius collection. DET KGL. Copenhagen. The Royal Danish Library, Slotsholmen. Congelige Bibliotek. ....	436
Fig. 254. Ornamentación del trino en un pasaje de trompeta al estilo vocal de la escuela florentina realizado por Fantini, finales del siglo XVI. Giulio Caccini, <i>La Nuove musiche</i> , Florencia, 1601. ....	436
Fig. 255. Grabado de un grupo de cinco ministriles (corneta, chirimía tiple, chirimía contralto y dos sacabuches. Coro de la catedral de Sevilla. ....	439
Fig. 256. Simio tañendo una trompa, <i>Libro de Horas</i> , Francia, París, ca. 1425-1430. Nueva York. Morgan Library & Museum, ms. 453, fol. 127r.....	451
Fig. 257. Beatos, cronología de la aparición de los códices. ....	458
Fig. 258. Ángeles tañendo la trompa y la trompeta o añafil. Nueva York. Pierpont Morgan Library, ms. 644, fol. 133v.....	462
Fig. 259. Ángeles tañendo la trompa y la trompeta o añafil. Nueva York. Pierpont Morgan Library, ms. 644, fol. 144r. ....	463
Fig. 260. <i>Beati in Apocalipsin libri duodecim</i> . Madrid. BN, vitr. 14-1, fol. 96r. ....	465
Fig. 261. Dos ángeles tañendo una trompa y una trompeta. Beato de Valladolid, ms. 433, fols. 118v (izq.) y 120r (dcha.). ....	468
Fig. 262. <i>Lituus</i> y trompeta. Beato de Valladolid, ms. 433, fol. 207v.....	468
Fig. 263. El tercer ángel de la trompeta. Beato de Tábara. Madrid. Archivo Histórico Nacional, cód. L. 1097B, fol. 107v.....	470
Fig. 264. El quinto ángel tañe la trompeta. Beato de Gerona. Museo de la Catedral de Gerona, núm. inv. 7 (11), fol. 154v. ....	472
Fig. 265. Séptima visión: la visión del anciano de muchos días y las bestias del mar. Beato de Gerona, Museo de la Catedral de Gerona, núm. inv. 7 (11), fols. 258v y 259r. ....	474
Fig. 266. Ángel músico tañendo un cuerno. Beato de la Seu d'Urgell.....	476
Fig. 267. Músicos en el Beato de la Seo de Urgel, hacia el año 1000, fol. 201v. ....	477
Fig. 268. Beato de la Seo de Urgel tras la restauración de 2014-2016. ....	477
Fig. 269. Beato de San Millán. <i>Commentaria in Apocalipsin libri XII</i> , cód. 33. Madrid. Real Academia de la Historia, fol. 120v. ....	479

Fig. 270. Beato de San Millán. <i>Commentaria in Apocalipsin libri XII</i> , cód. 33. Madrid. Real Academia de la Historia, fol. 157v.....	480
Fig. 271. Beato de El Escorial. Escorial. Real Biblioteca del Monasterio, cód. & II.5, fol. 93v.....	482
Fig. 272. Códice de Fernando I y Sancha. Madrid. BNE, ms. vitr. 14-2, fol. 173r.....	487
Fig. 273. Códice de Fernando I y Sancha. Madrid. BNE, ms. vitr. 14-2, fol. 184r.....	488
Fig. 274. Códice de Fernando I y Sancha. Madrid. BNE, ms. vitr. 14-2, fol. 275v....	489
Fig. 275. Beato de Saint-Sever. París. BnF, ms. lat. 8878, fol. 135v.....	492
Fig. 276. Beato de Saint-Sever. París. BnF, ms. lat. fol. 141r.....	493
Fig. 277. Beato de Saint-Sever. París. BnF, ms. lat. fol. 147r.....	494
Fig. 278. <i>Apertura del Séptimo Sello. Las siete trompetas</i> . Beato de Burgo de Osma, fol. 102r.....	497
Fig. 279. <i>Los cuatro reinos del mundo</i> . Beato de Turín. Turín. Biblioteca Nazionale Universitaria, ms. I.II.1, fols. 195v y 196r.....	499
Fig. 280. <i>Mapa de Turín</i> . Beato de Turín. Turín. Biblioteca Nazionale Universitaria, ms. I.II.1, fols. 38v-39r.....	500
Fig. 281. <i>La cuarta trompeta</i> . Beato de Liébana. Londres. British Library, add. ms. 11695, fol. 130r.....	503
Fig. 282. <i>Los cuatro ángeles frenando los vientos</i> , Beato de Liébana. Londres. British Library, Add. ms. 11695, fol. 111r.....	504
Fig. 283. Beato de Liébana. Londres. British Library, add. ms. 11695, fol. 229r.....	505
Fig. 284. Ángel músico, Beato Corsini. Roma. Accademia Nazionale dei Lincei e Corsiniana, fol. 116r.....	508
Fig. 285. Ángel tañendo la trompeta (detalle). Berlín. Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz, ms. theol. lat. fol. 63r.....	510
Fig. 286. Ángel tañendo la trompa. Berlín. Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz, ms. theol. lat. fol. 64v.....	511
Fig. 287. Beato de Manchester. Manchester, John Rylands University Library, ms. lat. 8, detalle del fol. 206v.....	513
Fig. 288. <i>El cerco a Jerusalén</i> . Beato de Manchester. Manchester. John Rylands University Library, ms. lat. 8, fols. 206v y 207r.....	514
Fig. 289. Beato de San Pedro de Cardeña. Madrid. Museo Arqueológico Nacional, ms. 2, fol. 73r.....	517

Fig. 290. Beato de Lorvão. Lisboa. Arquivo Nacional da Torre do Tombo, cód. 44, fol. 135r. ....	520
Fig. 291. Beato de Lorvão. Lisboa. Arquivo Nacional da Torre do Tombo, cód. 44, fol. 136r. ....	521
Fig. 292. Beato de Lorvão. Lisboa. Arquivo Nacional da Torre do Tombo, cód. 44, fol. 138r. ....	521
Fig. 293. Beato de Navarra. París. Bibliothèque Nationale, nouv. accq. lat. 1366, fol. 86r. ....	524
Fig. 294. Beato de Navarra. París. Bibliothèque Nationale, nouv. accq. lat. 1366, fol. 87r. ....	525
Fig. 295. Beato de las Huelgas. Nueva York. Morgan Pierpont Library, ms. 429, fol. 89r. ....	527
Fig. 296. Beato de las Huelgas. Nueva York. Morgan Pierpont Library, ms. 429, fol. 149v. ....	528
Fig. 297. Beato de Arroyo. París. Bibliothèque Nationale, nouv. accq. lat. 2290, fol. 78r. ....	531
Fig. 298. Beato de Arroyo. París. Bibliothèque Nationale, nouv. accq. lat. 2290, fol. 93v. ....	532
Fig. 299. E. Mende. <i>Pictorial family tree of Brass Instruments in europe (since the early Middle Age)</i> . Ed. BIM, Moudon (Suisse), 1978. ....	535
Fig. 300. Izq. Mosaico de S. Michele en Affrisco, Rávena, ca. 545; dcha. Salterio de Utrech, Reims, ca. 820.....	536
Fig. 301. Prudentius, <i>Psychomachia</i> 636; cuatro versiones de la misma pintura, ss. X-XI. Lámina superior: París. BnF, lam. 8318; Leyden, cód, Voss, lat. oct. 15. Lámina inferior: Museo Británico, ms. Cleop. C. VIII; add. ms. 24199. ....	536
Fig. 302. <i>Psalterium Latinum</i> . Utrecht University Library, ca. 820-835, p. 102. ....	537
Fig. 303. <i>Psalterium Latinum</i> . Utrecht University Library, ca. 820-835, p. 172. ....	538
Fig. 304. <i>Stuttgarter Psalter</i> . Stuttgart. Wurttembergische Landesbibliothek. Cod.bibl.fol.23, fol. 163v.....	541
Fig. 305. <i>Liber Hymnorum (Fragmentum)</i> , s. XI. Add. ms. cód. 14, contraguada de la tapa anterior. ....	543
Fig. 306. Escena del Juicio Final. <i>Libro de Perícopas de Enrique II</i> , s. XI. Munich. Bayerische Staatsbibliothek, 1007-14 D-Mbs Clm.4452, fol. 201v. ....	546
Fig. 307. Éxodo XIV, XVII. XX. Números XXII, XXV. Biblia de Farfa, Vat. lat. 5729, fol. 82r.....	548

Fig. 308. Biblia de Farfa, ca. 1027-1032 (detalle). Vat. lat. 5729, fol. 82r.....	549
Fig. 309. Músicos ante la estatua de Nabucodonosor (detalle). Biblia de Roda, ca. 1010-1100. París. BnF, Latin 6, vol. 3, fol. 64v.....	549
Fig. 310. David y sus músicos. Salterio de Tiberio. Londres. British Library, Cotton Tiberius, CVI, fol. 30v.....	552
Fig. 311. Tapiz de la Creación. Catedral de Gerona, ca. ss. XI-XII.....	556
Fig. 312. Detalle de la inicial de la letra "S" con un juglar tañendo una trompeta. Dijon. Bibliothèque Municipale, ms. 169, fol. 5r.....	558
Fig. 313. <i>Worms Bible</i> , Alemania central, tercer cuarto del siglo XII. Londres. The British Library, ms. Harley 2804, fol. 3v.....	560
Fig. 314. Würzburg-Ebracher Psalter. Munich. Ludwig Maximilians Universitat (LMU), fol. 2r.....	562
Fig. 315. Detalle de la inicial del salmo. Rutland Psalter, ca. 1260. Londres. British Library, Add ms. 62925, fol. 98r.....	564
Fig. 316. <i>Missale</i> . Personaje tañendo un cuerno. ACA, ms. San Cugat, 24, fol. 32r..	566
Fig. 317. <i>Atlas de cartes marines</i> de Abraham Cresques, 1375. París. BnF, Esp 30, fols. 2v-3r.....	569
Fig. 318. Trompetas (detalle), <i>Atlas de cartes marines</i> de Abraham Cresques, 1375. París. BnF, Esp 30, fols. 2v-3r.....	570
Fig. 319. Boethius: <i>De arithmetica, De musica</i> , ca. 1350. Nápoles. Biblioteca Nazionale Vittorio Emanuele III, ms. V. A. 14, fol. 47r.....	572
Fig. 320. Músico tañendo un clarín. <i>Grande Bible historique</i> , ca. 1395-1401/2. París. BnF, ms. Fr. 159, fol 97v.....	574
Fig. 321. Ángel tañendo un thumerhorn. <i>Grande Bible historique</i> , ca. 1395-1401/2. París. BnF, ms. Fr. 159, fol. 533v.....	575
Fig. 322. <i>Breviarium secundum ordinem Cisterciencium</i> . París. BnF, ms. in-fol. sur. Rothschild 2529 (16b), fol. 18r.....	577
Fig. 323. <i>Breviarium secundum ordinem Cisterciencium</i> . París. BnF, ms. in-fol. sur. Rothschild 2529 (16b), fol. 134r.....	577
Fig. 324. <i>Breviarium secundum ordinem Cisterciencium</i> . París. BnF, ms. in-fol. sur. Rothschild 2529 (16b), fol. 210v.....	578
Fig. 325. <i>Breviarium secundum ordinem Cisterciencium</i> . París. BnF, ms. in-fol. sur. Rothschild 2529 (16b), fol. 248v.....	578
Fig. 326. Trompetas del Juicio final. <i>Nuremberg Chronicle</i> , fol. CCLXVv.....	580

Fig. 327. <i>Emblemata Andreae Alciati</i> . Lugduni: <i>Apud Gulielmum Rouillum</i> , 1548, fol. 63r. ....	583
Fig. 328. <i>Emblemata Andreae Alciati</i> . Lugduni: <i>Apud Gulielmum Rouillum</i> , 1548, fol. 140v. ....	584
Fig. 330. Trompas córneas u olifantes. Cantiga núm. 270, códice b.I.2 = E <sub>1</sub> , RBME, fol. 243r. ....	588
Fig. 331. Trompetas árabes o añafiles. Cantiga núm. 320, códice b.I.2 = E <sub>1</sub> , RBME, fol. 286r. ....	588
Fig. 332. Jerusalén. Monte Sión. Cantiga núm. 187, códice T.I.1 = E <sub>2</sub> , RBME, fol. 247r, núm. 6. ....	589
Fig. 333. Maqamat de Hariri. París, BnF, ms. árabe 5847, fol. 19. -Wâsitî, Yahyâ ibn Mahmûd. Ilustración del siglo XIII. ....	589
Fig. 334. Venta de cuernos en una tienda en Morella. Cantiga 161, RBME, ms. T.I.1, fol 161, núm. 6. ....	590
Fig. 335. <i>Idem</i> . Detalle de la Cantiga 161.6. ....	591
Fig. 336. Dibujo de lo que se vende en la tienda de la Cantiga 161.6. ....	591
Fig. 329. Botella de los músicos, s. X-XI. Córdoba. Museo Arqueológico y Etnológico, núm. inv. 11282. Foto: Silvia Maroto Romero. ....	595
Fig. 337. Oriol Valls i Subirà, <i>¿Cuernos de caza?</i> , años 1380 y 1393. ....	601
Fig. 338. Oriol Valls i Subirà, <i>Cuerno</i> , año 1332. ....	601
Fig. 339. Oriol Valls i Subirà, <i>Cuernos de caza</i> , años 1343 y 1367. ....	602
Fig. 340. Oriol Valls i Subirà, <i>Cuerno</i> , año 1377. ....	602
Fig. 341. Marca de agua conocida como «Cuerno de Caza». Archivo Histórico Protocolos Notariales de Jerez de la Frontera, Tomo 2, 1414. ....	603
Fig. 342. Dos tipos de cuernos de caza en las filigranas del papel. Catedral de Oviedo, ms. 29. ....	604
Fig. 343. Cuerno de caza. (G. A.). Barcelona. Biblioteca del Ateneo Barcelonés, ms. 1. ....	605
Fig. 344. Corneta o cuerno de caza. (G.A.). Barcelona. Biblioteca de Catalunya, ms. 1031. ....	606
Fig. 345. Corneta o cuerno de caza. (G.O.). Madrid. BN, ms. 9428, fol. 33 passim. ....	606
Fig. 346. <i>Cuerno de caza</i> . Filigranas del incunable núm. 141, fol. 158 h. Roma, ca. 1470. 158 h. fol. B. G., sign. 335/77. ....	607



Fig. 347. Ángeles músicos. Ilustración pilarista en un pliego impreso en Luis Díez de Aux. Zaragoza, 1593; reeditado por Juan de Lanaja y Quartanet, 1631. ....	608
Fig. 348. Variedad de cuernos de caza o de guerra representados en la marca de agua de las cartas genovesas entre los años 1323 y 1456. ....	610
Fig. 349. Marca de 1323. ....	610
Fig. 350. Marca de 1357. ....	610
Fig. 351. Marca de 1374. ....	611
Fig. 352. Marca de 1377. ....	611
Fig. 353. Marca de 1380. ....	611
Fig. 354. Marca de 1385. ....	612
Fig. 355. Marca de 1386. ....	612
Fig. 356. Marca de 1399. ....	612
Fig. 357. Marca de 1415. ....	613
Fig. 358. Marca de 1419-22. ....	613
Fig. 359. Marca de 1427. ....	613
Fig. 360. Marca de 1453. ....	614
Fig. 361. Marca de 1454-56. ....	614
Fig. 362. Ángeles músicos (izq.). Pintura mural de Sant Pau de Casserres (s. XIII). Museo diocesano comarcal de Solsona. ....	618
Fig. 363. Ángeles músicos (dcha.). Pintura mural de Sant Pau de Casserres (s. XIII). Museo diocesano comarcal de Solsona. ....	618
Fig. 364. Panel central. Pinturas murales de la conquista de Mallorca (1285-1290). Maestro de la conquista. Museu Nacional d'Art de Catalunya, núm. 071447-CJT. ....	619
Fig. 365. Pinturas murales de la conquista de Mallorca (1285-1290). Maestro de la conquista. Museu Nacional d'Art de Catalunya, núm. 071447-CJT. Detalle del panel central. ....	620
Fig. 366. Caballero con trompa. Techumbre policromada de la catedral de Teruel, s. XIII. ....	622
Fig. 367. Escena de caza. Techumbre policromada de la catedral de Teruel, s. XIII. ....	623
Fig. 368. Cazador con cuerno de caza colgado de su hombro alancea un jabalí (detalle). Pintura policromada de la Catedral de Teruel, s. XIII. ....	623
Fig. 369. Escena cinegética y de torneo. Iglesia de Santa María de Lliria (Valencia), siglo XIII. ....	626

Fig. 370. Tabla de artesanado con caballeros, galeras y nave de alta borda. Museu Nacional d'Art de Catalunya. ....	627
Fig. 371. Detalle del <i>trompador</i> tocando una llamada con su trompa. ....	627
Fig. 372. Tabla de artesanado con caballeros y <i>trompador</i> . Museu Nacional d'Art de Catalunya. ....	628
Fig. 373. Detalle del <i>trompador</i> con su instrumento. ....	629
Fig. 374. Ábside con pintura mural. Retablo del s. XIV. Daroca. iglesia de San Miguel. ....	630
Fig. 375. Ángel con cuerno (detalle). Daroca. Iglesia de San Miguel, s. XIV. ....	631
Fig. 376. Ángel con olifante (detalle). Daroca. Iglesia de San Miguel, s. XIV. ....	631
Fig. 377. Cenni di Francesco di Ser Cenni. <i>Virgen de la humildad con el Padre Eterno, el Espíritu Santo y los doce apóstoles</i> . H. 1375-1380. Trompeta recta. Barcelona. Museo Nacional de Arte de Cataluña. ....	632
Fig. 378. María, reina de los cielos (detalle de dos ángeles con trompetas). Retablo mayor de Lanaja (Huesca). Museo de Bellas Artes, Zaragoza. ....	634
Fig. 379. Dos ángeles con trompetas. Retablo Mayor de Lanaja (Huesca). Desaparecido en 1936. Foto Archivo Mas, Barcelona. ....	634
Fig. 380. Miguel Alcañiz. <i>Ángeles con trompetas</i> Retablo (detalle), h. 1410. ....	635
Fig. 381. Miguel Alcañiz. Retablo, h. 1410. ....	636
Fig. 382. Miquel Alcañiz. Retablo de <i>San Egidio con Cristo triunfante</i> , ca. 1408. ....	638
Fig. 383. Miquel Alcañiz. Detalle San Egidio con Cristo triunfante, ca. 1408. ....	639
Fig. 384. Atribuido a Miguel Alcañiz. Dos calles laterales del retablo de <i>la Leyenda de San Miguel</i> , Musée des Beaux-Arts de Lyon (ca. 1421). ....	640
Fig. 385. Miguel Alcañiz. Escena de caza en <i>la Leyenda de San Miguel</i> , Lyon (ca. 1421). ....	641
Fig. 386. Trompeta recurvada, pintura del s. XV. Zaragoza, colección particular. Foto Arxiu Mas, de Barcelona. ....	642
Fig. 387. Trompeta recta. Bernat-Jiménez. Detalle <i>Jesús con la cruz a cuestas</i> . ....	644
Fig. 388. Bernat-Jiménez. <i>Jesús con la cruz a cuestas</i> . ....	645
Fig. 389. Retablo de Blesa. Recomposición general. ....	646
Fig. 390. Ángeles músicos en la bóveda de la capilla Mayor de la catedral de Valencia. ....	649
Fig. 391. Ángeles tañendo trompetas. Catedral de Valencia, ca. 1472-1481. ....	649

Fig. 392. Joan Gascó ( <i>doc.</i> 1503-1529), <i>Déu Pare i els nou cors angèlics</i> (detalle). Madrid, colección particular. Foto: Institut Amatller.....	651
Fig. 393. Músicos tañendo un <i>bûq</i> . Pila árabe, s. XI. Xàtiva. Museo del Almodí, sig. A25. Fotos: Vicente Camarasa.....	654
Fig. 394. Pila árabe, s. XI. Xàtiva. Museu del Almodí, sig. A25.....	655
Fig. 395. Capitel del rey David y los músicos, siglo XI. Catedral de Jaca. Museo Diocesano.....	656
Fig. 396. Capitel del rey David y los músicos, siglo XI. Catedral de Jaca Museo Diocesano Museo Diocesano de Jaca. Lateral derecho. Dos músicos tañen un cuerno. Foto: Guadalupe Ferrández.....	656
Fig. 397. El rey David acompañado de cuatro músicos. Portada del Monasterio de Santa María de Ripoll, s. XII. Foto: J. M. Travieso.....	658
Fig. 398. Portada del Monasterio de Santa María de Ripoll, s. XII. Foto: J. M. Travieso. .....	659
Fig. 399. Crianza de cerdos por un personaje que tañe un cuerno. Calendario agrícola de Ripoll, s. XII. Mes de octubre.....	660
Fig. 400. Portada principal (s. XII). Tarragona. Catedral Metropolitana i Primada de Santa Tecla.....	662
Fig. 401. Ángeles trompeteros. Tarragona. Catedral Metropolitana i Primada de Santa Tecla.....	662
Fig. 402. Capitel con músicos y bailarinas. Galería este, claustro de San Cugat del Vallés.....	664
Fig. 403. Cazadores tañendo sus cuernos de caza. Capitel del claustro. Monasterio beneditino de Sant Benet de Bages, s. XIII.....	666
Fig. 404. Seres fantásticos tañendo trompas. Capitel de la galería oeste de Santa María de L'Estany, ss. XIII-XIV.....	668
Fig. 405. Personaje tañendo una trompa. Puerta de los Apóstoles (detalle). Morella. Iglesia Basílica Arciprestal de Santa María la Mayor, s. XIV.....	670
Fig. 406. Puerta de los Apóstoles. Morella. Iglesia Basílica Arciprestal de Santa María la Mayor, s. XIV.....	670
Fig. 407. Clave de la arquivolta externa donde un ángel toca una trompeta. Portada de los Apóstoles, s. XIV. Catedral de Palma de Mallorca.....	672
Fig. 408. Un ángel tañe una trompa córnea. s. XIV. Portada de los Apóstoles, s. XIV. Catedral de Palma de Mallorca.....	673
Fig. 409. Ángeles músicos con aerófonos. (1) Hornacina lateral del Portal de los Apóstoles, s. XIV. Catedral de Palma de Mallorca.....	673

- Fig. 410. Hornacina lateral del Portal de los Apóstoles (2), s. XIV. Catedral de Palma de Mallorca. ....674
- Fig. 411. Trompeta en «S». Sala de la contratación. Lonja de Valencia, s. XV.....675
- Fig. 412. Seres mitológicos tañen un pandero y una trompeta. Salón dorado. Lonja de Valencia, s. XV. Foto: María Serna García. ....676
- Fig. 413. Centauro tocando una trompeta bastarda. Puerta de los vicios. Lonja de Valencia, s. XV. Foto: María Serna García. ....676

# I. INTRODUCCIÓN



*¿Qué te parece desto, Sancho? —dijo don Quijote—  
Bien podrán los encantadores quitarme la ventura,  
pero el esfuerzo y el ánimo, será imposible.*

Miguel de Cervantes  
*(Don Quijote de la Mancha, II, 17)*

**D**urante los años que he dedicado a la interpretación, a la pedagogía y a la investigación ha resultado importante y ciertamente imprescindible conocer como tocaron otros, dónde lo hicieron, en qué ocasiones y qué instrumentos utilizaron. Reflexionar sobre el papel de la trompa en el contexto histórico del fenómeno musical plantea algunas preguntas e incógnitas sobre su pasado y el de los músicos que la tañeron. En el presente se puede constatar que existen todavía numerosas lagunas historiográficas en su dilatado camino, y extraña la relativa escasez de investigaciones sobre su presencia en el Medioevo. No abundan los trabajos sobre la relevancia que pudo tener en ese escenario, en contraste con la amplia bibliografía de otros periodos posteriores de su historia.

Las razones que explican estos vacíos son complejas y tienen que ver con una serie de ideas preconcebidas que han influido en el desinterés general por este campo de estudio. Entre ellas, la aparente indiferencia que los propios músicos y musicólogos han venido demostrando ante las someras virtudes artísticas y comunicativas que presentaba el instrumento hasta bien entrado el Renacimiento. Muchas de las aportaciones en este campo consideran la trompa medieval como un mero aerófono de señales, sin entrar en otras consideraciones ni valorar su papel como un activo en el estudio de la organología de los actuales instrumentos de viento metal. Otra de las razones está relacionada con unos personajes tan peculiares y denostados como los juglares, con connotaciones y valores ciertamente negativos, que hicieron sonar este instrumento hasta comienzos de la Baja Edad Media, momento en el que alcanzaron cierto «esplendor» los *ministriles trompadors* (*buccinadores, aenatores*) en la Corona de Aragón. Además, los estudios sobre este campo han tendido, como veremos más ampliamente, a la homogeneización de su papel en los distintos reinos peninsulares e incluso europeos. De estos interrogantes y consideraciones surge el objeto de estudio

de esta tesis. Un tema que atañe de lleno a la evolución y uso de los instrumentos de viento-metal en la Documentales ibérica.

La investigación permitirá recuperar y exponer el cometido que los *trompadors* tuvieron en un ámbito temporal y geográfico concreto, como en: las actuaciones públicas, las celebraciones religiosas, civiles o militares, etc. De su actuación informan los textos musicales, literarios y diplomáticos, así como también la escultura, la iconografía y otras artes visuales. Asimismo, se examinarán las diversas tipologías que presenta la trompa en la Edad Media, sus posibles concomitancias con otros instrumentos aerófonos análogos y contemporáneos, y se clasificará el léxico específico musical, cuyo empleo suele dar lugar, con demasiada frecuencia, a una utilización incorrecta.

### **I.1. Ámbito y delimitación**

El tema de estudio se centra en la Corona de Aragón, creada el año 1137 al contraer matrimonio el conde de Barcelona Ramón Berenguer IV (1114-1162) con Petronila reina de Aragón (1136-1173), hija de Ramiro II el Monje. Sus monarcas ejercieron muchas veces de protectores y mecenas de todas las artes y especialmente, en el siglo XIV, de la música. En este tiempo, la corte ejerció en la Corona el papel de receptor, y más tarde el de transmisor, de las novedades musicales del extranjero. Los monarcas Pedro IV el Ceremonioso (1336-1387), Juan I el Cazador (1387-1396) y Martín el Humano (1396-1410), fueron grandes aficionados a la música, sobre todo Juan I a quien se suele también llamar con el sobrenombre de «el rey músico»; gracias a ellos, la Corona de Aragón se convirtió en uno de los núcleos musicales más importantes de Europa. Estos siglos, precisamente de grandes cambios, vieron, finalmente, culminar el proceso de evolución de los *instrumentos altos*<sup>1</sup> al incorporarse a las capillas reales los ministriles *trompadors*. La riqueza documental del Archivo de la Corona de Aragón aporta numerosos datos respecto al papel que los músicos tuvieron en ella<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> En palabras de la época, se denominaban *instrumentos altos* aquellos que poseían la peculiaridad de producir sonidos estruendosos o de gran potencia. Su capacidad para producir sonidos fuertes los hacía idóneos para la interpretación al aire libre. Englobaban las chirimías, toda la gama de trompas medievales, es decir, cuernos de diversas especies contruidos con diversos materiales y tamaños, tales como bocinas, olifantes, cuernos de caza y otros aerófonos de similares características, caso de las trompetas, añafiles y sacabuches. También se incluían en esta clasificación los diferentes instrumentos de percusión, como los tambores — *atambores* y *atabales*— que formaban parte de determinadas agrupaciones instrumentales musicales junto a los instrumentos anteriores. Así quedaba reflejado en la descripción del fastuoso recibimiento que se hizo en 1479 a la Princesa de Navarra en la ciudad de Zaragoza, donde se hallaban los Reyes Católicos, cuando «entró la comitiva al son de trompetas e tabals, pero en tan crecido número que sus ecos eran per asordar lo mon». Cfr. PEDRELL, F. (1901), *Emporio científico e histórico de organografía musical antigua española*, Barcelona, Juan Gili, p. 62 y LLIMERA DUS, J. J. (2000), *Estudio y descripción de la evolución de los instrumentos predecesores de la Trompa moderna desde sus orígenes en las primeras civilizaciones hasta el siglo XV en la Península Ibérica*, Trabajo de máster inédito, (Dr. L. Esteban y Dr. S. Seguí, dirs.), Valencia, Universitat de València. Estudi General. Facultad de Filosofía y Ciencias de la Educación. Departamento de Filosofía. Área de Estética y Teoría del Arte, pp. 237-238.

<sup>2</sup> El Archivo de la Corona de Aragón conserva documentación de los condes de Barcelona y reyes de Aragón, Valencia y Mallorca (siglos IX-XVII) más los archivos de diversas instituciones civiles y eclesiásticas y archivos privados procedentes de los territorios españoles de la Corona de Aragón (Aragón, Baleares, Cataluña y Valencia), comprendidas entre los siglos X y XX. Vid. «Archivo de la Corona de Aragón. Introducción a los fondos documentales», web oficial del ministerio de Cultura y Deporte, [Acceso:



La delimitación de este ámbito, tanto temporal como espacial, fue necesariamente una de las premisas iniciales de la tesis. Sobre los siglos que hemos señalado como los centrales de nuestra investigación hemos de hacer algunas matizaciones. Puede parecer que el trabajo, así concebido, comprende un periodo excesivamente amplio al abarcar desde el siglo XII hasta el XVI. Se ha considerado de este modo porque el punto de partida se sitúa en el periodo inmediatamente anterior a la aparición de la palabra trompa, en el que se nombran de manera ambigua distintos instrumentos aerófonos. El final, es decir el límite *ante quem*, se sitúa en los albores del siglo XVI, cuando aparecen cambios trascendentes en la evolución de estos instrumentos que afectarán a su cometido músico-social de manera definitiva. Con el cambio de siglo se vislumbrará una clara diferenciación entre el significante y el significado de trompa y trompeta, atendiendo a las transformaciones sufridas en su construcción y utilización.

No obstante, la indagación no puede circunscribirse por motivos evidentes a la antigua Corona de Aragón, ya que las formas adoptadas por los *instrumentos altos*, los espacios de la representación y los músicos, en nada difieren de las que caracterizaron a otros ambientes europeos. Por esta razón, el estudio se enriquecerá con información procedente de otros contextos culturales europeos, próximos o alejados del reino de Aragón.

La tesis se completa con un conciso apartado propedéutico que recoge las aportaciones bibliográficas específicas y generales sobre este tema.

## I.2. Estado de la cuestión

A finales del siglo XVIII nace la musicología como disciplina científica dedicada a tratar «la música en todos sus aspectos históricos, comparativos y teóricos»<sup>3</sup>, dando paso al inicio de la historiografía musical española durante el siglo XIX<sup>4</sup>. Una primera aproximación al estudio musical de este período puede localizarse en obras como el *Diccionario* de Baltasar Saldoni (1807-1889)<sup>5</sup>, la *Historia de la música española* de Mariano Soriano Fuertes (1817-1880)<sup>6</sup>, la cuantiosa y heterogénea información de

---

21/08/2015] Recuperado de: <http://www.mecd.gob.es/cultura-mecd/areas-cultura/archivos/mc/archivos/aca/fondos-documentales/introduccion.html>

<sup>3</sup> PÉREZ, M. (1995), *Diccionario de la Música y los músicos*, vol. 2, Madrid, Alianza Música, p. 16.

<sup>4</sup> CHAILLEY, J. (1991), *Compendio de Musicología*. Edición ampliada, con un directorio bibliográfico español a cargo de Ismael Fernández de la Cuesta y Carlos Martínez Gil, sobre la edición francesa de 1958, Paris. Presses Universitaires de France, Madrid, Alianza Editorial, pp. 554-555.

<sup>5</sup> SALDONI, B. (1995), *Diccionario biográfico-bibliográfico de efemérides de músicos españoles*, t. I (1868), t. II-III (1880) y t. IV (1881), Valencia, ed. fasc. Librerías París-Valencia.

<sup>6</sup> SORIANO FUERTES, M. (1855-59), *Historia de la Música Española desde la venida de los fenicios hasta el año 1850*, 4 tomos, Barcelona, Imprenta de D. Narciso Ramírez.

Francisco Asenjo Barbieri (1823-1894)<sup>7</sup>, el *Diccionario* de Luisa Lacal (1874-s.f.)<sup>8</sup>, el estudio sobre la música en Valencia de José Ruiz de Lihory (1852-1920)<sup>9</sup>, los estudios, ensayos, conferencias y *diccionarios* de Felipe Pedrell (1841-1922)<sup>10</sup>, la *Historia* de la música española de Rafael Mitjana (1869-1921)<sup>11</sup>, las publicaciones de Higinio Anglés (1888-1969)<sup>12</sup>, los estudios de historia de la música de Adolfo Salazar (1890-1958)<sup>13</sup> y los compendios, artículos y ensayos de historia de la música escritos por José Subirá (1882-1980)<sup>14</sup>.

Por otra parte, el interés por el estudio de los instrumentos musicales en la Edad Media se remonta a 1901, con la publicación del *Emporio científico e histórico de organografía musical antigua española* de Felipe Pedrell, anteriormente citado<sup>15</sup>. Poco antes, a finales del siglo XVIII, la musicología mostraba sus primeros balbuceos

---

<sup>7</sup>Al margen del LEGADO BARBIERI (Madrid, Biblioteca Nacional), véanse las dos publicaciones esenciales sobre su obra, debidas al doctor D. Emilio Casares:

CASARES, E., (ed.) (1986), *Francisco Asenjo Barbieri: Legado Barbieri. Bibliografías y Documentos sobre Música y Músicos Españoles*, vol. I, Madrid, Fundación Banco Exterior.

— (1988), *Francisco Asenjo Barbieri: Legado Barbieri. Documentos sobre la Música Española y Epistolario*, vol. II, Madrid, Fundación Banco Exterior.

<sup>8</sup> LACAL, L. (1900), *Diccionario de la Música técnico, histórico, bio-bibliográfico*, Francisco de Sales.

<sup>9</sup> RUIZ DE LIHORY, J. M.<sup>a</sup> y P. ALCAHALÍ (1903), *La Música en Valencia: diccionario biográfico y crítico* (reimpresión en facsímil del original publicado en Valencia, Establecimiento tipográfico Domenech, 1903), Librerías París-Valencia.

<sup>10</sup> PEDRELL, F. (1892-1902), *Orientaciones*, París, Sociedad de Ediciones Literarias y Artísticas. Librería Paul Ollendorff.

— (1894), *Diccionario técnico de la música: escrito con presencia de las obras más notables en este género publicadas en otros países, enriquecido con más de 11, 500 voces castellanas y sus correspondencias italianas, latinas, francesas, alemanas, e inglesas más usuales... ilustrado con 117 grabados y 51 ejemplos de música y seguido de un suplemento*, I, Torres Oriol, Servicio de reproducción de libros, Librerías París-Valencia, 1992.

— (1897), *Diccionario biográfico y bibliográfico de músicos y escritores de música españoles, portugueses é hispanoamericanos antiguos y modernos: acopio de datos y documentos para servir á la historia del arte musical en nuestra nación*, Vol. 1, Barcelona, tip. de V. Berdós y Feliú.

— (1906), *Musicalerías*, (Facsímil de la edición original publicada por F. Sempere y Compañía, Editores, Valencia), Valencia, Librerías París-Valencia, 1997, Servicio de reproducción de libros.

<sup>11</sup> MITJANA, R. (1993), *Historia de la Música en España* (edición española a cargo de A. Álvarez Cañibano sobre la versión original francesa, publicada en LAVIGNAC A. (1920), *Enciclopedia de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire*, París, Delagrave, Madrid, Centro de documentación Musical, INAEM.

<sup>12</sup> Director del Instituto Español de Musicología, desde el que introdujo y aplicó en nuestro país la metodología aplicada por la musicología moderna europea.

<sup>13</sup> SALAZAR, A. (1972), *La Música de España. Desde las cuevas prehistóricas hasta el siglo XVI*, Madrid, Espasa-Calpe.

<sup>14</sup> SUBIRÁ, J. (1946), «El repertorio musical palatino desde Felipe V hasta Isabel II», en *Revista General de CSIC*, Madrid, CSIC.

— (1953), *Historia de la Música Española e Hispanoamericana*, IV vol. Barcelona, Salvat.

— (1958), *Historia de la Música*, IV vol. (3ª Edición), Barcelona, Imprenta Hispanoamericana.

— (1966), *Compendio de Historia de la Música Española*, Madrid, Compi. Rústica Editorial.

<sup>15</sup> PEDRELL, F. (1901), *Emporio...*, ob. cit.

interesándose por el origen y la clasificación de los instrumentos musicales a partir de aspectos etnológicos y antropológicos, la descripción material de los mismos y las referencias a las técnicas interpretativas específicas<sup>16</sup>.

Otros antecedentes se revelan en las valiosas aportaciones organológicas que realizaron teóricos como Fray Juan Bermudo (*ca.* 1510-*ca.*1565)<sup>17</sup>, Pietro Cerone (1566-1625)<sup>18</sup>, Pablo Nassarre (1650-1730)<sup>19</sup>, Baltasar Saldoni (1807-1889)<sup>20</sup> y Menéndez Pidal (1869-1968)<sup>21</sup>. Cabe añadir, además, los grandes tratados internacionales de organología que comenzaron a publicarse a partir del siglo XVI, como *Musica Getutsch* (1511) de Sebastian Virdung (*ca.* 1465- ¿?); *Musica Instrumentalis Deudsch* (1529) de Martin Agrícola (1486-1556); *Musurgia seu praxis musicae* (1536), *Sintagma Musicum, II. De organographia* (1618) y *Theatrum Instrumentorum* (1620) de Michael Praetorius (1571-1621); *L'Harmonie Universelle* (1636) de Marin Mersenne (1588-1648); *Traité des instruments de musique* (1640) de Pierre Trichet (1586-1644); *Musurgia universalis* (1650) de Athanasius Kircher (1602-1680); *Gabinetto armonico* (1722) de Filippo Bonanni (1638-1725); la sección *Lutherie* de la célebre *Enciclopedia de Diderot et d'Alembert* (Lausana-Berna 1751-1765; suplementos, París, 1776, 1777 y 1780); y en las dos últimas centurias otras publicaciones que aportan datos precisos sobre la clasificación instrumental, como Victor-Charles Mahillon (1841-1924), Erich Moritz von Hornbostel (1877-1935), Curt Sachs (1881-1959) o André Schaeffner (1895-1980).

Entre los autores de los primeros trabajos organológicos realizados en nuestro país debemos citar a Juan Facundo Riaño<sup>22</sup>, que con Serrano Fatigati<sup>23</sup> y Felipe Pedrell,

<sup>16</sup> Cfr. TRANCHEFORT, F. R. (1985), *Los instrumentos musicales en el mundo*, Madrid, Alianza Música, p. 16.

<sup>17</sup> BERMUDO, J. (1982), *Declaración de Instrumentos Musicales (Osuna, 1555)*, Colección Música, ed. fasc., Madrid, Editorial Arte Tripharia.

<sup>18</sup> CERONE, P. (1969), *El melopeo y maestro, tratado de música theorica y pratica: en que se pone por extenso, lo que uno para hazerse perfecto músico ha menester saber: y por mayor facilidad, comodidad y claridad del lector, está repartido en XXII libros. Va tan exemplificado y claro, que cualquiera de mediana habilidad con poco trabajo, alcanzará esta profesión*, Nápoles, Juan Bautista Gargano y Lucrecio Nucci, 1613, (reimpresión en facsímil, Bolonia, Arnaldo Forni Editores, Biblioteca Musica Bonoiensis).

<sup>19</sup> NASSARRE, P. (1980), *Escuela Musica según la practica moderna*, Zaragoza, 2 vols.: vol. I, 1724; vol. II, 1723; reed. fasc., y estudio preliminar de L. Siemens, 2 vol., Zaragoza.

<sup>20</sup> SALDONI, B. (ed.) (1995), *Diccionario...*, ob. cit.

<sup>21</sup> MENÉNDEZ PIDAL, R. (1991), *Poesía juglaresca y juglares. Orígenes de las literaturas románicas*, Madrid, Espasa-Calpe.

<sup>22</sup> RIAÑO, J. F. (1887), *Critical and Bibliographical Notes on Early Spanish music*, London, Bernard Quaritch. Este autor estudia los manuscritos que contienen anotaciones musicales, desde los siglos X/XI hasta el XVI, presentando abundantes facsímiles de ellos; expone algunas consideraciones interesantes sobre los misteriosos neumas, llamados visigóticos; indica la transición del canto Isidoriano al Gregoriano, merced al cambio de rito y a la influencia de los monjes cluniacenses, y presenta grabados de los instrumentos musicales usados en la Edad Media, que en las iluminaciones de las Cantigas y en otras partes aparecen, sin olvidar los que se encuentran en algunos pórticos de iglesias románicas, como el de la gloria de Santiago, en el de Ripoll y en el de Colegiata de Toro. Cfr. MENÉNDEZ PELAYO, M. (1993), *Historia de las ideas estéticas en España*, vol. 1, Consejo Superior de Investigaciones Científicas CSIC, p. 477.

continúan la tendencia iniciada a mediados del siglo XIX en Francia por investigadores como Auguste Bottée de Toulmon<sup>24</sup> y Charles Edmond de Coussemaker<sup>25</sup> en el sentido de utilizar e identificar la iconografía musical con la Organología. Este hecho, según Rosario Álvarez, ha dado como resultado que se originen muchos errores en este terreno<sup>26</sup>.

Más recientemente, a partir del primer tercio del siglo XX, aparecen en España los primeros trabajos específicamente centrados en la antigua Corona de Aragón. Higinio Anglés (1888-1969) hace, como el mismo explica, una «*mirada general al fet dels instruments de música a la Catalunya medieval*»<sup>27</sup> basándose en la documentación histórica catalano-aragonesa y en las artes plásticas. Por otra parte, Josep Ricart i Matas (1893-1978), colaborador del anterior, ilustre violoncelista y musicólogo, presentó una ponencia —hoy perdida— que con el título «Els instruments musicals en la iconografia hispànica de l'Edat Mitjana» fue leída en el III Congreso de la Sociedad Internacional de Musicología celebrado en Barcelona en 1936<sup>28</sup>. Tras un periodo de más de treinta años, Josep María Lamaña (1899-1990) retomó el tema publicando una serie de artículos a partir de testimonios iconográficos, históricos y literarios<sup>29</sup>, y las últimas publicaciones de M.<sup>a</sup> del Carmen Gómez Muntané<sup>30</sup> o Jordi Ballester i Gibert<sup>31</sup> aportan valiosos datos al respecto.

---

<sup>23</sup> SERRANO FATIGATI, E. (1901), *Instrumentos músicos en las miniaturas de los códices españoles, siglos X al XIII*, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, (discurso de ingreso en la Real Academia).

<sup>24</sup> BOTTÉE DE TOULMON, A. (1844), «Dissertation sur les instruments de musique employés au Moyen-Age», en *Mémoires de la Société Royale des Antiquaires de France XVII*, pp. 60-168.

<sup>25</sup> COUSSEMAKER, Ch. E. H. (1845-1851), «Essai sur les instruments de musique au Moyen-Age», en *Annales Archéologiques*, III-XV, y *Mémoire sur Hucbald et sur ses traités de musique suivi de recherches sur la notation et su les instruments de musique*, Paris, Jacques Techener, 1841.

<sup>26</sup> Cfr. ÁLVAREZ MARTÍNEZ, M. R. (2007), «Incidencia de una forma de trabajo en la representación de los instrumentos musicales: la copia de códices en la Edad Media», en *Nassarre: Revista aragonesa de musicología*, 23, pp. 53-86.

<sup>27</sup> ANGLÉS, H. (1988), *La música a Catalunya fins al XIII*, reimp. de la ed. de 1935, Barcelona, Biblioteca de Catalunya.

<sup>28</sup> BALLESTER I GIBERT, J. (1993), *Josep Ricart i Matas i la Iconografia Musical, Estudis oferts a Josep Ricart i Matas en la commemoració del centenari del seu naixement (1893-1993)*, Barcelona, Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi, pp. 75-84.

<sup>29</sup> LAMAÑA, J. M.<sup>a</sup> (1969), «Los instrumentos musicales en los últimos tiempos de la dinastía de la Casa de Barcelona. Ensayo musicológico sobre el techo de una Capilla», en *Miscellanea Barcinonensia*, pp. 21-22.

— (1974-1975), «Los instrumentos musicales en la España medieval», en *Miscellanea Barcinonensia*, pp. 33-34.

— (1975), «Los instrumentos musicales en la España renacentista», en *Miscellanea Barcinonensia*, pp. 38-40.

— (1981), «Els instruments musicals en un tríptic aragonés de l'any 1390», en *Recerca Musicològica*, vol. I.

<sup>30</sup> GÓMEZ MUNTANÉ, M.<sup>a</sup> del C. (1979), *La música en la casa real catalano-aragonesa durante los años 1336-1432*, vol. I (Historia y Documentos), Barcelona, Antoni Bosch Editor.

<sup>31</sup> BALLESTER I GIBERT, J. (2000), *Els instruments musicals a la Corona d'Aragó (1350-1500): Els Cordòfons*, Sant Cugat del Vallés (Barcelona), ed. Amèlia Romero.

Por lo que respecta a los instrumentos de viento metal, cabe mencionar las publicaciones de musicólogos y especialistas internacionales como Curt Sachs<sup>32</sup>, Coar Birchard<sup>33</sup>, Reginald Morley-Pegge<sup>34</sup>, Robin Gregory<sup>35</sup>, James Murray Barbour<sup>36</sup>, Bernard Brüchle y Kurt Janetzky<sup>37</sup>, Anthony Baines<sup>38</sup>, Nicholas Temperley<sup>39</sup>, Barry Tuckwell<sup>40</sup>, Trevor Herbert y John Wallace<sup>41</sup>, Robert Barclay<sup>42</sup>, John Humphries<sup>43</sup>, Daniel Bourgue<sup>44</sup>, Edmund A. Bowles<sup>45</sup>. Los valencianos Vicente Zarzo<sup>46</sup> y Ramón Francisco Cueves<sup>47</sup> han estudiado su evolución desde diversos enfoques y en diferentes latitudes, aunque no proporcionan datos referentes a la trompa en la Corona de Aragón ni tampoco al resto de reinos peninsulares; destaca, finalmente, la valiosa aportación de Josep Antoni Alberola sobre la introducción y uso de la trompa en las capillas musicales valencianas<sup>48</sup>.

Son de obligada consulta los tratados de caza medievales, especialmente los publicados en España<sup>49</sup>, imprescindibles para comprender la utilización y conocer el papel de la

<sup>32</sup> SACHS, C. (1947), *Historia Universal de los Instrumentos Musicales*, Buenos Aires, Ed. Centurión.

<sup>33</sup> BIRCHARD, C. (1947), *The French Horn*, Edwards Brothers, Ann Arbor, MI.

<sup>34</sup> MORLEY-PEGGE, R. (1973), *The French Horn. Some notes on the evolution of the instrument and of its technique*, 2ª ed., London, Ernest Benn Limited.

<sup>35</sup> GREGORY, R. (1969), *The Horn*, London, Faber and Faber.

<sup>36</sup> BARBOUR, J. M. (1964), *Trumpets, horns and music*, Michigan State University, East Lansing, MI.

<sup>37</sup> BRÜCHLE, B. y K. JANETZKY, (1976), *Kulturgeschicte des Horns. Ein Bildsachbuch*. [A cultural history of the horn. A pictorial reference book.] English text by Cecilia Baumann, Schneider, Tiutzing.

— (1977), *Le Cor*, Paris, Payot.

<sup>38</sup> BAYNES, A. (1978), *Brass Instruments: their history and development*, London, Faber & Faber.

<sup>39</sup> TEMPERLEY, N. (1980), «Horn», en *The new Groves dictionary of music and musicians*, Ed. Stanley Sadie, London, MacMillan.

<sup>40</sup> TUCKWELL, B. (1978), *Playing the horn*, Oxford UP, Oxford.

— (1983), *Horn*, London & Sydney, Macdonald & Co (Publishers) Ltd.

<sup>41</sup> HERBERT, T. y J. WALLAVE (1997), *Brass Instruments*, United Kingdom, Cambridge University Press.

<sup>42</sup> BARCLAY, R. (1996), *The art of the trumpet-maker*, New York, Oxford University Press.

<sup>43</sup> HUMPHRIES, J. (2000), *The early horn: a practical guide*, Cambridge, Cambridge University Press.

<sup>44</sup> BOURGUE, D. (1993), *La Trompa*, Traducción de Miguel Martínez, Paris, I.M.D. Difusión ARPEGES.

<sup>45</sup> BOWLES, E. A. (1983), *La pratique musicale au Moyen Age*, Maury à Malesherbes, Minkoff & Lattès.

<sup>46</sup> ZARZO, V. (1994), *La Trompa. Historia y Desarrollo*, Málaga, Ediciones Seyer.

<sup>47</sup> CUEVES, Fco. R. (1994), *La Trompa*, Madrid, Mundimúsica.

<sup>48</sup> ALBEROLA, J. A. (2000), *Introducció i ús de la trompa a les capelles musicals valencianes*, Benaguasil, Consolat de Mar.

<sup>49</sup> Como, por ejemplo, *Los Paramientos de la caza* (1180) de Sancho VI el Sabio de Navarra; el *Libro de la caça* (1325-1326) de don Juan Manuel; *Las Partidas* de Alfonso X el Sabio; el *Libro de la caza de las aves et de sus plumages et dolencias et meleciamientos* (1386) de Pero López de Ayala; el *Libro de la montería de Alfonso XI* (1312-1350), entre otros.

trompa en otros ambientes y escenarios. En alguno de los grabados que ilustran estos tratados, aparecen las primeras notaciones, a modo de «partituras», con los códigos de los toques, llamadas y fanfarrias que hacían sonar las trompas.

### **I.3. Objetivos**

Dos son los principales objetivos de esta tesis: estudiar la evolución sufrida por la trompa entre los siglos XII y XVI y analizar el papel de los *trompadors* en una época y en una sociedad determinada cual es la Corona de Aragón.

Las sucesivas transformaciones de la trompa en este contexto histórico en nada difieren de las que se produjeron en el resto de los países del entorno cultural europeo. Las diversas formas adoptadas a lo largo del período cronológico considerado deben evaluarse, necesariamente, en relación con las producidas entre los llamados *instrumentos altos*, es decir, la trompa, la trompeta, el añafil y otros de similares características<sup>50</sup>. El análisis de las transformaciones requiere tener presente otros aspectos cruciales que ayudarán a comprender la paulatina configuración de este instrumento musical.

También interesa recuperar la personalidad de los *trompadors*, *buccinadores*; para ello importa conocer la nómina, de cuya existencia conserva memoria la documentación escrita, así como la procedencia y extracción social de los músicos. Conviene conocer los ambientes sociales en los cuales se producían los «conciertos»<sup>51</sup>, donde intervenían los *trompadors* y cuáles eran las características de este tipo de eventos. La ausencia de partituras que permitirían recuperar la música y descubrir, a través de estas, los lugares, los espacios y las horas en los que se producía la interpretación, obligan a utilizar testimonios indirectos que nos los revelen. Esa es la razón por la cual este estudio intentará reconstruir los conciertos y las actuaciones públicas, resultando para ello de gran utilidad, las descripciones de los banquetes, de las celebraciones religiosas o civiles y de las actividades cinegéticas en las que consta su presencia. Al recuperar esta parte importantísima de la historia del instrumento, resulta necesario profundizar —contando con las limitaciones impuestas por las fuentes— en un aspecto de capital importancia como es la formación, el proceso de aprendizaje llevado a cabo por todos ellos. La documentación de la cancillería de la Corona de Aragón ha conservado noticias relativas a los desplazamientos de ministriles a otros países, entendiendo estos traslados como viajes de perfeccionamiento<sup>52</sup>.

---

<sup>50</sup> Véase nota 1, p. 5.

<sup>51</sup> Entendemos como «conciertos» aquellas actuaciones de los *trompadors* que realizaban con un fin comunicativo, bien en solitario o formando parte de las agrupaciones conocidas como *coblas*, en las que intervenían junto a otros *instrumentos altos y bajos* en la corte.

<sup>52</sup> El rey Juan I de Aragón (1385-1396), gran protector y entusiasta de la música, enviaba a menudo a sus ministriles a pasar largas temporadas a Flandes y a Alemania para que perfeccionasen su arte en aquellas escuelas de fama universal. Era tan apasionada su

De esta manera, los objetivos específicos de esta investigación se concretan en:

- Estudiar la etimología del vocablo trompa y de otros términos que afectan a los denominados *instrumentos altos*.
- Realizar la revisión organológica pertinente de la trompa para analizar su evolución y precisar las distintas tipologías que presenta en el Medioevo.
- Examinar el papel y la actividad musical de los *trompadors* en el contexto histórico y musical de la Corona de Aragón.
- Desarrollar una revisión crítica y una actualización de las teorías sobre el fenómeno comunicativo y el uso histórico de los instrumentos de viento-metal en la península ibérica.

#### I.4. Fuentes

Entre las diversas fuentes utilizadas, en primer lugar, se ha prestado especial atención a la traducción que las lenguas románicas hicieron de las palabras que el latín empleó para designar la trompa: *buccina*, *cornu* y *tuba*, así como a sus tañedores: *anenatores*, *buccinatores*, *tubicines* y *cornicines*.

En segundo lugar, y dentro del escaso instrumental que se dispone de este período, se ha estudiado *in situ* alguno de los instrumentos que se conservan actualmente en España, entre ellos, el olifante de Gastón IV, vizconde de Béarn, expuesto en el Museo-Exposición Pilarista de Zaragoza; los dos olifantes del Museo del Ejército de Toledo; el olifante cordobés de la Fundación Lázaro Galdiano en Madrid y el «olifante de Roldán» que se conserva en la catedral de Santiago de Compostela. El cotejo de todos ellos con instrumentos europeos de características similares ha permitido evaluar la evolución y los cambios sufridos en esta época<sup>53</sup>.

En tercer lugar, la iconografía asume una importancia capital, ya que muestra la representación ideal de la trompa; entre las fuentes iconográficas utilizadas han proporcionado una valiosísima información las miniaturas, las pinturas, las esculturas, y, también, las filigranas del papel.

---

afición, que no contento con los muchos instrumentos que tenía a su servicio, hacía venir de Provenza, Francia, Flandes y de Alemania los instrumentos más nuevos y mejores que se construían.

<sup>53</sup> Se realiza también un estudio comparativo con otros olifantes que por sus características permiten valorar con más precisión la evolución sufrida por el instrumento, por ejemplo, los conservados en Francia: Auch (Museo de los Jacobinos), Le Puy-en-Velay (Museo Crozatier), Bordeaux (Iglesia Saint-Seurin), Toulouse (Museo Paul Dupuy), París (Museo de Cluny et Cabinet des Médailles de la BnF), Arlés (tesoro); en Alemania: Museum für Islamische Kunst y Musikinstrumenten-Museum de Berlín; en Austria: Vienna Kunsthistorisches Museum; en el Reino Unido: British Museum, Victoria & Albert Museum en Londres; y otros custodiados en otros museos europeos o americanos, caso del Museum of Fine Arts de Boston, The Cleveland Museum of Art, Metropolitan Museum of Art de Nueva York, etc.

En cuarto lugar, tanto los textos narrativos como los documentales han servido para estudiar la evolución formal del instrumento y, especialmente, para reconstruir los ambientes, los escenarios de la representación y las actuaciones musicales.

Se ha tenido en cuenta que estas fuentes responden a momentos, sociedades e influencias determinadas, y por ello pueden no resultar imparciales o ser totalmente fiables<sup>54</sup>. Para valorar la certeza de la información que nos ofrecen, tanto las escritas como las gráficas, han sido analizadas y contrastadas entre sí, pues unas y otras presentan, por distintas causas, una serie de distorsiones que pueden influir en la verosimilitud de la información que de ellas hemos extraído.

No todo lo escrito es fiable, ni todo lo que reflejan las obras de arte es invención de la mente de los artistas, ambas fuentes son complementarias y cada una ofrece una información imposible de obtener de otra forma<sup>55</sup>.

La integración de esta diversidad de fuentes ha exigido consultar archivos, bibliotecas y museos que conservan, entre sus colecciones, testimonios de diversa índole susceptibles de ofrecer información sobre el tema de estudio. El Archivo de la Corona de Aragón, a través de sus diferentes colecciones, proporciona una muy rica documentación relativa a los ambientes de actuación de los músicos y de igual modo los archivos vinculados con la corte regia (Archivo del Reino de Valencia). Del mismo modo, los eclesiásticos, especialmente los catedralicios (catedral de Valencia, Segorbe, Tarragona, Tortosa, Barcelona), a través de los registros de gastos en los que se recoge información relativa a los emolumentos de los músicos; además, las bibliotecas estatales (Biblioteca Nacional de Madrid, Biblioteca de Catalunya) conservan secciones musicales.

Las respectivas secciones de manuscritos miniados de época medieval exhiben, en ocasiones, las representaciones ideales de la trompa y de otros instrumentos similares. La incorporación de la iconografía de los instrumentos altos requiere el estudio de la pintura medieval y renacentista de este período a través de las fuentes que proporcionan la Corona de Aragón y demás reinos peninsulares. Por ello las colecciones conservadas en el Museo del Prado, Museu Nacional d'Art de Catalunya, Museo Thyssen-Bornemisza, el Museo de Bellas Artes de Valencia son de obligada consulta, amén de otros españoles o extranjeros que custodian entre sus fondos alguna obra pictórica producida en el período estudiado. En lo que atañe a los textos narrativos se ha recurrido a las ediciones críticas, cuando existían, de los textos estudiados. Mención especial merecen los editados por *Els Nostres Clàssics* para la literatura

---

<sup>54</sup> Vid. DUBY, G. (1988), *El domingo de Bouvines*, Madrid, Alianza Editorial, pp. 7-10, y LEWIS, B. (1976), *La historia recortada, rescatada, inventada*, México, Ed. Fondo de cultura económica de España.

<sup>55</sup> ANTORANZ ONRUBIA, M.ª A. (2008), «Músicos en la pintura gótica: fiestas y banquetes», en *XIII Jornadas de Canto Gregoriano: Música en la Hispania romana, visigoda y medieval*, Zaragoza, del 12 al 26 de noviembre de 2008, Cátedra de Música Medieval Aragonesa, Institución «Fernando el Católico», 37-68, p. 38. [Acceso: 02/07/2017] Recuperado de: <http://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/30/34/03antoranz.pdf>



catalana y la colección de textos castellanos medievales dirigidos por Francisco Rico. En cuanto a los textos latinos se ha acudido del mismo modo a las ediciones más solventes, dependiendo del entorno cultural al que pertenecen.

### **I.5. Metodología**

De acuerdo con las preguntas de investigación y los objetivos planteados, la interdisciplinariedad como enfoque metodológico ha resultado lo más apropiado para este estudio, combinándose metodologías diversas según las diferentes características que presentan sus apartados.

En la primera etapa se elaboró un marco teórico conceptual para formar un cuerpo de ideas sobre el tema de estudio y orientar el resto del trabajo. Tras delimitar el ámbito de actuación, se recopilieron los datos bibliográficos y se clasificó e inventarió el material diplomático y literario, así como las imágenes que recogen la representación de la trompa en las artes visuales medievales por medio de procedimientos propios de las metodologías cuantitativa y cualitativa.

Seguidamente, tras localizar los instrumentos que se conservan en la actualidad, se procedió a su estudio a través del método comparativo, cotejando el *corpus* instrumental de un mismo periodo cronológico con el procedente de otras épocas. La aplicación del método analítico ha permitido, teniendo en cuenta las razones organológicas y técnicas, comprobar y comparar que aspectos o características específicas de los instrumentos conservados eran comunes, y en qué otros aspectos, en cambio, diferían.

Posteriormente, se han analizado las imágenes que muestran representaciones de la trompa recogidas en las artes visuales, teniendo en cuenta que no pretendían ser un tratado de organología, en los que cada instrumento estuviese dibujado con sumo cuidado para mostrar sus distintos elementos estructurales<sup>56</sup>. La aportación de las miniaturas de los códices (beatos, biblias, cantigas, salterios, etc.) supone, en este aspecto, uno de los mejores exponentes del instrumental hispánico en plena transición, ya que en esta época tuvo lugar el paso del período de formación de este (siglos X al XIII) al de cierta consolidación de los diferentes tipos instrumentales en la Baja Edad Media (siglos XIV y XV) y comienzos del Renacimiento. La mayoría de los instrumentos dibujados forman parte de escenas religiosas (caso de los ángeles en los beatos), pero tampoco faltan las representaciones de instrumentos en manos de juglares, animales o seres fantásticos esparcidos como elemento ornamental en los templos religiosos. Otras escenas pictóricas describen aspectos de la vida diaria popular

---

<sup>56</sup> El artista en esta época no siempre copia del natural, sino que, muchas veces, apela a su memoria sin importarle el resultado obtenido, porque le interesa más la idea que la reproducción fiel de los objetos. Además, no existe ningún tratado organológico de esta época que pusiera en orden las diversas familias instrumentales y las sistematizara, mostrando en dibujos sus características; esta idea era ajena al pensamiento musical de aquel momento, quizás, porque prácticamente, no fuera necesaria.

y cortesana (caso de las *Cantigas* de Alfonso X el sabio<sup>57</sup> o de las escenas de caza de la techumbre de la catedral de Teruel<sup>58</sup>), por lo que ofrecen la mayor credibilidad.

A continuación, se procedió a contrastar la información que proporcionaron las imágenes con las descripciones literarias y los testimonios documentales. Debemos advertir que el extenso caudal léxico que aglutina la actividad de la trompa ha recibido en este trabajo una selección interna para poder proceder a su análisis. Como marco cronológico nos hemos remontado al origen del término en la Edad Media, para acceder a su sentido primigenio y dinámico. Se han rastreado las muestras que explican o ayudan a entender su significado en esa etapa, así como sus relaciones con otros vocablos que comparten los mismos significados. Siempre que ha sido posible, se ha analizado el sentido que han ido adquiriendo a lo largo del tiempo, prestando atención al significado y significante en los diferentes contextos históricos. Su ordenación atiende a un criterio histórico según la fecha respectiva de aparición, y el estudio se ha planteado en un sentido diacrónico hacia el pasado o el presente, según convenía en cada momento para una mejor comprensión.

Finalmente, una vez examinados los datos y realizado el estudio crítico, los resultados obtenidos tras la investigación descriptiva se han interpretado objetivamente y se han expuesto de manera deductiva y sistemática a modo de conclusiones.

---

<sup>57</sup> Las miniaturas de este códice ofrecen un *corpus* instrumental totalmente original en todo el arte del Medioevo, pues aquí los auténticos protagonistas son los ministriles.

<sup>58</sup> La caza era la actividad distintiva de la nobleza durante el tiempo de ocio. En una de las escenas representadas, aparece un personaje que sostiene un halcón en la mano izquierda, lo que equivale a signo de nobleza; en otra, un infante con una trompa de caza colgada del hombro alancea un jabalí, ayudado por una jauría, ante la presencia de otros señores.

## **II. LA TROMPA. Notas etimológicas**



*Las palabras son puentes, pero también trampas, jaulas, pozos...  
Las palabras son inciertas y dicen cosas inciertas.  
Pero digan esto o aquello, nos dicen...*

Octavio Paz  
(*Árbol adentro*)

**T**ras la caída del Imperio romano se produjo una acusada decadencia instrumental, a la que contribuyó la restricción que impuso la iglesia al uso de los llamados «instrumentos paganos»<sup>59</sup>. Algunos perduraron —a duras penas— en las diferentes culturas peninsulares al ser utilizados en ceremonias cívico-religiosas, en la caza y en actuaciones de la milicia, caso de los cuernos, bocinas, olifantes y trompetas<sup>60</sup>. Se agruparon por sus características sonoras con el nombre de *instrumentos altos*, dando lugar al nacimiento de nuevos vocablos, entre los cuales aparece el de trompa. Los contenidos y connotaciones de esta voz no son exactamente los mismos en la actualidad que en la Edad Media. Para adentrarnos en la investigación es necesario saber qué significó, qué había significado antes, qué significa ahora y cómo y por qué se pasa de un estado a otro. Cuando se abordan los escritos se constata rápidamente que su interpretación sólo puede ser correcta si se conoce el «valor» que cada palabra de las que lo integran tenía en esa época. Y ese valor depende no sólo de la realidad a que se refiere la palabra misma, sino también de aquellas palabras con que ésta se relaciona y a las que se opone.

## II.1. El problema de la terminología

Identificar la *trompa* en la Edad Media hace que nos preguntemos ¿cómo era el instrumento? ¿cuándo aparece? ¿cuál era su origen? ¿eran instrumentos diferentes la

---

<sup>59</sup> Cfr. JACOBS, A. (1972), *A Short History of Western Music*, Harmondsworth, Middlesex, England, Penguin Books, pp. 17-19.

<sup>60</sup> Las actuaciones en actos religiosos se limitaban prácticamente a los que realizaban los judíos, que utilizaban el ancestral cuerno denominado *shofar* como instrumento imprescindible en sus ceremonias religiosas.

trompa y la trompeta? ¿las tocaban los mismos instrumentistas? *A priori* no existe una sola respuesta para cada pregunta. Revisar el origen del término, sus cambios estructurales y de significado, se hace necesario para su identificación y para acercarnos a las personas que hacían uso de él. Conviene estudiar ante todo los precedentes etimológicos y el proceso histórico en la formación del *corpus instrumental* europeo. Un estudio de estas características conviene abordarlo desde una perspectiva diacrónica y sincrónica, tal como advierte Saussure<sup>61</sup>. Nos remontaremos en el pasado de las palabras hasta que encontremos muestras que las expliquen o ayuden a entender su significado concreto en la etapa objeto de nuestra investigación, así como sus relaciones con otros vocablos que compartan los mismos significados<sup>62</sup>. La mayoría de las palabras surgen y se modifican por el uso constante, no son entes estáticos, sino que evolucionan, se modifican y se retroalimentan. No sólo interesa saber únicamente de qué lexema latino, árabe, etc. vienen las voces, sino que es fundamental conocer el perfil y la trayectoria de éstas. Las connotaciones de la palabra trompa desde la Edad Media hasta la actualidad se han modificado constantemente. Más adelante podremos constatar que basta consultar diversas ediciones del Diccionario de la lengua castellana publicados por la Real Academia Española, para advertir la pluralidad de significados atribuidos a lo largo de los últimos siglos.

Tras analizar la documentación consultada nos damos cuenta de que la confusión proviene de la misma época. En ella diversos autores utilizaron sinónimos designar un mismo instrumento, o viceversa, un mismo nombre podía señalar instrumentos de distinta tipología como el cuerno, la trompa, la trompeta o el añafil. La problemática tiene que ver con el origen común de todos ellos, con las complicaciones de identificación que ello conlleva y los problemas etimológicos que de ello se desprende<sup>63</sup>. Felipe Pedrell, consciente de ello, denunciaba en 1901 las «obscuridades e incertidumbres respecto a la nomenclatura instrumental antigua» que presentaba la organografía en la historia general de la música, al igual que nuestra historia musical española, llena de «grandes vacíos y no pocos errores»<sup>64</sup>. Aseguraba que muchas veces no era posible sacar una conclusión precisa respecto a los instrumentos músicos medievales de que se trataba, al estar sus nombres escritos en diferentes idiomas y

---

<sup>61</sup> Cfr. SAUSSURE, F. de (1991), *Curso de lingüística general*, Madrid, Akal, pp. 250-251.

<sup>62</sup> El conocimiento de la raíz ha dado un vuelco epistemológico en el último siglo, por el afianzamiento de los instrumentos de indagación, desde la entrada de la ciencia neogramática y positivista en las disciplinas lingüísticas. Vid. COLÓN, G. (2003-2015), «Sobre los estudios de Etimología española», Centro Virtual Cervantes, Congreso de Sevilla, Universidad de Basilea.

<sup>63</sup> En el presente, quedan –todavía– muchas lagunas en este aspecto, entre ellas, la historia de la lexicografía de los instrumentos de viento que está por hacer. Si se tiene en cuenta la riqueza de su caudal léxico y además se considera que cada día entran en uso nuevas palabras, a la vez que otras desaparecen, se comprenderá que la tarea no es fácil, se necesita tiempo, trabajo, y sobre todo, una metodología coherente y eficaz.

<sup>64</sup> Cfr. PEDRELL, F. (1901), *Emporio científico...*, ob. cit., p. 16.

dialectos autóctonos o extranjeros (latín, bajo-latín, árabe, gallego, catalán, español)<sup>65</sup>. Los vocablos latinos definían los músicos *aenatores* (*buccinatores*, *cornicines*, *tubicines* y *liticines*) y sus instrumentos (*buccina*, *cornu*, *tuba* y *lituus*) con meridiana claridad, pero cuando fueron traducidos al catalán, al castellano o al occitano, en estos casos, no era tan preciso su significado, ya que podía hacer referencia a músicos que tañían alguno de los distintos *instrumentos altos, de boca o de flato*<sup>66</sup>, confundándose a veces. Los textos clásicos resultan imprescindibles para conocer la cronología y la modalidad de la incorporación, la evolución —hacia el lenguaje medieval— y las mutaciones que sufrieron estas palabras. Muchos historiadores y escritores tomaron en sus traducciones los nombres genéricos de trompa o de trompeta para identificarlos, planteándose con el paso del tiempo una importante cuestión de terminología. El término *trompador* se aplicó igualmente de manera genérica a los músicos que tocaban la trompa y la trompeta, incluso la *xirimía*<sup>67</sup>, lo cual nos sitúa ante la ambigüedad de la acción: *trompar*, y del instrumentista: *trompador*.

La imprecisión aumenta con los distintos nombres locales que se daban en diferentes lenguas y dialectos, tanto en los reinos de la Península como en los países extranjeros circundantes. No resulta raro que el lazo que une el significante y el significado resulte arbitrario, depende de la libre elección del escritor, que podía utilizar el término con un sentido literario cercano o no a la realidad del instrumento. Así, por ejemplo, la palabra trompa y otras como *cítara*, *lira*, *viola*, *vihuela de arco*, etc., designan en ámbito peninsular unos determinados instrumentos en los ss. XIII y XIV y otros muy distintos en los ss. XVII y XVIII<sup>68</sup>. La confusión no es fruto de la mirada del investigador, que desde la actualidad se acerca al pasado con el afán por definir todos y cada uno de los instrumentos otorgándoles una particularidad propia, sino que es la consecuencia de una realidad compleja y cambiante que no fue descrita con la precisión deseada en la época, seguramente porque no había necesidad de ser más explícita.

## II.2. Marco referencial

Los estudios que tratan la etimología y la relación sintáctico-semántica de un léxico tan específico como es el de la trompa son más bien escasos; no es nuestro propósito, en estos momentos, desarrollar un resumen del estado de la cuestión, pero si debemos, al menos, proponer el marco referencial como punto de partida a la investigación. A este

<sup>65</sup> *Idem*.

<sup>66</sup> Se consideraban *instrumentos de boca* de manera genérica las flautas, que se dividían en dos secciones determinadas por la forma y la posición de la boca o la embocadura. Algunos tratadistas como Cerone (1566-1625) o Nassarre (1650-1730), los denominaron instrumentos *de flato*, *flautulentos* o *flatulentos*, por porque «daban viento». Vid. PEDRELL, F. (1897), *Diccionario...*, ob. cit., pp. 188 y 231.

<sup>67</sup> Vid. LLIMERÁ DUS, J. J. (2000), «Estudio de los instrumentos...», ob. cit., p. 28.

<sup>68</sup> Vid. LAMAÑA, J. M.<sup>a</sup> (1969), «Los instrumentos musicales...», ob. cit., p. 28.

efecto, se han consultado, además de los textos clásicos necesarios, las *Etymologiae u Originum sive etymologiarum libri viginti* (627-630), de San Isidoro de Sevilla; la Biblia rimada de Sevilla (1282-1328); el *Liber Elegantiarum* (1472-1489) de Joan Esteve; el *Diccionario hispano-latinum* (1495), de Antonio de Nebrija; el *Vocabulario de las dos lenguas toscana y española* (1570), de Cristóbal de las Casas; el *Tesoro de la lengua castellana o española* (1611), de Sebastián de Covarrubias; el *Diccionario de Autoridades* (1726-1739); el *Diccionario técnico de la música* (1897), de Felipe Pedrell; el *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana* (1961), de Joan Coromines; el *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico* de Coromines y José Antonio Pascual; el *Diccionario de historia medieval del Reino de Valencia* (2002), de José Hinojosa y las diversas ediciones del *Diccionario de la Real Academia Española*, entre otros.

Tras haber cotejado las entradas de las voces que recogen estas obras con las de otros diccionarios y vocabularios<sup>69</sup>, se observa que no difieren particularmente entre sí, utilizando definiciones similares unos y otros. Por ello se ha procedido a esta selección, que resume perfectamente el recorrido cronológico histórico de los términos hasta la actualidad. Como veremos, la etimología en catalán y en castellano debe mucho a la obra del filólogo Joan Coromines, del siglo XX.

### II.3. La semántica del vocablo «trompa»

Los instrumentos musicales han adquirido o conformado su nombre a través de la historia, generalmente como consecuencia de su diseño estético, del material con el que fueron construidos o debido a un origen onomatopéyico. El nombre de cada instrumento solía escogerse para transmitir las particularidades de cada uno, como en el caso de las trompas, que de modo genérico tomaron su nombre por la peculiaridad del sonido «ruidoso» o «ensordecedor» que —según palabras de la época— producían, o por las características tipológicas que presentaba, especialmente hasta que la estética de su construcción se decantó por la forma helicoidal. De igual manera lograron el suyo los instrumentistas que los tañían, es decir, atendiendo al significado especial que se transmitía a quienes tocaban estos aerófonos específicos; según el idioma, en origen, se denominaron *trompadors* en el reino de Aragón, *tromperos* en Castilla y *trompeiros* en Galicia, unificándose genéricamente más tarde bajo el nombre de «trompas».

---

<sup>69</sup> Entre ellos, aquellos que presentan con rigor cronológico la evolución semántica total de la palabra a lo largo de la historia de la lengua, como el *Diccionario inglés de Oxford* (1888-1928) y el nuevo *Diccionario histórico de la Academia Española* (1960-); otros que estudian la historia de cada unidad léxica, pero, sin tratar su evolución semántica, limitándose a documentar históricamente cada una de las acepciones, caso del *Diccionario catalán-valenciano-balear* de ALCOVER y MOLL (1930-62) y el primer *Diccionario histórico de la Academia Española* (1933-36); además, el célebre *Diccionario de la lengua francesa* de LITTRÉ (1863-36), que presenta la historia de la palabra documentada desde su aparición en la lengua hasta la actualidad, y otros históricos, como el *Diccionario de autoridades* por antonomasia y el *Diccionario* de PAGÉS.



Actualmente, el vocablo trompa en su acepción musical es un sustantivo común para masculino y femenino que se emplea en España para designar tanto el instrumento musical de la familia de viento metal, conocido con este nombre, como el músico instrumentista que hace uso de ella; sin embargo, los países latinoamericanos de habla hispana emplean la palabra *cornu* y *cornista* para nombrar respectivamente instrumento e instrumentista.

Las propuestas en cuanto a su origen etimológico se refieren pueden sintetizarse en dos corrientes:

- Por evolución fonética.
- De origen onomatopéyico.

Según el supuesto etimológico que Friedrich Diez plantea en su *Diccionario*<sup>70</sup>, *trompa* vendría del latín *tuba* (femenino de tubo), cuya evolución fonética se explicaría de la manera siguiente:

- La r de trompa aparecería de la misma manera que la r de tronar, que viene de tonare.
- La **m** tendría la misma génesis que la **m** de la provenzal pimpa que viene del latín pipa.
- El cambio de **u** en latín a **o** es muy normal: sorprender (*surprendre*), cobre (*cupprum*) y foco (*focus*).
- La palabra *tromba* existe en italiano y significa tubo. Así que no es tan difícil explicar el cambio de tuba ⇒ *tromba* a *trompa*.

Por otra parte, el *Diccionario de la lengua española* en su 23.<sup>a</sup> edición (2014) le otorga un origen onomatopéyico, y la define en su primera entrada como:

De or. onomat.

1. f. Instrumento musical de viento, que consiste en un tubo de latón enroscado circularmente que va ensanchándose desde la boquilla al pabellón, cuyo sonido se modifica por medio de pistones y antiguamente introduciendo la mano en el pabellón<sup>71</sup>.

Igualmente, en la acepción decimosexta denomina el instrumentista que la tañe (masculino y femenino) como «Músico que toca la trompa en las orquestas o en las músicas militares». Estas definiciones pueden parecer suficientes para describir la singularidad del instrumento y el músico desde la perspectiva actual, pero no

---

<sup>70</sup> DIEZ, F. (1864), *An Etymological Dictionary of the Romance Languages*, Chiefly from the German, tr. T. C. Donkin, B. A., London, Williams and Norgate, pp. 442-443.

<sup>71</sup> Real Academia Española (2014), *Diccionario de la lengua española*, 23.<sup>a</sup> edición (Edición del Tricentenario), [Acceso 16/03/2015] Recuperado de: <http://dle.rae.es/?id=aluzeIN>.

contempla la generalidad de instrumentos a los que hace referencia o designa en la etapa medieval. La familia instrumental de la trompa a través de la historia la conforman diferentes instrumentos que tenían en común la conicidad del tubo, utilizándose para su construcción materias primas tan dispares como los cuernos de animales, diversos moluscos del tipo caracola marina, tierra cocida, madera o metales como el bronce, la plata y el oro<sup>72</sup>.

La onomatopeya como procedimiento de formación de palabras y como tropo creativo expresivo aparece con profusión desde Quintiliano. Si atendemos al sentido onomatopéyico del término, según la Real Academia Española muchas palabras han sido formadas por onomatopeya, es decir, «por imitación del sonido de aquello que designa», y «cuya forma tónica imita el sonido de aquello que designa»<sup>73</sup>.

En el caso de trompa, el *significante* (el signo escrito o sonoro) de la palabra posee como *significado* aquel sonido que pretende imitar «trrrr-tromp». Esa asociación convierte a la onomatopeya en portadora de un determinado valor semántico, siendo capaz de evocarnos el sonido o el timbre de la trompa. Con el paso del tiempo, esta, de alguna manera, ha perdido la intención de ser el remedo de un sonido real, es entonces cuando aparece el cambio de acepción; así, el *significado* se desvanece y cobra relevancia el *significante*, el signo portador de sus particulares cualidades intrínsecas, esenciales, es decir, las características acústicas o visuales.

En el léxico instrumental de los aerófonos que aparece en los primeros documentos medievales hay una manifiesta unidad dominada por los derivados de la onomatopeya «tromp» (trompa) y «tromb» (*tromba*). Algunos sonidos onomatopéyicos aparecen asociados y unen la expresividad del zumbido a uno de los nombres de «trompa» o de «trompeta»<sup>74</sup>. El bajo latino *trumba* se encuentra, según indicación de Joan Coromines, en lengua germánica antes del siglo XII, aunque se impondrá en ésta el término *horn* con el mismo carácter genérico que trompa en las demás lenguas. En inglés será frecuente *trump* ya a finales del siglo XIII<sup>75</sup>. Coromines describe con precisión la figura retórica de la palabra trompa usada en base a su propia materialidad, como una aliteración o repetición del sonido lingüístico que tiene como finalidad imitar sonidos

---

<sup>72</sup> Algunos autores han venido asociando a la «familia de la trompa» una amplia gama de instrumentos tan diversos como la caracola marina, el *luir* escandinavo, el *karnyx* celta, el *kegas* griego, la *buccina*, el *cornu* romanos, el *shofar* hebreo, el olifante, cuernos de diferentes tamaños, la trompa alpina, la trompa de caza metálica (de una o varias vueltas), la trompa barroca, la trompa de postillón, la trompa natural, de mano o de armonía, la trompa *omnitónica*, la trompa de llaves, la de trompa pistones, de cilindros o de válvulas, la trompa doble, la trompa triple, la tuba wagneriana, y otros instrumentos aborígenes y folclóricos como el *didjeridu* australiano, la *trompa del Tibet*, la *Rana Sringa* (trompa india de guerra), etc., alguno de ellos de características no demasiado similares con el instrumento actual.

<sup>73</sup> Real Academia Española (2014), *Diccionario...*, ob. cit., Acepciones 1 y 2.

<sup>74</sup> Apud LLIMERÁ DUS, J. J. (2010), «Estudio etimológico del vocablo musical “Trompa” (ss. XIII-XVI)», en *Actas ISEA. Ier. Congrès Internacional «Investigació en música»*, 25-26 de febrero de 2010, Palau de Pineda, València. ISEACV, p. 83.

<sup>75</sup> En el inglés actual se suele usar *horn* o *french horn*, refiriéndose ambas al cuerno animal o al instrumentista derivado de él; la traducción literal de este último es trompa francesa.

que tienen una correspondencia con un elemento de la realidad producidos por ciertos instrumentos aerófonos, caso de las trompas y trompetas. Señala en su *Breve Diccionario Etimológico de la lengua Castellana*, que la calidad genérica del vocablo *trompa* (*tromp*) viene dada por ser una onomatopeya común a todas las lenguas románicas de Occidente, como es el caso del gaélico *tromb*, y a lenguas de otras familias cuya primera documentación también se data a finales del s. XIII. Al mismo tiempo, desestima una procedencia germánica del término, cosa que suele indicarse con frecuencia. Manifiesta también que la onomatopeya *trrrump* o *tromp* «que imita el son del instrumento» es «Palabra común a las varias lenguas romances, germánicas y eslavas», lo que dio pie a la creación de esta palabra por imitar «bien el ruido de las trompas»<sup>76</sup>.

Sin embargo, a finales del siglo XIX, Felipe Pedrell en su *Diccionario técnico de la música* (1894) clasificaba la palabra *trompa* como perteneciente a las denominadas bajo-latinas y atribuía su origen bien a la palabra griega *Strombos* —que significa caracola— o a la celta *Trombeil*:

la palabra Trompa es bajo-latina y su etimología viene, según unos, del griego Strombos, que significa caracola, ó del celta Trombeil. En buen latín se llamó Tuba, Cornu ó Buccina, según la forma que tenía: en provenzal se dijo Troumpeta: en francés Trompe ó Trompette. Sobre esto hay gran confusión y no tan solo pueden confundirse instrumentos como la Trompa y la Trompeta sino otros tan distintos de estos como la Guimbarda, llamada en España Trompa gallega y en Francia Trompe<sup>77</sup>.

El *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*<sup>78</sup> y el *Gran diccionari de la llengua catalana*<sup>79</sup> también atribuyen su origen onomatopéyico al siglo XIII, siendo común en todas las lenguas románicas de Occidente y de otras familias. He aquí algunos extractos de los primeros documentos en los que se hace referencia a esta palabra:

<sup>76</sup> Cfr. COROMINES, J. (1973), *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*, Tercera edición muy revisada y mejorada, Madrid, Editorial Gredos, p. 586.

<sup>77</sup> PEDRELL, F. (1897), *Diccionario técnico de la música: escrito con presencia de las obras más notables en este género, publicadas en otros países...*, 2ª edición, Barcelona, Isidro Torres Oriol, p. 472.

<sup>78</sup> El *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, conocido vulgarmente como el *Coromines*, es en la actualidad el diccionario etimológico de la lengua española por antonomasia. Es único en su género y además el de mayor amplitud, rigor científico y riqueza en cuanto a la documentación que aporta. Vid. COROMINES, J. y PASCUAL, J. A. (1980-1991), *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, 6 vols., Madrid, Gredos. Vid. también COROMINES, J., GULSOY, J. y M. CAHNER, (1992), *Diccionari etimològic i complementari de la llengua catalana* (Vol. VIII SOG-UX), Barcelona, Curial Edicions Catalanes, pp. 862, 863 y 864.

<sup>79</sup> Enciclopèdia catalana (1998), *Gran diccionari de la llengua catalana, On line Dictionary*, [Último acceso 16/03/2015] Recuperado de: <http://www.grec.net/cgibin/lexix.pgm?GECART=0138053>.

1. [...] enayxí los demonis que són en aquest àer escur se temen fortment cant ausen les trompes de Crist [...] <sup>80</sup>.

2. En sonament, ayxí con en cítara, e per bufament ayxí con a trompa <sup>81</sup>.

3. La primera manera dels cants és que's fa ab tocament dels dets, així con en cítara e altres estruments, e en aquel pertany salmòdia. On diu lo salm: — Lausats ÉI en saltiri he en cítara—. La ii manera's fa cant ab vou, e a'quelò /pertaynen les lissós. On diu lo salm: — Salmeyats-li en grans crits—. La iii manera fa ab bufament, així co en trompa, e en aysò pertyn lo cant. On diu lo salm: — Lausats-lo en so de trompa— <sup>82</sup>.

3. Les spies de Aníbal g[u]ardaren la host, e mereveylaren-se com veen totz los cossos dels romans ésser plens de nafres, que han resebudes en diverses batayles; e com los vehen ab los huylls totz inflamatz... ab les paraules que resonen axí quasi com una trompa, hixen fora de si, quaix totz esbaïts <sup>83</sup>.

4. [...] E fo així ordonat: que cascun ric-hom, con eixia de l'esglesia, cavalcava ab sos cavallers novells, e així anaven-sen a l'aljaferia... cascun se n'anava així ab trompes, e ab tabals, e ab flaütes, e ab cembes <sup>84</sup>, e ab molts d'altres esturments; que en veritat vos dic que mes de tres-cents parells de trompes hi havia. E hi havia d'altres joglars, qui cavallers salvatges, qui d'altres mes de dos-cents; que tals crits feïen e tal brogit hi havia, que paria que ceel e terra ne vengués. E així, per ordre, ab gran alegria anaren tots de l'esglesia de Sent Salvador, de Saragossa, entrò e'l lloc de l'Aljaferia <sup>85</sup>. [...] hi havia ben cent hòmens a cavall del regne de València e de Murcia, qui jugaven a la genètia. E d'altra part, hi havia prop l'Aljaferia un camp tapiat on pògrets veure matar toros; que cascuna parròquia amenava son toro, tot de reial; e amenaven-lo ab trompes e ab gran alegre, e cascuna amenaven llurs monteros, qui els toros mataven. E puis veérets per carreres danses de dones e de donzelles e de molta bona gent.

5. Volgra sser nat cent anys, o pus, atràs, / perquè són cert qu'és pijorát lo món / ... / que ... l'ome just fuig e-s met en cavorqua / ... / e lo mal hom ser

---

<sup>80</sup> *Vides de sants roselloneses* (*VidesR*, ), [XIIIb], 472, 3. [así, los diablos que están en el aire oscuro se temen mucho cuando oyen las trompas de Cristo]. *Apud* ANTOLÍ-MARTÍNEZ, J. M. (2015), «El surgimiento de un evidencial de inferencia en catalán medieval. El verbo *témer* entre los siglos XIII y XV, en *eHumanista/VITRA* 8, 342-361, p. 350.

<sup>81</sup> *VidesSR*, 203rl, núm. 22.

<sup>82</sup> «La Sagraso de la Gleya / De la deïcació de la Gleysa (*synoptische Wiedergabe*)», 10-14, 167d, JACOBUS DE VORAGINE (1995), *Die altokzitanische Version B der «Legenda aurea»*: ms. Paris, BnF. Beihefte zur Zeitschrift für romanische Philologie. Begründet von Gustav Gröber Fortgeführt von Walther von Wartburg und Kurt Baldinger herausgegeben von Max Pfister, Band 2, Tübingen: Niemeyer Verlag, p. 404.

<sup>83</sup> SCIPÍO, *AntCanals*, NCL.; 43.6.

<sup>84</sup> Zambombas.

<sup>85</sup> JAUME I, BERNAT DESCLOT, RAMON MUNTANER, PERE III, (1983), *Les quatre grans cròniques*. Pròlegs i notes de Ferran Soldevila, 2ona. ed., Barcelona, editorial Selecta, cap. CCXCVI, p. 937.

deu cridat ab trompa / per ço que l'un e l'altre no engan: / tants són aquells qui per bons hòmens van / que, difamats, cesaría lur pompa!<sup>86</sup>.

6. Oh Moisés altre - per qui devallava / l'immensa bonea dels cels en la terra; / Jacob, qui bé feya - inspirat de l'erra / sou vós, y la trompa que Sant Pau sonava<sup>87</sup>.

Francesc de Borja Moll<sup>88</sup>, como referencias de finales del siglo XIII, cita también la *Crònica* de Muntaner y la de Pere IV, en la que encontramos:

Temble gran colp de gents, ço es, ben cccc homens ballants ab trompes e tabals; y vengueren al real e pujaren dessus; e a la final que Nos e la reyna haguem a ballar<sup>89</sup>.

[...] aquell vespre, lo dit Gonçalbo, ab cccc homens de sos secaces, vench ballar ab trompes e ab taballs al nostre real<sup>90</sup>.

Siguiendo la misma pauta que Pedrell, el primer *Diccionario de Autoridades*<sup>91</sup> le asigna el mismo origen latino. La importancia de esta obra radica en que ofrece una nueva perspectiva en la codificación lexicográfica: el diccionario «ya no se concibe como un talante lingüístico-descriptivo compendio de saberes orientado fundamentalmente a proporcionar información enciclopédica sobre las lenguas, sino como una obra de que aspira a registrar la lengua misma»<sup>92</sup>. Este diccionario

<sup>86</sup> AUSIÀS, *Cants morals*, XLI, 2e.

<sup>87</sup> GASPAR DE VERÍ, a. 1502 (JMBover, BiEscrBal. II, 502, 18.4).

<sup>88</sup> MOLL, F. de B. (1980), *Diccionari català-valencià-balear: inventari lexical y etimològich de la llengua que parlen Catalunya Espanyola y Catalunya Francesa, el regne de València, les illes Balears y la ciutat d'Alguer de Sardenya, en totes ses formes literàries y dialectals, antigues y modernes. A-Arq.*, vol. X, Alcover, Palma de Mallorca.

<sup>89</sup> PERE IV (1885), *Crònica del rey d'Arago en Pere IV lo ceremoniós, ó del punyale, escrita per lo mateix monarca, ab un prólech de Joseph Coroleu*, Barcelona, La Renaixensa, University of Toronto, cap. V, p. 197. [Último acceso: 31/10/2017] Recuperado de: <https://archive.org/details/crnicadelreyda00pedr>

<sup>90</sup> *Ibidem*, cap. IX, p. 207.

<sup>91</sup> El *Diccionario de autoridades*, publicado entre 1726 y 1739 es posiblemente la mayor empresa intelectual del siglo XVIII en nuestro país. El título completo del primer diccionario de la Academia que aparece en la portada consiste, como era usual en la época, en una extensísima fórmula enunciativa: *Diccionario de la lengua castellana, en que se explica el verdadero sentido de las voces, su naturaleza y calidad, con las frases o modos de hablar, los proverbios o refranes, y otras cosas convenientes al uso de la lengua*.

El *Diccionario de autoridades* supone la entrada de la lexicografía del español en la modernidad en cuanto que se aparta de las tendencias enciclopedistas de diccionarios anteriores, como el de Covarrubias, que desplazan el interés desde el significante hacia el significado del signo lingüístico. Los planteamientos de la Academia al realizar el primer diccionario académico superaron en muchos ámbitos a los grandes modelos europeos, pudiendo la Corporación española «vanagloriarse de tener el mejor diccionario de Europa». Vid. Álvarez de Miranda, Pedro: «La proeza de un diccionario con textos: algo más sobre el Diccionario de autoridades», en MARTÍNEZ ROMERO, T. (ed.) (2005), *Les lletres hispàniques als segles XVI, XVII i XVIII*, Castelló de la Plana, Publicacions de la Universitat Jaume I, pp. 74-92.

<sup>92</sup> Cfr. AZORÍN FERNÁNDEZ, D. (2000), *Los diccionarios del español en su perspectiva histórica*, Alicante, Publicaciones de la Universidad de Alicante, p. 160.

académico incluye un alto número de voces relacionadas con la música: exactamente 725<sup>93</sup>. Dice así:

TROMPA. s. f. Instrumento marcial comunmente de bronce, formado como un clarin, con la diferencia de ser retorcido, y de mas buque, y vá en diminucion desde el un extremo al otro. Lat. Tuba, æ. Cornu. Buccina, æ. CHRON. GEN. part. 3. cap. 19. E venien tañiendo trompas, è añafiles. CALD. Com. *La Señora y la Criada*. Jorn. 1.

Ya desde principios del siglo XV había una sólida conciencia de la oposición de la forma catalana *trompa* (trompa) con la variante sonora *tromba* (trompeta y derivados) en italiano, desde antes de Boccaccio (1313-1375). Esta distinción afecta también a las lenguas no latinas, aspecto que hay que tener muy en cuenta al valorar los documentos de esta época y posteriores para no confundir dichos instrumentos. En francés *trompe*, está documentada ya en el siglo XII; en portugués *trompa* o *tromba*; en castellano *trompa* (ca. 1295) y en occitano antiguo *trompa*:

La doncs sonan las trompas e li corn e-ls grailetz  
ez emphehon la gata ab critz e am ciscletz<sup>94</sup>.

Siguiendo a Coromines, en relación con las lenguas germánicas, se documenta en alemán antiguo la voz *trumba* (anterior al siglo XII) y en inglés *trump* —trompa y trompeta— (finales del siglo XIII). Con acepciones parecidas aparece en las lenguas eslavas: *trqba* en Polonia, *trubá* en ruso (actualmente «Róg» y «ВДПТОРНЫ» —barítona—, en ambos países respectivamente)<sup>95</sup>.

No cabe duda de que la existencia de estos patrones de formación, en un sentido amplio, se trata de «afijos», aunque su recurrencia está bastante limitada (en el nivel del significante) y es por fuerza imprecisa (en el nivel de significado). Los autores reseñados señalan el carácter intensificador y de refuerzo de estas secuencias o formaciones, que se pueden combinar con el proceso de la repetición y se relacionan con el fenómeno de armonía vocálica. De manera análoga a estos procedimientos, las consonantes iniciales de estos «prefijos» tienden a repetir el fonema inicial consonante de la base onomatopéyica y su rasgo de sonoridad (*trrrr*).

En realidad, estos procedimientos formativos se basan en esquemas simples prosódicos de repetición y de oposición de fonemas en los que se mantienen activamente algunas combinaciones relevantes. En estos casos, los «sufijos» *-pa* y *-dors*, facilitan y favorecen la pronunciación de la onomatopeya.

---

<sup>93</sup> Vid. el ingente e interesante Trabajo Fin de Máster realizado por Juan Carlos Justiniano López, en el que se recogen todas las voces relacionadas con la música en el Diccionario de autoridades: *Las palabras de la música. Las voces relacionadas con la música en el Diccionario de autoridades*, Tutor: Álvaro Torrente Sánchez-Guisande, Máster en Música Española e Hispanoamericana. Departamento de Musicología. Universidad Complutense de Madrid. Curso 2013-2014.

<sup>94</sup> DE TUDÈLE, G., *Croisade contre les Albigeois*, v. 8113.

<sup>95</sup> Vid. LLIMERÁ DUS, J. J. (2000), «Estudio de los instrumentos...», ob. cit., p. 289.

Junto a las secuencias que operan como «prefijos» debemos señalar otras parecidas que se localizan al final de la base onomatopéyica a modo de «sufijos». Existen sustantivaciones con terminaciones análogas que se aprecian en voces como *tum- bar*, *zampar*, *trompa* «instrumento de viento», *zumbar* o *trampa*<sup>96</sup>.

Estas opiniones, que muestran caminos paralelos y a la vez complementarios, marcan la tendencia general a la hora de indagar en los orígenes del término, evidenciando — incluso con el transcurso del tiempo— la confusión que la utilización del vocablo ha experimentado desde su nacimiento<sup>97</sup>. En consecuencia, el término obedecería tanto a su forma estética (a semejanza con las defensas de los paquidermos y cornamentas de otros animales y a la materia prima con la que estaba hecho originariamente), como al sonido que producían estos instrumentos, próximo al bramido de los elefantes, de ahí el sentido onomatopéyico que le otorga Pedrell.

#### II.4. «Trompas, tabors, senheras e penos»

Los vocablos *trompa* y *tromba* fueron habituales desde finales del siglo XII. Entre los primeros autores que los recogen encontramos al poeta trovador Bertran De Born (Perigord, 1140-Abadía de Dalon del Cister, 1215)<sup>98</sup>. Una de las referencias más antiguas que hemos podido localizar en nuestra investigación que contiene el vocablo *trompa* referido concretamente a un instrumento musical, corresponde a unos bellos

<sup>96</sup> Cfr. RODRÍGUEZ GUZMÁN, J. (2011), «Morfología de la onomatopeya, ¿Subclase de palabra subordinada a la interjección?», en *Moenia* 17 (2011), 125-178, Universidad de Salamanca, p. 145. ISSN: 1137-2346.

<sup>97</sup> El profesor galo Daniel Bourgue exponía la teoría de la que «la TROMPA tiene como origen un antiguo vocablo latino: TUBA, el cual designa a un tubo metálico. A través del tiempo, por deformación, cambió a TRUMBA etimología de los términos Trompa y Trompeta»; sobre el *cornu* afirmaba que «tiene como origen el vocablo latino CORNU, salido a su vez del griego *keras*. El cornu era un cuerno de bóvido. Se obtenía cortando la punta de un cuerno vaciado. Más tarde la palabra derivó en *cornu* y después *corn* en viejo francés y *cor* (en francés) por abreviación», y añadía que «la confusión entre cornu y trompa ha existido siempre». Cfr. BOURGUE, D. (1993), *La Trompa...*, ob. cit., p. 19.

<sup>98</sup> Bertran de Born nació, muy probablemente, en el castillo de Autaford, en el límite del Perigord y el Lemosín. Políticamente dependía del duque de Aquitania, en aquel tiempo Enric de Plantagement, conde de Anjou del Maine, por haberse casado con Eleonor, la heredera del ducado. Enric fue proclamado rey de Inglaterra en 1154, y la ausencia habitual del rey debilitó su poder, al dejar una mayor libertad a sus vasallos de tierras francesas. Para comprender claramente el papel que jugó Bertran de Born, hay que recordar, también, que al sur de Aquitania se extendía el dominio del conde de Tolosa, el cual, a partir de 1167 —en que Alfonso I de Cataluña (1162-1196) adquiría, por muerte de su primo y extutor Ramón Berenguer III, el señorío de Provenza—, inició las hostilidades contra el conde-rey, en defensa de sus pretensiones a dicho marquesado.

En este ambiente, Bertran de Born se mueve impulsiva e impetuosamente, y pone su obra poética al servicio de sus veleidades políticas. El rey Felipe Augusto de Francia; Enrique de Inglaterra y sus hijos: Ricardo Corazón de León, Enrique «el Rey Joven» y Matilde; Alfonso I de Cataluña; Ramón de Tolosa, Constantino de Born y todos los barones principales de su tiempo, desfilan en sus poesías.

Las obras de Bertran de Born han sido editadas y profusamente publicadas. Las publicó por primera vez Albert STIMMING (1879), *Bertran de Born, sein Leben und seine Werke*, Halle; y una segunda edición, en 1913. En Francia, Antoine THOMAS, publicó *Poésies complètes de Bertran de Born*, Bibliothèque Méridionale, vol. I. Tolosa, 1888, una edición llena de notas históricas. Modernamente, Carl APPEL ha publicado una edición escolar dentro de la «Sammlung Romanischer Übungstexte», vols. XIX-XX: *Die Lieder Bertrams von Born*, Halle, 1932. También es obra de APPEL el libro *Bertran de Born*, Halle, 1932, y más recientemente las recoge la edición de MARTÍ DE RIQUER (1975), *Los Trovadores: historia literaria y textos*, Barcelona, Editorial Planeta, v. 2: núm. 138, pp. 734-736.

poemas en occitano de este escritor: «*Miei sirventes vuolh far dels reis amdos*». En opinión de Alfons Serra-Baldó, su obra «ens colpeix per la visió directa i contundent dels fets que la motivaren. Joia de la força i de la vigoria, alegria de la lluita i del combat, l'oregen amb un ritme accelerat de vida»<sup>99</sup>. En el siguiente *serventesio* podemos apreciar la descripción que hace Bertran de Born de una escena típica en la que participan activamente las trompas junto a los tambores y estandartes:

I. Miei sirventes vuolh far dels reis amdos,  
qu'en brieu veirem qu'aura mais chevaliers  
del valen rei de Castela, N'Anfos,  
qu'auch dir que ve e volra soudadiers;  
5 Richartz metra a muois et a sestiers  
aur et argen, e te's a benanza  
metr'e donar, e non vol sa fianza,  
anz vol guerra mais que qualha esparviers.

II. Sámdui li rei son pro ni coratjos,  
10 en brieu veirem champs jonchatz de quartiers  
d'elms e d'escutz e de brans e d'arzos  
e de fendutz per bustz tro als braiers;  
et arratge veirem anar destriers  
e per costaz e per pechs mainta lanza  
15 e gauch e plor e dol et alegranza.

Lo perdr'er grans e-l grazanhs er sobriers.  
III. 17 **Trompas, tabors, senheras e penos**  
et entresenhs e chavals blancs e niers  
veirem en brieu, que-l segles sera bos,  
20 que om tolra l'aver als usuriers,  
e per chamis non anara saumiers  
jorn afiatz ni borges ses doptanza  
ni merchadiers que venha de ves Franza;  
anz sera rics qui tolra volontiers.

---

<sup>99</sup> Cfr. CARMONA, F., HERNÁNDEZ, C., y J. TRIGUEROS (1986), *Lirica románica medieval*, vol. 1, Secretariado de Publicaciones, Universidad de Murcia, p. 155 y ss., y SERRA-BALDÓ, A. (1934), *Els trobadors*, (2ª ed. 1998), Institut d'Estudis Catalans, Barcelona, Barcino. [Acceso: 13/07/2016] Recuperado de: [http://trobadors.iec.cat/veure\\_d.asp?id\\_obra=483](http://trobadors.iec.cat/veure_d.asp?id_obra=483)



25 [...]

IV. Mas sil reis ve, ieu ai en Dieu fianza,

qu'ieu seri vius, o serai per quartiers;

V. e si sui vius, er mi grans benanza,

E si ieu muoir, er mi grans deliuriers<sup>100</sup>.

Tomamos la traducción al catalán realizada por Alfons Serra-Baldó que dice así<sup>101</sup>:

[Joia de la guerra]

I. Vull fer mig sirventès dels dos reis. Aviat veurem qui té més cavallers: el valent rei de Castella, N'Alfons, que m'han dit que ve i voldrà soldaders; o En Ricard, que despendrà or i plata a modis i sesters, i es complau a gastar i a donar sense fiança, desitjós de guerra més que l'esperver no ho és de guatlla.

II. Si els dos reis són valents i coratjosos, aviat veurem camps coberts de trossos d'elms i d'escuts, de brans i d'arçons, i de cossos oberts del pit fins al ventre; i veurem destres anar a la desbandada, i moltes llances clavades al costat i als pits, i goig i plor, i dol i alegria. La pèrdua serà gran, però el guany serà major.

III. Aviat veurem trompes i tambors, senyeres, penons i insígnies, i cavalls blancs i negres. Els temps seran bons: hom prendrà als usurers tot el que tenen, i de dia no transitarà pels camins cap bèstia de càrrega amb seguretat, ni cap burgès sense temença, ni cap mercader que vingui de França; es farà ric el qui estigui disposat a robar.

IV. Però si el rei ve, tinc confiança en Déu: o quedaré viu, o seré esquarterat.

V. Si visc, serà per a mi gran benaurança; si moro, serà per a mi gran deslliurança.

que traducimos como:

I. Quiero hacer medio serventesio de los dos reyes. Pronto veremos quien tiene más caballeros: el valiente rey de Castilla, Alfonso, que me han dicho que viene y querrá soldados; o Ricardo, que repartirá oro y plata a modios y sextarios, y se complace en gastar y dar sin fianza, deseoso de guerra más que el gavián no lo es de la codorniz.

II. Si los dos reyes son valientes y valerosos, pronto veremos campos cubiertos de trozos de yelmos y de escudos, de espadas y de y de arcones, y de cuerpos abiertos del pecho hasta el vientre; y veremos desterrados ir a la desbandada, y muchas lanzas clavadas en el costado y en los pechos, y gozo y lloro, y duelo y alegría. La pérdida será grande, pero la ganancia será mayor.

---

<sup>100</sup> DE BORN, B. (Appel, *Chr*; 68.17).

<sup>101</sup> Traducción de SERRA-BALDÓ, A., en *Traduccions del Institut d'Estudis Catalans*. 080.025. [Acceso 13/07/2016] Recuperado de: [http://trobadors.iec.cat/veure\\_traduccio\\_un.asp?id\\_traduccio=407](http://trobadors.iec.cat/veure_traduccio_un.asp?id_traduccio=407)

III. Pronto veremos trompas y tambores, señeras, pendones e insignias, y caballos blancos y negros. Los tiempos serán buenos: los hombres tomarán a los usureros todo lo que tienen, y de día no transitará por los caminos ninguna bestia de carga con seguridad, ni ningún burgués sin temor, ni ningún mercader que venga de Francia; se hará rico el que esté dispuesto a robar.

IV. Pero si el rey viene, tengo confianza en Dios: o quedaré vivo, o sereno descuartizado.

V. Si vivo, será para mí una gran bienaventuranza; si muero, será para mí una gran desdicha.

Bertran de Born ofrece en su poesía iluminaciones que reflejan sugerentes realidades: los colores de los emblemas y las señeras voleando por encima de las tiendas, el canto de los juglares errantes, los sonidos estridentes de las trompas, el relincho de los caballos en medio del tumulto de la batalla...<sup>102</sup>.

En otra de sus poesías *Quan vei pels vergiers desplegar*, señala:

e. lh sonet que fan li juglar  
que viulan de trap en tenda  
trombas e corn e fraile clar

que traducimos como:

Y el sonido que hacen los juglares  
que tocan de pabellón en tienda  
las trompetas, el cuerno y el agudo clarón.

En el primer poema cita genéricamente las trompas, mientras que en este último distingue entre trompetas, cuernos y *clarón*, de lo que se puede deducir que estos aerófonos podían conformar globalmente la familia instrumental conocida con el nombre de trompas<sup>103</sup>.

El *clarón*, citado también por Iñigo López de Mendoza, Marqués de Santillana (1398–1458) era, según Pedrell, «el nombre anticuado del clarín moderno, cuyo abolengo lingüístico por orden de antigüedad fue trompeta, antes trompa (palabra bajo-latina) y mucho más antes *tuba*, *cornu* o *buccina*, según su forma». No obstante, esta terminología es imprecisa y variable. Así también encontramos que, para las trompetas de largo formato, fueron de uso común los apelativos trompa y bocina (en francés *trompe* y *buisine*; en inglés, *trumpe* y *buisine*), siendo muchas veces nombres intercambiables o bien aplicables a varios aerófonos.

---

<sup>102</sup> Cfr. CLEDAT, L. (1878), *Du rôle historique de Bertran de Born*, 1175-1200, Paris, E. Thorin.

<sup>103</sup> Cfr. LLIMERA DUS, J. J. (2010), «Estudio etimológico...», ob. cit., p. 83.

Los términos trompa y *trompador* aparecen acuñados en la literatura catalana por primera vez durante el siglo XIII. Así Ramon Llull (*ca.* 1232-*ca.* 1316) habla de los *trompadors* —los tromperos— que aparecen en *Libro de Alexandre*<sup>104</sup>, en el *Llibre de l'orde de cavalleria* (1274-1276) «e aytal cavaller és pus vil que lo tixedor ne lo trompador qui seguexen lur offici»<sup>105</sup> y aludiendo al bajo rango social que en general tenían de estos músicos, anota «Encare són trompadors e sonen caremelles»<sup>106</sup>. Otros escritos de finales del siglo XIII y del siglo XIV reproducen citas similares con nuevos agrupamientos instrumentales, por ejemplo, la *Crònica* de Muntaner: «ans cascun se n'anava així ab trompes e ab tabals, e ab flaütes, e ab sembes e ab molts d'altres instruments; que en veritat vos dic que més de tres-cents parells de trompes hi havia»<sup>107</sup>, o la de Pedro IV: «Ballants ab trompes e tabals»<sup>108</sup>.

En la siguiente generación poética, Joan Fogassot (*ca.* 1420-*ca.* 1480) subraya en el *Romanç sobre la detenció del príncep de Viana* que:

Del drap ja dit per son abillament,  
sens null perfil, portave la gonella,  
hon brodat viu: «Lo mon Fama m'apella»,  
de fil tenat ab letres rudament.  
33 Sonava fort una sobergua trompa,  
qui de molt luny se podie scoltar,  
pronunciant so qu'ella deie clar,  
cridant, ploran: «A part, a part la pompa,  
poble davot, de gran fidelitat!»<sup>109</sup>.

Los primeros registros en castellano aparecen también en el s. XIII (*ca.* 1295), en la 1ª *Crónica General*, 394 b, 11., en J. Ruiz, *a.* 1234, D. Juan Manuel: *Conde Lucanor*, 97,

<sup>104</sup> Vid. *Libro de Alexandre*, manuscrito —O—, Biblioteca Nacional de Madrid, ms. Vit. 5-10, fol. 52v/ 827[873] «ensordicien las orejas al son de los tromperos», y manuscrito —P—, Bibliothèque Nationale de Paris, ms. Esp. 488, fol. 64v/ 855[873] «ensordien las orejas el son de los tromperos». Véase también *Libro de Alexandre*. Estudio y edición de Francisco Marcos Marín, Biblioteca virtual Miguel de Cervantes [Acceso: 03/01/2017] Recuperado de: <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/libro-de-alexandre-0/html/>

<sup>105</sup> *Llibre de l'orde de cavalleria* (II.A.5) en *Obres de Ramon Llull*. Palma, Comissió Editora Lul·liana, Mallorca, 1906-1950.

<sup>106</sup> LLULL, R. (2006), *Tractatus novus de astronomia*, I, (1297, París), Alacant, Biblioteca virtual Joan Lluís Vives. Manuscrito disponible en: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/tractatus-novus-de-astronomia-manuscrit-0/>

<sup>107</sup> JAUME I, BERNAT DESCLOT, RAMON MUNTANER, PERE III, (1983), *Les quatre grans cròniques*, ob. cit., cap. CCXCVI, p. 937.

<sup>108</sup> Cfr. «Crònica de Pere el Cerimoniós», *ibidem*, p. 276.

<sup>109</sup> «Ab gemechs grans, plors e sospirs mortals (67.1)», en *Rialc*. Rao 67.1. [Último acceso 26/04/2016] Recuperado de: <http://www.riale.unina.it/67.1.htm>

8., o en el *Libro de Alexandre* (138/848/873/1295/1300/1556)<sup>110</sup>, en cuya estrofa 138 parece aplicarse a la trompeta, ya que la diferencia del cuerno:

Los golpes eran grandes, firmes los alaridos,  
de cornos e de trompas van grandes roídos.

Lo propio sucederá en las estrofas números 848 y 1300. En la 1295 se habla de «tañer las trompas, e ferir las bozinas», mientras que en la 1556, se distingue del cuerno y la bocina, refiriéndose probablemente a una trompeta recta más corta que el añafil:

Las gentes de otro tiempo, quando querién mover,  
fazien cuernos e trompas e bozinas tañer.

Otros documentos de finales del siglo XIII reproducen citas similares. Alfonso X el Sabio (1221–1284), recoge también el instrumento en su *General Estoria* I —escrita a partir de 1270— resaltando «como dixiera Dios a Moysen el sueno de la bozina muy fiera [...] traen ante si las trompas, los annaphiles. Fazen las tanner a las entradas de las nobles çibdades [...] Lo al por el grand et muy pauroso sueno de la trompa»<sup>111</sup>.

## II.5. Precedentes lingüístico-instrumentales

Los precedentes lingüísticos de trompa los encontramos en las acepciones que designan los instrumentos aerófonos romanos que la preceden directamente: el *cornu*, la *buccina*, la *tuba* y el *lituus*. Eran los principales instrumentos castrenses de los romanos y recibían el nombre genérico de *buccine* «bocinas» (calificativo que daban también a una especie de tambor militar); servían para transmitir las señales o toques de mando de las milicias. Con el paso del tiempo, estos aerófonos tomaron diversas formas, separándose de las primitivas, torcidas en espiral como las conchas o caracolas marinas que les habían servido de modelos. La voz italiana *buccina* equivale, modernamente, al trombón con campana o pabellón en forma de serpiente. En los escritores griegos y latinos encontramos múltiples cambios semánticos en los significados lingüísticos, de manera muy especial al describir la diversidad de los usos y cometidos de los instrumentos y de los músicos. Puede decirse que todos los problemas que detectamos hoy en día para definir el significado concreto del sustantivo trompa en cada una de las etapas de su discurrir histórico, están ya esbozados en sus escritos.

---

<sup>110</sup> Vid. *Libro de Alexandre*, manuscrito —O—, Biblioteca Nacional de Madrid..., ob. cit.

<sup>111</sup> Vid. *General Estoria*, Biblioteca Nacional de Madrid ms. 816; fol. 179r. [Último acceso: 17/12/2017] Recuperado de: <http://www.hispanicseminary.org/t%26c/ac/ge1/txt-ge11.htm#37488>

Platón<sup>112</sup> y Clemente de Alejandría (*Paed.*, II, 40.1)<sup>113</sup> describen el uso de los instrumentos en banquetes y espectáculos de todo tipo; en opinión de este último, algunos instrumentos musicales eran propios de la guerra: «así los etruscos tocaban la trompa, los arcadios la *siringa*, los sicilianos el arpa, los cretenses la lira, los espartanos el *aulós*, los tracios el cuerno, los egipcios el tímpano y los árabes el címbalo», y añadía que «el hombre es pacífico por naturaleza, pero aquellos que tienen otras preocupaciones que la paz, inventan instrumentos musicales guerreros para inflamar el deseo del amor o excitar la cólera»<sup>114</sup>.

Los romanos tuvieron un papel musical muy activo. Hacia el final del siglo I, la música se cultivaba intensamente en todo su territorio. A Iberia le aportaron, como parte de su cultura, los instrumentos musicales que usaron tanto en la paz como en la guerra, entre ellos cuatro aerófonos que habitualmente empleaban en sus legiones: el *cornu*, la *buccina*, la *tuba* y el *lituus*<sup>115</sup>; en este sentido, Gustave Reese señalaba que,

[...] los romanos, como era de esperar de una gran nación militar, promovieron el desarrollo de los instrumentos de metal. La tuba era una trompeta recta usada en la infantería; el lituus, instrumento en forma de J, recordaba al shofar hebreo; la buccina o cornu era una trompa o cuerno circular<sup>116</sup>.

### II.5.1. El *cornu*

Etimológicamente el *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*<sup>117</sup> (DCECH) registra el vocablo *cornu* como procedente del lat. *cōrnu* íd. (cf. II, 273), forma a partir de la cual la /o/ breve tónica diptongó en [ue]. En la antigüedad tenía su equivalente en el *qeren* hebraico y el *kéras* de los griegos.

<sup>112</sup> Véase, entre otras obras de PLATÓN, *Alcibiades o de la naturaleza humana* (tom. I, pp. 127 y 128); *Carmides* (tom. I, pp. 220 y 241); *Clitofón* (tom. XI, p. 196); *Cratilo* (tom. IV, pp. 404, 405 y 440); *El banquete* (pp. 6, 34, 35, 47, 59 y 60); *República*, III (tom. VII, pp. 167-191), en PATRICIO DE AZCÁRATE (1871), *Platón. Obras completas*, Madrid, Medina y Navarro Editores.

<sup>113</sup> *Le Pédagogue*, I, París, 1983, p. 42 y ss. También GRAZIA BIANCO, M. (1971), *Il Protrettico. Il Pedagogo*, Turín, y CASTIÑEIRA, A. (1988), *Clemente de Alejandría, el Pedagogo*, Madrid, B. C. Gredos.

<sup>114</sup> Cfr. BLAZQUEZ, J. M.<sup>a</sup> (1993), *La alta sociedad de Alejandría según el Pedagogo de Clemente*, Universidad Complutense, Madrid, Ed. Complutense de Madrid, pp. 193-194.

<sup>115</sup> Estos eran los principales instrumentos militares de los romanos y recibían el nombre genérico de bocinas, denominación que se daba también a una especie de tambor militar; servían para transmitir las señales o toques de mando de las milicias. Con el paso del tiempo, estos aerófonos tomaron diversas formas, separándose de las primitivas, torcidas en espiral como las conchas o caracolas marinas que les habían servido de modelos. La voz italiana *buccina* equivale, modernamente, al trombón con campana o pabellón en forma de serpiente.

<sup>116</sup> Cfr. REESE, G. (1989), *La música en la Edad Media*, Tit. orig. *Music in the Middle Ages*, 1940 by W. W. NORTON & Company, Inc., New York, N. Y., Ed. castellana: Madrid, Alianza Editorial, p. 78.

<sup>117</sup> El *Diccionario crítico etimológico e hispánico* es la actualización de las obras *Diccionario crítico etimológico de la lengua castellana* (1954) y *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana* realizada por el filólogo, lexicógrafo y etimólogo catalán Joan Coromines (1905-2997), en colaboración con José Antonio Pascual y publicada entre 1980 y 1991.

Originalmente consistía en un aerófono fabricado por lo común con asta de buey, de carnero u otros bóvidos, y empleado a modo de bocina<sup>118</sup>. En el ejército romano se fabricó de bronce y podía alcanzar los 340 cm de longitud. Fue usado en las bandas de infantería, en los funerales y en otras ceremonias solemnes, así como en bacanales y juegos circenses. Curt Sachs lo describe con exactitud al señalar que,

tenía la forma de la letra G redonda, un pabellón delgado y un cañón parejo, estrecho y cónico; un travesaño de madera, formando el diámetro de esa G, descansaba sobre el hombro izquierdo del trompetero y se sujetaba con la mano izquierda, mientras la derecha apretaba la embocadura contra los labios; la curva del tubo quedaba al nivel de la cabeza, y el pabellón dirigido hacia adelante<sup>119</sup>.

En Pompeya se han encontrado especímenes en buen estado de conservación, que se hallan en el Museo Nacional de Nápoles. Con el declive y la desaparición del Imperio romano se perdió el arte de trabajar los metales y dejaron de fabricarse los instrumentos aerófonos militares de tubo curvo, entre ellos el *cornu*.

Los instrumentos conservados están afinados en la tonalidad de *Sol*, lo cual, genera una serie armónica similar a la correspondiente de una trompa natural en la misma tonalidad<sup>120</sup>. Seguramente los sonidos o armónicos más utilizados corresponderían al registro medio del instrumento, tanto por la facilidad de su emisión como por la gran sonoridad que se podría obtener en dicho registro, y serían<sup>121</sup>:



**Fig. 1. Serie armónica factible en un *cornu* romano en la tonalidad de Sol.**

---

<sup>118</sup> Vid. SEBASTIÁN DE COVARRUBIAS Y OROZCO (1611), *Tesoro de la lengua castellana o española*, Universidad de Sevilla. Fondos digitalizados: Fondo Antiguo, signatura: A 253/315, pp. 253-254. [Último acceso: 26/11/2017] Recuperado de: <http://fondosdigitales.us.es/fondos/libros/765/288/tesoro-de-la-lengua-castellana-o-espanola/>

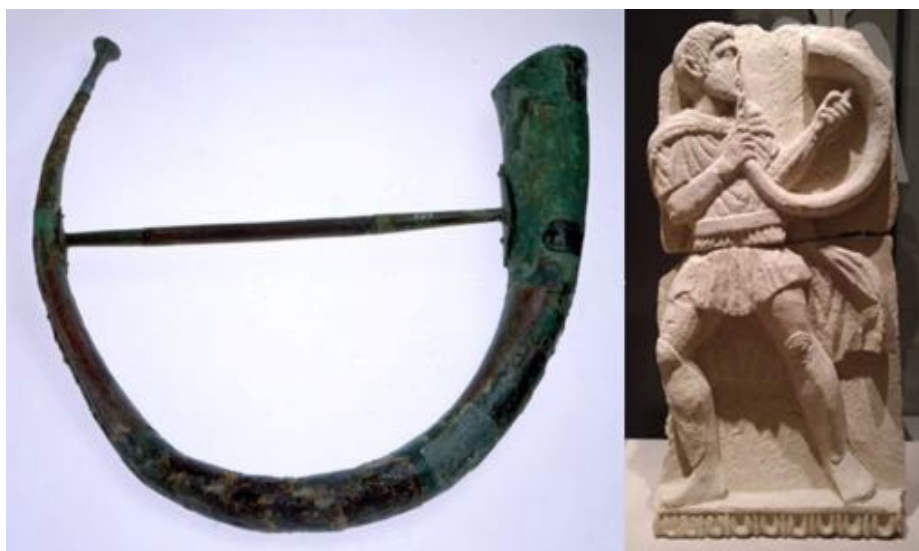
[Acceso: 22/07/2016] Recuperado de: <http://fondosdigitales.us.es/fondos/libros/765/1316/tesoro-de-la-lengua-castellana-o-espanola/>

<sup>119</sup> SACHS, C. (1947), *Historia Universal...*, ob. cit., p. 141.

<sup>120</sup> En la serie armónica hemos omitido el sonido fundamental, porque, al igual que ocurre con el instrumento moderno, su obtención resulta muy difícil y es prácticamente inutilizable. Las flechitas rojas colocadas debajo de los armónicos indican que dichos sonidos no corresponden a una afinación "exacta" en el sistema temperado, estando sensiblemente «bajos».

<sup>121</sup> Vid. LLIMERA DUS, J. J. (2000), *Estudio y descripción...*, ob. cit., p. 108.

En la Edad Media se utilizó muy poco este tipo de instrumento, quedando englobado, primero, en la familia de la *tuba*, y, posteriormente, según se recoge en los textos medievales, como un aerófono de la familia de la trompa<sup>122</sup>. Los cuernos medievales eran más rudimentarios y tenían una sección o perforación relativamente ancha, más o menos cónica, y por lo tanto un sonido menos brillante. Las trompetas, por el contrario, procedían de tubos rectos de bambú, o ramas de árboles. De sección relativamente estrecha y más o menos cilíndrica, producían un sonido más brillante. Aunque es fácil distinguir entre tipos extremos de ambos instrumentos (por ejemplo, entre los cuernos de marfil y las trompetas de metal, o entre el *shofar* —cuerno— y la *jatsotsrá* —trompeta— de los judíos), la gran mayoría de formas intermedias se combinó y mezcló de tal forma que no existe una clara diferenciación entre ellas.



**Fig. 2. Cornua.** Izquierda: *cornu* etrusco de bronce, s. IV a.C. Roma. Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia; derecha: guerrero turdetano del Betis, ss. II-I a.C. Madrid. Museo Arqueológico Nacional.

### II.5.2. La *buccina*

La bocina medieval tenía su origen en la *buccina* romana, de la cual tomó su nombre. Si bien es cierto que, con frecuencia, el término bocina (bozina o buzina) aparece en las

---

<sup>122</sup> Cfr. ANDRÉS, R. (2001), *Diccionario...*, ob. cit., p. 130.

fuentes medievales con una significación ambigua, aunque siempre referida a instrumentos del grupo de los metales, en el *Libro de Alexandre* se marcan claramente diferencias entre «cuernos e tronpas e bozinas». La bozina sería el equivalente a la trompeta medieval más sencilla, de forma recta, cuya denominación en Europa definía de manera habitual y genérica el añafil oriental; de cualquier manera, la terminología seguirá siendo confusa hasta la conclusión de la Edad Media<sup>123</sup>.

Mando luego mouer e yr a las feridas  
mando tañer las tronpas e feryr las bozinas<sup>124</sup>.

[...]

Las gentes otros tienpos quando querien mouer  
fazien cuernos e tronpas e bozinas tañer<sup>125</sup>.

El término tiene su origen en el vocablo latino *buccina* (*bucina*), su nombre le viene de «boca» o «embocadura»<sup>126</sup>. Provenía, desde muy antiguo, de las conchas de molusco y de las caracolas (*buccinum*), fabricándose más tarde con cuernos de animales. La *buccina* romana, al igual que el *cornu*, derivaba del cuerno etrusco. Tenía una longitud de entre 11 y 12 pies (unos 132 cm). En la milicia romana se fabricó primero de cuerno, después de madera y metal (latón). Se usaba principalmente para la emisión de señales y la indicación de horarios (por ejemplo, *buccina prima*, *secunda*, *tertia*, etc.)<sup>127</sup>. Así describía Propertio (ca. 50-ca. 2 a. de C.) uno de estos toques horarios:

Adde Hymenaeae modos, tubicen fera murmura conde:

Credite, uestra meus molliet arma torus.

Et iam quarta canit venturam bucina lucem.

(IV, 4, 61-63)

—  
Que tome el tono Himeneo

Y que el trompeta apague sus fieros sonos,

Creed que mi lecho ablandará vuestras armas,

Ya toca la bocina por cuarta vez

---

<sup>123</sup> PORRAS ROBLES, F. (2008), *Los instrumentos musicales en la poesía castellana medieval. Enumeración y descripción organológica*, en *Lemir* 12, 112-136, p. 119. ISSN: 1579-735X. [Acceso: 23/08/2010] Recuperado de: <http://www.vallenajerilla.com/berceo/porrasrobles/instrumentosmusicalespoesiamedievalcastellana.htm>

<sup>124</sup> *Libro de Alexandre*, manuscrito —O—, Biblioteca Nacional..., ob. cit., v. 1295.

<sup>125</sup> *Ibidem*, v. 1556.

<sup>126</sup> SEBASTIÁN DE COVARRUBIAS Y OROZCO (1611), *Tesoro*..., ob. cit., p. 253.

<sup>127</sup> *Vid.* POLYB. XIV, 3; LIV. XXVI, 15; SIL. *Ital.* VII, 154; PROPIEDAD IV, 4, 63; CIC. *Pro Mur.* 9.



Y se acerca el amanecer.

Virgilio cita en la *Eneida*:

Tum vero ad uocem celeres, qua bucina signum

Dira dedit, raptis concurrunt undique telis.

(VII, 519).

—

Entonces, prestos a la llamada,

Acuden por todas partes con armas improvisadas

Donde la terrible bocina da la señal.

y más adelante:

Bello dat signum rauca cruentum

Bucina, tum muros varia cinxere corona.

(XI, 474)

—

La ronca bocina dé un sangriento toque bélico.

Entonces corona los muros una variada guardia.

La *buccina* se usó también como instrumento para amenizar los entretenimientos festivos, antes y después de las comidas y en los funerales<sup>128</sup>. Escribió Ovidio (43 a.C-17 d.C.) en su *Metamorfosis*:

<sup>23</sup>Cava buccina sumitur illi

Tortilis, en latum quae turbine crescit ab imo:

Buccina, quae in medio concepit ut aëra ponto:

Littora voce replet sub utroque jacentia Phoebos<sup>129</sup>.

Vegecio (s. IV) nos ofrece en su *Epitoma rei militaris* (escrito entre el 383 y el 450 d.C.) una información valiosísima relacionada con los mecanismos utilizados para transmitir órdenes y con la identificación de la *bocina*, el *cuerno* y la *trompeta*. Dice así: «*tuba quae directa est appellatur*», se llama *tuba* —trompeta— la que es recta;

---

<sup>128</sup> TACITO, *Ann.* XV, 30, «Addidit gloriae Corbulo comitatem epulasque; et rogitante rege causas, quotiens novum aliquid adverte-rat, ut initia vigiliarum per centurionem nuntiari, convivium bucina dimitti et structam ante augurale aram subdita face accendi, cuncta in maius attolens admiratione prisca moris adfecit. postero die spatium oravit, quo tantum itineris aditurus fratres ante matremque viseret; obsidem interea filiam tradit litterasque supplices ad Neronem». *Vid.* Tacitus, *Annales*, Liber XV, The Latin Library, The Classics Page. [Acceso: 21/11/2017] Recuperado de: <http://www.thelatinlibrary.com/tacitus/tac.ann15.shtml>

<sup>129</sup> OVIDIO (*Metamorphoseom*, Lib., I, 335). *Cf.* BAILEY, N. (1815), *OVID'S METAMORPHOSES, IN FISTEEN BOOKS; WITH THE NOTES OF JOHN MINELLIUS, AND OTHERS, IN ENGLISH. WITH A PROSE VERSION OF THE AUTOR*, A new edition, carefully revised, Dublin, P. Wogan, p. 27.

«*bucina quae in semet aereo circulo flectitur*», *bocina* la que se curva sobre sí misma con un círculo de cobre; «*cornu quod ex uris agrestibus [...] canentis flatus emittit auditum*» *cuerno* el que de los uros agrestes emite al oído el son del que lo tañe<sup>130</sup>; y en cuanto a las órdenes:

Signorum militarium quanta sunt genera  
Tria itaque genera constat esse signorum, uocalia semiuocalia muta.  
Quorum uocalia et semiuocalia percipiuntur auribus [...]  
Semiuocalia sunt quae per tubam aut cornu aut bucinam dantur;  
tuba quae directa est appellatur; bucinam quae in semet aereo circulo  
flectitur; cornu quod ex uris agrestibus [...] canentis flatus emittit  
auditum<sup>131</sup>.

Que traducimos como:

Variedad de los signos militares

Así pues, consta que son tres los tipos de signos, vocales, semivocales y mudos.

Por los oídos se perciben los vocales y semivocales [...] Los semivocales son los que se proporcionan a través de la tuba, el cuerno o la bocina; se llama tuba la que es recta; bocina la que se curva sobre sí mismo con un círculo de cobre; cuerno el que de los uros agrestes emite al oído el son del que lo tañe<sup>132</sup>.

La *buccina* se confunde fácilmente con el *cornu*, ya que estéticamente son muy similares. De hecho, Tranchefort afirmaba que la *buccina* era en realidad un *cornu* de grandes dimensiones, posiblemente con más de tres metros de largo, «sería una especie de trompa curvada casi en forma circular, provista también de una barra que unía los dos extremos y que al igual que el *cornu* era de bronce»<sup>133</sup>. Así, conviene prestar mucha atención al traducir los términos latinos, porque según el contexto en el que

---

<sup>130</sup> Cfr. Flavi VEGETI RENATI, *Epitoma rei militaris*, Recensuit Caolvs Lang; Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Teubneriana, Editio stereotypa edetionis alterivs (MDCCLXXXV). Stvtgardiae, In aedibus B. G. Tevbneri, MCMLXVII, Lib, III, 5.

<sup>131</sup> *Idem*. Véase también Flavi VEGETI RENATI, *Epitoma Rei Militaris*, Recensvit Carols Lang, Harvard College Library, Editio Altera, MDCCLXXXV, Lib. II, 7: «Tubicines corniciens et bucinatores qui tuba uel aere curno uel bucina committere proelium solent» (p. 41); «Semiuocalia sunt quae per tubam aut cornu aut bucinam dantur; tuba quae directa est appellatur; bucinam quae in semet aereo circulo flectitur; cornu quod ex uris agrestibus, argento nexum, temperatum arte canentis flatus emittit auditum» (pp. 73-74). [Acceso: 21/11/2017] Recuperado de: <https://archive.org/stream/epitomareimilit00renagoog#page/n306/mode/2up/search/tuba>

<sup>132</sup> Traducción del Dr. Francisco Gimeno Blay. Cfr. GIMENO BLAY, Fco. M. y J. J. LLIMERÁ DUS (2004), *La Trompa. Iconografía y literatura*, Valencia, Fundación Bancaja, p. 15.

<sup>133</sup> Cfr. TRANCHEFORT, F. R. (1985), *Los instrumentos...*, ob. cit., p. 271.

aparecen pueden resultar sinónimos de caracola marina, trompeta, clarín o añafil, y no confundir el aspecto del instrumento medieval con el de su predecesor romano<sup>134</sup>.



**Fig. 3. Buccinas romanas de Pompeya, ca. s. I d.C. Regalo de William Lindsey, en memoria de su hija al MFA<sup>135</sup>.**

San Isidoro de Sevilla (ca. 560–Sevilla, 636) recogió y compiló en sus *Etimologías* los diversos conocimientos de la época sobre estos vocablos, recurriendo a diferentes autores clásicos<sup>136</sup>. Así, en su Libro II refiere, que, en la Antigüedad, los instrumentos citados gozaban de una cierta especialización, e inspirándose en la *Eneida* de Publio Virgilio (70–19 a.C.) los identifica claramente: la bocina (*bucina*) con el cuerno (*cornua*) diferenciándola de la trompeta (*tubam*)<sup>137</sup>. Aporta también nuevos datos lingüísticos al señalar que la bocina deriva de *vox*: «Bucina est qua signum datur in hostem», y refiere una nueva especie de clarín utilizado por su capacidad

<sup>134</sup> Cfr. ANDRÉS, R. (2001), *Diccionario...*, ob. cit., p. 52.

<sup>135</sup> *Buccinas* de latón encontradas en Pompeya, datadas hacia el siglo I d.C. Longitud: 132 cm. El tubo, de orificio cónico, se dobla en forma de G en el mismo plano. Pabellón moderadamente acampanado. Los instrumentos originales se encontraron en una excavación en Pompeya, y una reproducción regalo de William Lindsey, se encuentra en el Museum of Fine Arts de Boston (MFA).

<sup>136</sup> IV. DE BVCINIS «Bucina est qua signum datur in hostem, dicta a voce, quasi vocina...», para una información detallada véase SAN ISIDORO DE SEVILLA (1983), *Etimologías*, Edición bilingüe. II (Libros XI-XX). Texto latino, versión española, notas e índices por José Oroz Reta y Manuel A. Marcos Casquero; Madrid, La Editorial Católica, (Biblioteca de Autores Cristianos).

<sup>137</sup> VERGELIUS, *Aen.* 7, 519; «Huius clangor bucinum dicitur, [...] Tubam Tyrrheni primi invenerunt»: *Aen.* 8, 526; «At tuba terribilem sonitum»: *Aen.* 9, 503; tuba, cornua: *Aen.* 7, 637; *Vid.* también Sextus PROPERTIUS (4, 1, 13): «Bucina cogeat priscos ad arma Quirites». *Vid.* también ISIDORI HISPALENSIS EPISCOPI (1911), *Etymologiarvm sive originvm*, Libri XX, Breviqve adnotatione critica instrvxit W. M. LINDSAY, Scriptorum Classicorum Bibliotheca Oxoniensis, Oxford University Press American Branch. [Último acceso: 06/12/2017] Recuperado de: <https://archive.org/details/isidori01isiduoft>

comunicativa: «Classica sunt cornua quae convocandi causa erant facta»<sup>138</sup>. Igualmente, basándose en Sexto Propercio (50 a.C.–post. 2 d.C.), nos describe como el cuerno convocaba a las armas a los antiguos quirites, denominando su sonido como *bucinum* (*Poemas*, II).

El apelativo de bocina —igual que el de *cornu*— durante la época medieval no hace referencia a un único instrumento, por el contrario, según los contextos, puede identificar diversos *instrumentos altos* (trompas o cuernos, trompeta, añafil...). Según la identifica Ramón Andrés, se trata de un «aerófono, como cuerno, caracola marina, trompa, trompeta y clarín. También se aplicó como sinónimo de añafil»<sup>139</sup>. En todo este tiempo, la acción de tañer la bocina se definió como «bocinar» y como «bocinero» a la persona que la tocaba. Las citas literarias a las que podemos acudir son numerosas. Valga como ejemplo la traducción de la Vulgata en la Biblia Rimada (1282-1328), que nos ofrece una fuente de información excepcional al transcribir al catalán los vocablos latinos de los aerófonos *buccina* y *tuba* por *botzina* y trompa, respectivamente<sup>140</sup>, o B. Desclot cuando refiere la bocina como instrumento de aviso en su *Crònica*: «E ab deu o dotze cavallers partí's d'aquí, e féu sonar la sua *botzina* per tal que tuyt lo seguissen»<sup>141</sup>.

En la *Crònica del halconero* (siglo XV) se lee: «Y encima de una de estas dos torres estaba un hombre con una bocina de cuerno». Por su parte, Sebastián de Covarrubias (1611) dirá que la bocina es un «instrumento músico de boca, hueco y corvo, que tiene el sonido como de trompeta. Hácense de cuerno y puédense fabricar de metal»<sup>142</sup>. Pedrell distingue en su *Diccionario* tres especies de bocina: *bocina*, *bocina de caza*<sup>143</sup> y *bocina marina*<sup>144</sup>. La bocina la explica ampliamente y defiende que su nombre se debe, sin duda alguna, «por la analogía de su sonido con el de la gran concha o caracola marina que también se llamó bocina». Del mismo modo asocia la definición de «cor» o «cuerno» como sinónimo que se le aplica muchas veces «por la forma análoga del instrumento con los cuernos de ciertos animales, los cuales, preparados, producían

---

<sup>138</sup> *Etymologiarum* XVIII, 4, III. *Ibidem*.

<sup>139</sup> ANDRÉS, R. (2001), *Diccionario de instrumentos musicales. Desde la Antigüedad a J. S. Bach*, Barcelona, Ed. Península, p. 48.

<sup>140</sup> Esta Biblia comienza con un prólogo en el cual se dedica la obra a Marquesa, vizcondesa de Cabrera y condesa de Ampurias (ca. 1255-1328), pero donde no aparece ninguna referencia al autor. Cfr. *Els Llibres Neotestamentaris a la Bíblia Rimada e en Romans de la BCC de Sevilla*, ms. 7 – 7 – 6: Estudi i Edició. Tesis doctoral presentada por Josep IZQUIERDO I GIL, dir.: Albert G. Hauf Valls, Valencia, 1995. Universitat de València. Facultat de Filologia. Departament de Filologia Catalana.

<sup>141</sup> *Crònica* de B. Desclot, en JAUME I, BERNAT DESCLOT, RAMON MUNTANER, PERE III, (1983), *Les quatre grans cròniques*, ob. cit., cap. 159.

<sup>142</sup> Cfr. SEBASTIÁN DE COVARRUBIAS Y OROZCO (1611), *Tesoro...*, ob. cit., pp. 253-254.

<sup>143</sup> La *bocina de caza* era un instrumento de viento, hueco y curvo, cuyo sonido se parecía al de la trompeta. Solía ser de cuerno o metal y se usó en la guerra y en la caza.

<sup>144</sup> La *bocina marina* no producía sonido, era una especie de trompeta, por lo común de hojalata, que servía para hablar de lejos entre los buques de la armada. Tenía unas dimensiones proporcionales a la distancia a que había de usarse.

sonidos, y de aquí que los que tocaban estos instrumentos se llamasen ora *buccinatores* (lat.), ora *cornicines*»<sup>145</sup>.

Por último, la entrada del *Diccionari Català-Valencià-Balear*, define la bocina como «Instrument de buf que consisteix en una banya o en un tub corbat, i produeix un so semblant al d'una trompa. S'usa principalment per fer senyals a distància, per cridar gent, etc.»<sup>146</sup>. De tamaños variados, podían alcanzar hasta un metro o más de longitud, ligeramente curvadas, estrechas en su embocadura se alargaban ensanchándose hasta su extremidad más amplia, diferenciándose de las trompetas por su conicidad y curvatura; se fabricaban utilizando como materia prima la madera, huesos, cuero hervido, cuernos de animales y diversos metales. Para más información se pueden consultar los respectivos diccionarios históricos y etimológicos de la Real Academia Española, aunque sus entradas poco difieren de la información expuesta.

### II.5.3. La tuba

La tuba medieval presentaba características muy similares a la antigua tuba romana, cuya invención suele ser atribuida por los escritores antiguos a los etruscos<sup>147</sup>. La tuba de la Antigua Roma (del latín *tubus*, que denota «tubo») era una trompeta larga de bronce, que se distinguía del *cornu* por ser recta, mientras que éste era curvado: «Non tuba directi, non aeris cornua flexi»<sup>148</sup>. Se comenzó a confeccionar alrededor del 500 a.C. Podía alcanzar una longitud de 1,20 m o incluso más, con un pabellón de campana en su parte más ancha que oscilaba entorno a los 2,5 cm de diámetro, mientras que la sección cercana a la embocadura era de 1 cm. Estaba provista de una boquilla, a veces de marfil, hueso o metal. Se utilizaba en los ejércitos, en el templo, en el circo, en los juegos<sup>149</sup> y en los funerales y ritos a los muertos<sup>150</sup>, tocando junto otros instrumentos como el *cornu*, la *buccina* o el *hydraulis* (órgano hidráulico). Su timbre era brillante, y en ocasiones también estridente, incluso terrible. Quintus Ennius (239-169 a.C.) en un

<sup>145</sup> Cfr. PEDRELL, F. (1897), *Diccionario...*, ob. cit., p. 52.

<sup>146</sup> MOLL, F. de B. (1980), *Diccionari català-valencià-balear*, ob. cit., p. 633.

<sup>147</sup> Vid. ATHENAEUS, IV c82; POLLUX, IV, 85, 87; DIODOR, V, 40; SERV. *Ad. Aen. VIII*, 516.

<sup>148</sup> OVIDIO (*Metamorphoseon*, Lib. I, 98). Cfr. P. OVIDII NASONIS (1683), *Metamorphoseon*, Opera omnia, in tres tomos divisa, cum integris Nicolai Heinsii, D.F. lectissimisque variorum notis: quibus non pauca... accesserunt, studio Borchardi Cnippingii, Netherlands Amsterdam, Typographia Blaviana. [Consulta: 04/12/2017] Recuperado de: <https://archive.org/stream/ned-kbn-all-00004573-001#page/n418/mode/2up/search/tuba>

<sup>149</sup> Juegos y fiestas públicas, vid. Juv. VI. 249; X. 214; Virg. *Aen*, V, 113 y Ovid., *Fast*, I, 716, en SMITH, W. (ed.) (1842), *A dictionary of Greek and roman antiquities*, London, Taylor and Walton, p. 1012.

<sup>150</sup> «hinc tuba, candelae», Pers. III. Aulus Gellius (XX, 2) nos dice desde Atteius Capito que los que sonaban la trompeta en los funerales se llamaban «siticines», y usaban un instrumento de forma peculiar. Para más información véase la entrada de «tuba» en Murray, J. (1875), *Dictionary of Greek and roman antiquities*, London. [Acceso: 05/12/2015] Recuperado de: [http://penelope.uchicago.edu/Thayer/E/Roman/Texts/secondary/SMIGRA\\*/Tuba.html](http://penelope.uchicago.edu/Thayer/E/Roman/Texts/secondary/SMIGRA*/Tuba.html)

pasaje de sus *Annales* decía que era espantoso: «*At tuba terribili sonitu taratantara dixit*»<sup>151</sup> [...pero la trompeta decía taratantara con su terrible sonido...].



Fig. 4. Lucha de gladiadores amenizada con *tuba*, *cornua* e *hydraulis*. Mosaico romano a. 80 d.C. Proviene de la villa de Dar Buc Ammera (Zliten). Tripoli (Libia). Jamahiriya Museum.

Parece que no había ninguna diferencia esencial en la forma entre las trompetas griegas (*salpinx*) y las romanas o tirrenas, como tampoco las hubo con las trompetas medievales, denominadas en la Alta Edad Media «tubas». Así lo atestiguan las representaciones iconográficas que aparecen en los manuscritos iluminados de los Beatos, salterios, biblias, así como en los capiteles de las porticadas de las iglesias y catedrales. La configuración recta del tubo se mantuvo durante la época medieval hasta aproximadamente el año 1400, fecha a partir de la cual comenzó a curvarse en forma de «S» o alrededor del cuerpo del instrumento

La voz «tuba/tubae» pasó a las lenguas romances sin un carácter específico, y aunque normalmente se refería a una larga trompeta, se tradujo como «trompa» de manera genérica hasta los albores del Renacimiento. Obviamente, no describía un instrumento determinado, sino que hacía referencia tanto a la trompa (cuerno) como a la bocina (trompeta), y en ocasiones, también al añafil, instrumento análogo a la *tuba*, que, tras la extinción del Imperio de Roma, fue reintroducido por los árabes en el continente europeo, a través de la península Ibérica. En catalán y castellano tomó el nombre de añafil, y por influjo de la palabra *tuba*, se dio el término bajo latino «trumba», y ambos fueron utilizados para referirse a las trompetas.

---

<sup>151</sup> ENNIUS QUINTUS (? II: *Ann.* V. 451). 2. Cfr. SKUTSCH, O. (1985), *The Annals of Quintus Ennius*, Oxford.

Desde la época de las *Etimologías* de San Isidoro no se descuidaron las enumeraciones instrumentales, «que satisfacían a la vez la vanidad de tratadistas lo mismo que la de los prácticos<sup>152</sup>, y que hacían gala de poseer un escogido material sonoro<sup>153</sup>. Los himnos latino-visigóticos dan buena muestra de ellas, y, según Pedrell, «son tan interesantes como las miniaturas de instrumentos musicales en los códices primitivos, como el de San Beato, Comentarios al Apocalipsis, tanto, que el progreso de los instrumentos músicos españoles desde el siglo X al XIII, es una de las evoluciones que mejor pueden seguirse en esa trascendental documentación». En el *Carmen de Nubentibus*, del siglo VII, se lee:

Ymnus de nubentibus

«Tuba clarifica, plebs Christi revoca,

Hoc in ecclesia votiva gaudia»

---

Con trompeta gloriosa, pueblo de Cristo, recuerda

En esta iglesia las

fiestas votivas<sup>154</sup>.

Veamos la traducción del término *buccina* que proporcionan diversas fuentes, por ejemplo, el rey Pedro IV el Ceremonioso, hacia 1370-1372, en el discurso que pronunció contra el juez Mariano de Arborea traducida 2 Reg 15, 10: «Statim cum audieritis *buccine*, dicite: Regnabit Absalon in Ebron», como: «Tantost que oyrets lo so de la *botzina*, deïts: Regnarà Absalon in Ebron»<sup>155</sup>

Higini Anglés (1935) utiliza el término «corn» al referirse a uno de los músicos de la fachada del monasterio de Ripoll (siglo XII), y el de «tuba» al señalar el instrumento que figura en la fachada de la catedral de Tarragona (siglo XIII) y que toca un juglar en el *Beatus* de la catedral de la Seo de Urgel (ca. 1000), que como señala Ramón Andrés, podría muy bien clasificarse entre los especímenes del tipo trompa.

En los siglos XIII y XIV, se tradujo en muchas ocasiones del latín al catalán el vocablo «tuba» por «trompa», como por ejemplo ocurre con la Biblia Rimada:

---

<sup>152</sup> Pedrell definía como músicos prácticos aquellos músicos «que se empeñaron en domeñar las rudezas primitivas de las tentativas ineludibles en el campo de la polifonía [...] los músicos profesionales que diríamos hoy, los que inquietan, se atreven y tienen osadías para crear.», contando entre ellos a Alfonso X el Sabio, el llamado rey trovador, con sus *Cantigas*, obra musical y poética que permite estudiar la música de nuestros primitivos *músicos prácticos*, y que contiene todo lo que necesitaba saber un maestro, un práctico en el arte. Cfr. *Conferencia-audición sobre el Folklore musical hispano*, por el maestro D. Felipe Pedrell, recogida en CARRERAS Y ARTAU, T. (1916), *Arxiu d'Enografia i folklore de Catalunya. Estudis i materials*, núm. I, Curs de 1915-1916, Barcelona, Facultat de Filosofia i Lletres de la Universitat de Barcelona, pp. 30 y 31.

<sup>153</sup> *Ibidem*, p. 33.

<sup>154</sup> Cfr. PEDRELL, F. (1901), *Emporio científico...*, ob. cit., p. 36.

<sup>155</sup> *Apud* GIMENO BLAY, Fco. M. (1998), «Escribir...», ob. cit.

**Latín: tuba**

Ap. 1. 10:

«fui in spiritu in dominica die, et audivi post me vocem magnam tanquam *tubae*, ».

Ap. 4, 1:

«Post aec vidi: et ecce apertum in caelo, et vox prima, qum audivi tanquam *tubae* loquentis mecum dicens: ».

Ap. 8, 2:

«Et vídi septem angelos stantes in conspectu Dei: et datae sunt illis septem *tubae*»

**Catalán: trompa**

[1282-1328]

«un digmenge fuy en espirit pausat / e ausí .Iª vots qui-m fo present, / e cridà com a *trompa*, molt altament,»<sup>156</sup>

[Mediados s. XIV]

«io fuy en espèrit hun digmenga e oý après mi Iª gran veu de *trompa*»<sup>157</sup>

[1282-1328]

«Puys viu en lo cel .Iª. porta obrir, / e .Iª. vots, axi com *trompa*, me vay dir: »<sup>158</sup>

[Mediados s. XIV]

«Aprés aquestes cosses viu jo Iª porta oberta en lo cel, e la primera veu que jo oý era axí com son de *trompa* parlant ab mi e dient: »<sup>159</sup>

[1282-1328]

«Puys vi. VII. àngels a qui .VII. *trompes* van donar, / e que cascú degués *trompar*»<sup>160</sup>

[Mediados s. XIV]

«E io viu VII àngels qui estaven davant d'un e foren donades a els VII *trompes*»

---

<sup>156</sup> BR, p. 436.

<sup>157</sup> Paris. Bibliothèque Nationale (BnF), ms. espagnol, 486, fol. 292 v.

<sup>158</sup> BR, p. 443.

<sup>159</sup> BnF, fol. 2924v.

<sup>160</sup> BR, p. 450.



Ap. 8, 5, 6:

«Et accepit angelus thuribulum, et implevit de ique altavis, et misit in terram, et facta suvit bonitua, et voces, et fulgura, et terremotus magnus. Et septem angeli, qui habebant septem *tubas*, praeparaverunt se ut *tuba* canerent»

Ap. 8, 7

«E primus angelus *tuba* cecinit»

Ap. 8, 8

«E secundus angelus *tuba* cecinit»

Ap. 8, 13

«Vae, vae, vae hatsitantibus in terra de caeteris vocibus trium angelorum, qui erant *tuba* canitun»

París, BnF. fol. 296 v.

[1282-1328]

«e ladoncs vengren vots, e molt cremà / e lamps, e la terra tremolà. [...]»<sup>161</sup>

[Mediados s. XIV]

«E foren fetes veus e trons e lamps e gran terratremol e los VII àngels qui avien les VII. *trompes* sa aparalaren quels cantàsen ab lurs *trompes*»

París, BnF. fol. 296 v.

«Après lo primer àngel qui tenia la *trompa* à *trompat*,»<sup>162</sup>

«E lo primer àngel cantà ab la sua *trompa*»<sup>163</sup>

«Puys lo segon àngel à *trompat*»<sup>164</sup>

«El segon àngel cantà ab la sa *trompa*»<sup>165</sup>

«Vech, veh, veh, a ceyls qui en terra estan / dels .III. àngels qui a *trompar* an!»<sup>166</sup>

«Guay, guay, guay a aquels qui àbiten en terra, de les altres veus dels .III. àngels que avien

<sup>161</sup> BR, p. 451.

<sup>162</sup> *Idem*.

<sup>163</sup> BnF, fol. 296 v.

<sup>164</sup> BR, p. 451.

<sup>165</sup> BnF, fol. 296 v.

<sup>166</sup> BR, p. 453.

	a cantar ab lur <i>trompa</i> .» <sup>167</sup>
Ap. 9, 1	
«Et quintus angelus <i>tuba</i> cecinit»	«E lo quint àngel après <i>trompà</i> » <sup>168</sup>
	«Lo quint àngel cantà ab sa <i>trompa</i> » <sup>169</sup>
Ap. 9, 13	Ap. 13a [13b]
«Et sextus angelus <i>tuba</i> cecinit»	«E puys sisé àngel <i>trompà</i> . e .I <sup>a</sup> . vots de l'altar de Déu li parlà:» <sup>170</sup>
	«E lo VI àngel cantà ab so de <i>trompa</i> » <sup>171</sup>
Ap. 11, 15	
«Et septimus angelus <i>tuba</i> cecinit: et factae sunt voces magnae in celo dicentes»	«E lo setè àngel à <i>trompat</i> , / c- ausides són e-l cel vots qui an perlat» <sup>172</sup>
	«E lo seten àngel cantà ab sa <i>trompa</i> e grans veus foren oïdes en lo cel que desien» <sup>173</sup>
1 Cor 15, 51-52	París, BnF, p. 125r
<sup>51</sup> «Ecce mysterium vobis dico: Omnes quidem resurgemus, sed non omnes inmutabimur»	«Veus que jo dic a vos misteri: tots rasucitarem, mas tots no serem mundats.
<sup>52</sup> «In momento, in ictu oculi, in <i>novissima tuba</i> : canet enim	Asó serà en .I moment en chucar l'úi, en la desera

---

<sup>167</sup> BnF, fol. 297 v.

<sup>168</sup> BR, p. 453.

<sup>169</sup> BnF, fol. 297 vto.

<sup>170</sup> BR, p. 453.

<sup>171</sup> BnF, fol. 297 v.

<sup>172</sup> BR, p. 456.

<sup>173</sup> BnF, fol. 297 v.

*tuba*, et mortui resurgent  
in corrupti: et nos  
inmutabimur.

Ap. 18, 23

«Et vox citharoedorum, et  
musicorum, et *tuba*  
*canentium*, et *tuba* non  
audietur in te amplius: et  
omnis artifex omnis artis non  
invenietur in te amplius»

Ap. 19, 1

«Post haec audivi quasi  
vocem *tubarum* multarum in  
celo dicentium»

*trompa*, cor la *trompa* cridarà,  
e. ls morts rasucitaran sens  
corrupció: e nos serem  
mundats.»

«Juglars ne esturments hom no  
y ausirà / e nuyl menestral no y  
obrarà»

Aprés ausí e-l cel moltes vets  
parlar, / e semblaven *trompes*  
que deguessen sonar»<sup>174</sup>

«Puys. I<sup>a</sup>. gran vots ausí parlar /  
axí com a *trompa*, o quant deu  
tronar»<sup>175</sup>

«Dapuis ni veus de xantadors  
ni de cant ni de *anàfil*, ni de  
*trompa* no serà oït en aquella  
d'aquí avant ni nagun  
manastral ni naguna art no serà  
trobade»

Ap. 19, 1

«Aprés asó jo oý huna veu  
quaix de moltes *trompes* en lo  
cel e disien»<sup>176</sup>

#### II.5.4. El *lituus*

Este aerófono latino de origen etrusco tenía forma de cayado, estaba fabricado en bronce y emparentado por su naturaleza con la familia de las trompas. El *lituus* fue otro de los instrumentos que los romanos trajeron a la península Ibérica, de uso exclusivamente militar se utilizó en la caballería. Era una especie de trompa o trompeta, de tubo cilíndrico y de dimensiones variables, aproximadamente entre 75 cm a 1,60 m de largo. Tenía el extremo opuesto al de la embocadura doblado en forma de

<sup>174</sup> BR, p. 470.

<sup>175</sup> *Idem*, p. 471.

<sup>176</sup> BnF, fol. 303r.

«J», abierto sobre un pabellón a veces recortado. Recibía el nombre de *lituus* por la semejanza que tenía con el báculo de los augures, aunque Cicerón refiere lo contrario al significar que el *lituus* de Rómulo es un bastoncillo curvo y levemente doblado, que debe su denominación a la analogía con el instrumento músico:

Quid? lituus iste vester quod clarissimum est insigne auguratus, unde vobis est traditus? Nempe in Romulus regiones direxit tum cum urbem condidit. Qui quidem Romuli lituus, id est incurvum et leviter a summo inflexum bacillum, quod ab eius litui quo canitur similitudine nomen inventit<sup>177</sup>.

Esta trompa, cuyo primer testimonio iconográfico data del siglo V a.C., fue empleada profusamente por las legiones romanas como instrumento bélico y de señales. Asimismo, era frecuente su participación en los ritos funerarios por su sonido agudo y lastimero, de ahí que sea habitual su representación en los sarcófagos; pero su claridad tímbrica le permitía también tomar parte en las ceremonias epitalámicas. Estacio (*ca.* 45-*ca.* 96) hace referencia a su sonido al hablarnos de «Et lituis aures circum pulsantur acutis»<sup>178</sup>. Solía tocarse junto con el *cornu*, tal como aparece en el relieve de Amiternum<sup>179</sup>, y era un sustitutivo de la *tuba*. Durante algún tiempo se le vinculó al *karnyx* céltico, pero esta hipótesis no puede ser demostrada. Lo cierto es que los etruscos lo tuvieron en su patrimonio instrumental antes de que los romanos entrasen en contacto con los pueblos célticos. Su forma y disposición no se encuentran en la Antigüedad griega ni en las civilizaciones del Asia Menor.

Tenía la embocadura independiente. Un ejemplar conservado en el Museo Etrusco-Gregoriano del Vaticano produce siete notas de la escala natural de Sol. En el Museo Instrumental de Bruselas se guarda una reproducción facsímil de este instrumento que fuera descubierto en 1827, en Cervetri, la Caere etrusca, procedente de la tumba de un soldado<sup>180</sup>.

---

<sup>177</sup> CICERÓN, *De divinatione*, Lib. I, XVII. Vid. M. TULLII CICERONIS (1828), *De divinatione*, Et de fato libri cum omnium eruditum annotationibus, quas Ioannis Davisii, Francofurti ad Moenum, p. 83.

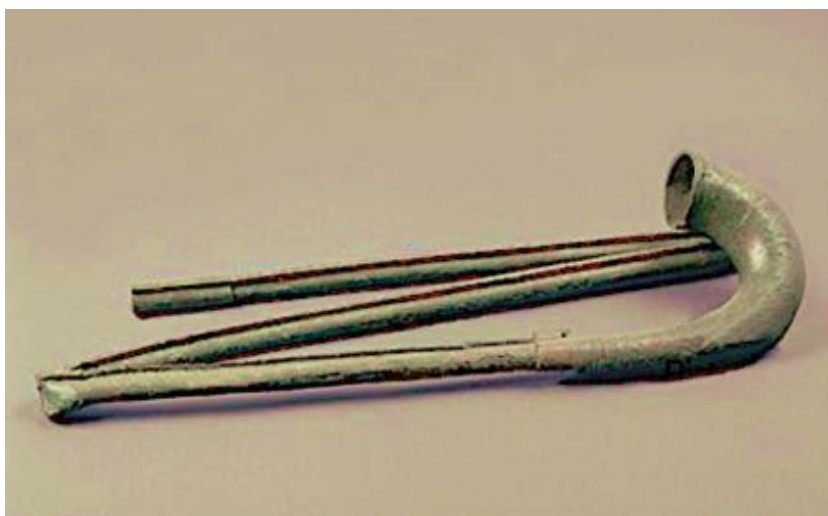
<sup>178</sup> ESTACIO, *Theb.*, VI, 228. Vid. FORCELLINI, E. (1827), *Totius latinitatis lexicon*, consilio et cura Jacobi Facciolati opera et studio Aegidii Forcellini, seminarii patavini alumni lucubraturum in hac tertia editione. Auctum et emendatum a Josepho Furlanetto alumno ejusdem seminarii, Tom. I, PATAVII Typis Seminarii, p. 579; y la traducción en verso al castellano de JUAN ARJONA: PUBLIO PAPIPIO ESTACIO (1888), *La Tebaida*, Madrid, Librería de la viuda de Hernando y C.ª, Libro Sexto, p. 301.

<sup>179</sup> Relieve funerario romano de San Vittorino, la antigua Amiternum (Lazio, Italia), de la segunda mitad del siglo I a.C. Museo Nazionale d'Abruzzo, en L'Aquila (Italia). En el contexto funerario aparecen numerosos personajes que pueden ser individualizados según su función: músicos sonadores de *cornu* y de *lituus*, pañideras, portadores del fétetro, el difunto y los acompañantes que cierran el cortejo. La procesión va encabezada por los músicos, cuya sonoridad precede y anuncia el cortejo, además de sacralizarlo. En el registro superior, en primer lugar, desfila un tocador de *lituus* o trompeta curva, conocido como *liticen*, seguido por los *cornicines* o tocadores del *cornu*.

<sup>180</sup> HIPKINS, A. J. y W. GIBB (1921), *Musical Instruments*, London, Adam & Ch. Black, Ltd, pp. 87-88.



**Fig. 5.** Relieve funerario romano de San Vittorino, la antigua Amiternum (Lazio, Italia), segunda mitad del s. I a.C. L'Aquila. Museo Nazionale d'Abruzzo.



**Fig. 6.** *Lituus* etrusco, s. VII a.C. Tarquinia. Museo Nazionale Archeologico.

El original se encuentra en el Museo del Vaticano. Perteneció a la caballería del Imperio romano y, al igual que la buccina, producía una serie natural armónica, de la cual eran factibles o utilizables los siguientes sonidos:

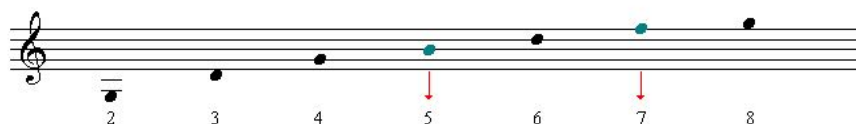


Fig. 7. Serie armónica que puede producir un *lituus* en la tonalidad de Sol.

Citado por Virgilio (70-19 a.C.) (*Eneida*, I, 519; II, 474-475), se extinguirá tras la caída del Imperio de Roma; el hecho de que figure en una conocida miniatura de la Biblia de Carlos el Calvo (823-877, Biblioteca Nacional, París) no significa que estuviese en uso en tiempos medievales. Lo que siguió empleándose fue su nombre, pues Athanasius Kircher aún utilizó en su tratado (1650) el término aplicándolo a diversos aerófonos, y en él presenta una corneta enroscada a la cual llama *lituus retortus* (II, «Philologicus de musica hebr. & graec.»); aunque en otro apartado señala: «Litui sumuntur pro fistulis curvis inferius, fuitque instrumentum ab Aegiptus maximè usitatum» (IV, De lituis, cornamysis, Utriculis...), confirmando dicho vocablo, de modo genérico a otros aerófonos de su tiempo. Todavía Johann Sebastian Bach (1685-1750) en su cantata *O Jesu Christ, mein's Lebens Licht* (BWV 118) vinculará la palabra *litui* a dos trompetas.

## II.6. Trompa vs. trompeta, cuernos y bocinas

La diferencia entre la trompa y la trompeta comienza a producirse a mediados del siglo XIV, cuando los instrumentos adquieren personalidad propia. El diccionario manuscrito de latín-catalán *Ars grammatices*<sup>181</sup> (s. XIV), de autor desconocido, constata ya dos definiciones y distinciones en cuanto a instrumentos e instrumentistas se refiere, al traducir los términos latinos como sigue:

*Et cornicen*, tocador de corn;

*Tubicen*, tocador de trompa.

Es decir, *corn* por cuerno y *tubicen* por trompa, lo que da pie, en cierta manera, a la posibilidad de considerarlos como instrumentos distintos. Estas definiciones, por sí mismas, no permiten afirmar que clase de instrumento concreto era la trompa, quizás se refieran a una trompeta de origen romano (*tuba*) o árabe (*añafil*), aunque tampoco resultaría inverosímil que designasen trompas de caza metálicas en forma de media luna.

---

<sup>181</sup> Munich. Bayerische Staatsbibliothek cod. Hisp. 63. Fol. 7r (numeración Antigua VI), cfr. PERARNAU, J. (1982), *Els manuscrits lul. Lians medievals de la Bayerische Staatsbibliothek Munic*. I, Volums amb textos catalans. Apèndix: Inventari d'obres lul. Lianes en català, Barcelona, Facultat de Teologia de Barcelona. Secció de Sant Pacià, (Studia, Textus, Subsidia, III), pp. 76- 79.

Desde mediados del siglo XIV comenzaba a vislumbrarse cierta claridad diferencial entre la trompa y la trompeta. Ya en el siglo XV, el lexicógrafo y notario valenciano Joan Esteve traducía en su vocabulario *Liber Elegantiarum*:

Tocar o sonar *corns*: *Cornua spirant buccaruz buccina vento*<sup>182</sup>.

Trompeta: *Buccina*<sup>183</sup>.

Paralelamente a la funcionalidad práctica del instrumento, la trompa y la trompeta fueron utilizadas de forma simbólica en numerosas ocasiones. Un testimonio en esta época lo proporciona San Vicente Ferrer (1350–1419), cuando en su actividad homilética, desarrollada a partir del año 1399, exponía en cierta ocasión:

La trompa és la preycació a manera de trompa. En la trompa ha molts canons, axí en la preycació ha moltes parts... La trompa ha lo principi estret, après example's. Axí és del preycador; quan studie no-y ha degú, sino ell tot sols, e depuix quan hix a preycar, example's a tanta gent que és en lo sermó<sup>184</sup>.

En opinión del profesor Gimeno Blay,

San Vicente Ferrer utilizó la trompa como sinónimo de predicación porque, quien predica, prepara su homilía en su estudio, solo y en silencio, y luego su voz proclama y extiende la doctrina. Sus palabras son las migajas que distribuye entre los comensales, los fieles que se agolpan para escucharlo. De igual modo, la trompa expande y hace partícipes a muchos del sonido que produce el instrumentista en la embocadura y que distribuye el pabellón<sup>185</sup>.

San Vicente Ferrer nos desvela además un cierto protagonismo de la trompa en su época. En uno de sus entremeses habla de este aerófono como un conocido instrumento musical:

Ítem, costà cera vella per a redonar e aplanar lo motle de la trompa del  
entramès de Mestre Vicent<sup>186</sup>.

No deja de resultar interesante la utilización que hace de la figura simbólica de la trompa para definir el acto de predicar. «Estas palabras las pronunciaba Vicente Ferrer en Valencia durante la Pascua de 1413»<sup>187</sup>:

---

<sup>182</sup> ESTEVE, J. (1988), *Liber Elegantiarum*, Venecia, (Paganinus de Paganinis, 1489), Estudi preliminar per Germà Colón Domech. Universitat de Basilea, Castelló de la Plana, Inculca, p. 341.

<sup>183</sup> *Ibidem*, p. 345.

<sup>184</sup> Cfr. Sant VICENT FERRER (1934), *Sermons*, A cura de Josep Sanchis Sivera, Vol. II, citado sermón XXXVII, Barcelona, Editorial Barcino, p. 102.

<sup>185</sup> Cfr. GIMENO BLAY, Fco. M. (2005), «Canite tuba praeparentur omnes», en *Anuario Musical: Revista de musicología del CSIC*, núm. 60, p. 12. Este trabajo resulta indispensable para contextualizar usos y significados de la trompa en la cultura occidental.

<sup>186</sup> AMV, *Claveria comuna*, ms. O-6, fol. 197r.

Lo crit de la trompeta mou tots los coratges, e mou la sang. ¿Quals són aquests? Los preicadors ab llur preicació de trompa; no és feta així com a canya, mas podeu-la plegar; e veus ací preicació que no deu ésser en una part, mes certes partides que lliguen unes ab altres, així com la trompeta met un canó dins altre (...) Ítem, la trompa és estreta a la boca e al cap ampla. Així deu ésser lo preicador, estrènyer-se en son estudi<sup>188</sup>.

La asociación de la predicación a la trompa propuesta por el dominico era una metáfora —la del predicador como trompa anunciante— muy repetida por Ferrer entre otros, y consecuentemente asentada en el imaginario colectivo<sup>189</sup>:

2i sunt religiosi efficaciter predicantes, qui tubam evangelice predicationis non tantum ore sed manu tenent alios exhortantes, Is 58, [1]: «Clama, ne cesses, Quasi tuba», etc.<sup>190</sup>

La asociación de las *tubae* con el estruendo del final de los tiempos era habitual. San Vicente nos proporciona otro ejemplo cuando cuenta la historia de un arrepentido:

[...] ans vull tornar al serví de Déu; car sàpies que yo he hoït la trompa del dia del Juhí, que tot me ha spantat<sup>191</sup>.

No resultan extrañas estas metáforas en la obra de San Vicente Ferrer, pues uno de sus primeros biógrafos, Pietro Ranzano, ya evocaba su figura itinerante en uno de sus poemas:

Tu tuba dulcisonans, cujus penè undique tota Europa, et quotquot maurus tenet Africa gentes...<sup>192</sup>

A finales del siglo XIV, Antonio de Nebrija escribió y publicó los dos diccionarios más difundidos en su tiempo: el latino-español (1492)<sup>193</sup> y el español-latino (hacia 1494).

---

<sup>187</sup> CALVÉ MASCARELL, O. (2016), *La configuración de la imagen de san Vicente Ferrer en el siglo XV*, vol. I, Tesis doctoral, dirigida por el Dr. Amadeo Serra Desfilis, Universitat de València. Facultat de Geografia i Història. Departament d'Història de l'Art. Programa de doctorado Historia del Arte. Código: 3030, p. 208.

<sup>188</sup> Cfr. San VICENTE FERRER (1973), *Sermons de Quaresma*, I, (A cura di Manuel Sanchis Guamer), València, Albatros Edicions, p. 182.

<sup>189</sup> *Apud* CALVÉ MASCARELL, O. (2016), *La configuración...*, ob. cit., p. 209.

<sup>190</sup> Cfr. San VICENTE FERRER (2006), *Sermonario de Perugia, (Convento dei Domenicani, ms. 477)*. (A cura di Francisco M. Gimeno Blay e Ma Luz Mandingorra Llavata), Valencia, Ajuntament de València; p. 192. Similar discurso del valenciano en San VICENTE FERRER (1973), *Sermons...*, ob. cit., p. 205.

<sup>191</sup> Cfr. San VICENTE FERRER (1973), *Sermons*, III, ob. cit., p. 95. Otro ejemplo en San VICENTE FERRER (2002), *Sermonario de San Vicente Ferrer del Real Colegio-Seminario de Corpus Christi de Valencia*, (A cura di Francisco M. Gimeno Blay i M.ª Luz Mandingorra Llavata), Valencia, Ajuntament de València, p. 260: “Nam omnes in eodem momento et in eodem instanti resurgemus, in suo loco quilibet et sua fosa ad vocem tube, ut habetur 1 Cor XV, [51,52]: «Ecce iam misterium vobis dico: Omnes quidem», etc. «tuba».”

<sup>192</sup> Fragmento reproducido siguiendo la edición de VILLANUEVA, Joaquín L. (1806), *Viage literario a las iglesias de España*, tom. 4, Madrid, Imprenta Real, p. 301.

<sup>193</sup> El primero, latino-español, aun apoyándose en una larga tradición lexicográfica, respondía a nuevos planteamientos y método. En él, Nebrija, sin dejar de calibrar todas las posibles dificultades de ejecución de una obra tan ambiciosa, se proponía superar los vicios y desajustes que venía observando en los repertorios léxicos más difundidos en el momento: selección de vocablos inadecuados.



Fueron concebidos para ayudar a entender mejor los textos y representaron para su autor la empresa «maior i más necesaria de todas»<sup>194</sup>. En el *Vocabulario español-latino* (Sevilla, 1516), obra complementaria del primero, renueva el sistema lexicográfico medieval, ya desfasado, a favor de un diccionario bilingüe, mucho más selectivo y riguroso en la admisión de vocablos y, por otra parte, mucho más rico en lemas y más útil por su contenido y adaptación a las condiciones presentes<sup>195</sup>. Definía como sigue los instrumentos y sus tañedores:

Bozina para tañer: *buccina.æ*.

Bozintero que la tañe: *buccinator. oris*<sup>196</sup>.

Y más adelante:

Trompa o trompeta derecha: *tuba. æ*

Trompetero que la tañe: *tubarius.ii*

Trompeta de bueltas: *cornu.us*

Trompeta que tañe esta: *cornicen.inis*

Trompeta que tañe la otra: *tubicen-inis*

Trompeta que las tañe ambas: *aneator.oris / eneator*

Trompetero que la tañe: *cornuarius*<sup>197</sup>.

---

cuada y explicaciones demasiado prolijas, así como confusas y de dudosa utilidad. Frente a este género de léxicos su aportación principal consiste en aumentar considerablemente las entradas con respecto a los más completos, muestra palpable de sus muchas lecturas; en suprimir los vocablos que no proceden de autores canónicos y, finalmente, en limitar la explicación del lema a su escueta equivalencia en castellano o, en su defecto, al esclarecimiento del sentido del vocablo mediante una concisa fórmula.

<sup>194</sup> *Lexicon*, fol. a1v.

<sup>195</sup> Citado en el estudio de Carmen Lozano en la edición de la Gramática sobre la lengua castellana de la Biblioteca Clásica de la Real Academia Española. Vol. 17. NEBRIJA, E. A. de, *Gramática sobre la lengua española*. [Acceso: 22/08/2015]. Recuperado de: [http://www.rae.es/sites/default/files/Archivos\\_de\\_la\\_BCRAE\\_Vocabulario\\_espaol-latino\\_Nebrija.pdf](http://www.rae.es/sites/default/files/Archivos_de_la_BCRAE_Vocabulario_espaol-latino_Nebrija.pdf)

<sup>196</sup> NEBRIJA, E. A. de, (1951), *Vocabulario español-latino*. Reproducción en facsímil Salamanca, ¿1495?, Madrid: Real Academia Española, p. 45 y en NEBRIJA, E. A. de, (1989), *Vocabulario español-latino*, 1494, Facsímil publicado por la Real Academia Española, Madrid.

<sup>197</sup> *Idem*.

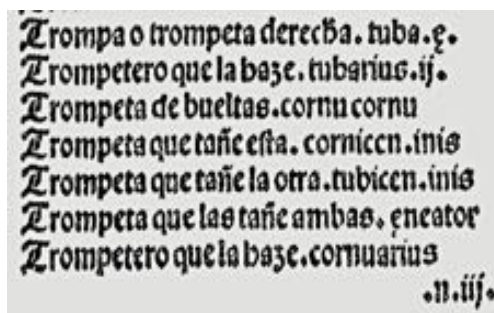


Fig. 8. Antonio de Nebrija, Vocabulario español-latino, 1494. Facsímil publicado por la Real Academia Española.

Con respecto al cuerno dice:

Cuerno de ciertos animales: *cornus.us*.

Cuerno enesta [sic] manera: *cornu inde*.

Cuerno pequeño: *corniculum.i*.

Cuerno de batalla: *cornu aciei*<sup>198</sup>.

Y la acción de sonar las trompetas:

Son de trompetas: *clangor tubarum tarantara*<sup>199</sup>.

Las definiciones son muy prolijas e interesantes, y aunque en principio parezcan aumentar la confusión, al analizarlas detalladamente resultan muy clarificadoras, ya que definen el vocablo trompa como sinónimo trompeta —trompa o trompeta derecha: *tuba-æ*—, pero lo verdaderamente revelador, es que muestran la posibilidad de que, inversamente, el vocablo trompeta pueda ser utilizado como sinónimo de trompa: —*Trompeta de bueltas: cornu-us*—. El *cornu*<sup>200</sup> es claramente identificable como predecesor y paradigma antiguo de lo que es una trompa, y es obvio que Nebrija no refiere el instrumento romano<sup>201</sup>, probablemente, la palabra defina un instrumento

---

<sup>198</sup> *Idem*.

<sup>199</sup> *Idem*.

<sup>200</sup> Musicalmente, la palabra *cornu* adquirió en Roma un sentido amplio y se aplicaba a diversos aerófonos, de ahí las numerosas confusiones entre *cornu*, *buccina*, *tuba*, etc.

<sup>201</sup> El *cornu* romano en forma de «G» era de origen etrusco y se usó frecuentemente junto a las *tubas* y *lituus* en las paradas militares. QUINTILIANO (c. 35-100) dice: «¿Qué otra cosa hacen en nuestras legiones el *cornu* y la *tuba*, cuyo concierto, cuanto mayor es, tanto mayor es la gloria romana en las guerras?» [*De Institutione oratoria*, I, 8]. Vid. MARCO FABIO QUINTILIANO (1887), *Instituciones oratorias*, traducción de Ignacio Rodríguez y Pedro Sander, Madrid, Librería de la viuda de Hernando y C.<sup>ª</sup>, cap.

córneo similar a la «*Trompa de bueltas*» que muestra una de las xilografías que ilustran una edición de Virgilio realizada por el grabador Sebastian Brandt (1457–1521)<sup>202</sup>. La cita es magnífica, porque además precisa que ambos instrumentos podían ser tañidos por el mismo músico, el *aenatoris*.



**Fig. 9. Trompeta y trompa enrollada en espiral. Xilografía de Sebastian Brandt (1457-1521), *Virgil's Works* (1502), fol. CCCVIII<sup>203</sup>.**

VIII, 48. Sobre la música y sus alabanzas. Disponible en Biblioteca virtual Miguel de Cervantes. [Acceso: 24/11/2017] Recuperado de: [http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/instituciones-oratorias--0/html/fffbc2d6-82b1-11df-acc7-002185ce6064\\_41.html](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/instituciones-oratorias--0/html/fffbc2d6-82b1-11df-acc7-002185ce6064_41.html)

Pero también tuvo una gran participación en los templos, en las ceremonias civiles y en los espectáculos públicos, en los que solía acompañar al órgano hidráulico, además fue habitual en la música funeraria, ya que su sonido era hondo y algo quejumbroso. En este sentido es significativa su presencia en el relieve de Amiternum. Petronio describía una escena del *Satyricon* en la que Trimalción, después de recrearse con la presencia de un muchacho que danzaba, que pasaba por unos aros de fuego y sujetaba un ánfora con los dientes, confesaba que sólo había dos espectáculos o placeres dignos de verse en todo el mundo: los acróbatas y los tañedores de *cornu*: «... tibus amphoram sustinere. Mirabatur haec solus Trimalchio dicebatque ingratum artificium esse: ceterum duo esse in rebus humanis, quae libentissime spectaret, petauristarios et cornicines; reliqua, acromata, tricas meras esse» [PETRONIO (c. 79-c. 132), *Satyricon*, LIII, 12-15]. Vid. CAYO PETRONIO ARBITRO (1999), *Satiricón*, Texto revisado y traducido por Manuel C. Díaz y Díaz, vol. 1 (caps. 1-60), 1ª reimpresión de la 2ª edición, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, pp. 76-77.

<sup>202</sup> La xilografía muestra un trompetista y un trompa, éste último se representa sosteniendo un instrumento de tres vueltas enrolladas sobre el tronco de su cuerpo y alrededor del cuello. La campana comienza a ensancharse en un punto detrás de su oreja izquierda y emerge más allá de su hombro izquierdo. Según B. Tuckwell, su sonido fundamenta podría corresponder a un Sib o alguno más bajo. Como no se conservan ejemplares reales de este periodo, no podemos estar seguros de que sean representaciones de la realidad. Cfr. TUCKWELL, B. (1983), *Horn...*, ob. cit., pp. 10 y 11.

<sup>203</sup> Esta ilustración figura en el facsímil publicado en 1911. Vid. *Encyclopædia Britannica*, 11.ª ed., vol. 13, p. 703.

La trompa podía tomarse también como sinónimo de *corneta*, como vemos en Covarrubias, esta voz es «la bozina hecha de cuerno, de que usan los caçadores, monteros y los postillones. Tambien es instrumento musico que se tañe con los demas, y con las voces»<sup>204</sup>. El *Diccionario de autoridades* (s. XVIII) ya no menciona la palabra *cuerno* en este aspecto, sino que hace referencia a «la *Cornicines* ò trompetilla» que usan los cazadores, monteros y postillones. Sin embargo, cuando habla propiamente del cuerno, refiere que es «una especie de trompeta retorcida, a quien se pudo dar el nombre por su figura»<sup>205</sup>. En un principio los postillones llevaban un cuerno para avisar de su presencia, pero con el tiempo pasaron a utilizar una pequeña corneta recta o una pequeña trompa enroscada, de aspecto similar a la denominada por Michael Praetorius (1571-1621) en 1619 como *Jäger Trommet*<sup>206</sup>, y muy parecida al curioso *lituus recurvum* de Athanasius Kircher (1650).

Resultan también ilustrativas las acepciones de mediados del s. XVI que recoge Cristóbal de las Casas en su *Vocabulario de las dos lenguas Toscana y Castellana*<sup>207</sup>, designando la trompa con los sinónimos de tuba, bocina y trompeta:

- Bozina. *Tromba*.
- Trompa. *Tromba*.
- Trompeta. *Trombetta, tuba*.
- Trompetear. *Trombeggare*.
- Trompetero. *Trombettero*.
- Tronar. *Tonare, soneggiare, suonare*.

Las correlativas ediciones de la Real Academia Española les asignan un origen onomatopéyico, definiéndolas como sigue:

## Siglo XVIII

### a. 1739 ACADEMIA AUTORIDADES (RAE)<sup>208</sup>

---

<sup>204</sup> Cfr. SEBASTIÁN DE COVARRUBIAS Y OROZCO (1611), *Tesoro...*, ob. cit., p. 518 (240).

<sup>205</sup> Vid. *Diccionario de Autoridades* (1726-1739), acepciones: *bocina* en tom. I (1726); *corneta* y *cuerno* en tom. II (1729); *trompa* y *trompeta*, tom. VI (1739). Disponible en: <http://web.frl.es/DA.html>

<sup>206</sup> PRAETORIUS, M. (1619), *Syntagma Musicum, Tomus Secundus de Organographia*, Primera edición: Wolfenbüttel, Elias Holwein, p. 3, IX. [Último acceso: 24/11/2017] Recuperado de: [http://imslp.org/wiki/Syntagma\\_Musicum\\_\(Praetorius,\\_Michael\)](http://imslp.org/wiki/Syntagma_Musicum_(Praetorius,_Michael))

<sup>207</sup> DE LAS CASAS, C. (1576), *Vocabulario de las dos lenguas Toscana y Castellana*, Venetia, Damian Zenaro mercader de Libros.

<sup>208</sup> Real Academia Española (1739), *Diccionario de la lengua castellana*, en que se explica el verdadero sentido de las voces, su naturaleza y calidad, con las frases o modos de hablar, los proverbios o refranes, y otras cosas convenientes al uso de la lengua [...]. Compuesto por la Real Academia Española. Tomo sexto. Que contiene las letras S.T.V.X.Y.Z., Madrid, Imprenta de la Real Academia Española, por los herederos de Francisco del Hierro. Reproducido a partir del ejemplar de la Biblioteca de la Real Academia Española., p. 363, 1-2. Recuperado de: <http://buscon.rae.es/ntlle/SrvltGUIMenuNlle?cmd=Lema&sec=1.0.0.0.0>.

TROMPA. s. f. Instrumento marcial comunmente de bronce, formado como un clarín, con la diferencia de ser retorcido, y de mas buque, y vá en diminucion desde el un extremo al otro. Lat. *Tuba, a. Cornu. Buccina, o.* CHRON. GEN. part. 3. cap. 19. E venien tañendo *trompas*, è añafiles. CALD. COM. La Señora y la Criada. Jorn. I.

[...] Quantos ilustres Italia tiene, daban con las rotas hastas de uno en otro fresno fuerte flechas à Amor, una trompa sonó...

A **trompa tañida**. Modo adverbial, que explica la forma de juntarse uniformemente, y à un mismo tiempo todos los que son convocados à algun fin por el toque de la trompa. Úsase en la Milicia para sus ejercicios, marchas, avances, acometidas, retiradas, y lances semejantes. *Tuba sonitu, signo dato.*

TROMPETA. s. f. Lo mismo que Clarín, ò Trompa instrumento de guerra.

TROMPETA. Se llama también la persona, que la toca por oficio. Lat. *Tubicen, inis. Buccinator, oris.* INC. GARCIL. Hist. de la Flor. lib. 3. cap. 38. Un caballo de un *trompeta*, llamado Juan Diaz..., estaba muerto de una flecha. CALD. Com. La Señora, y la Criada. Jorn. I. [...]

I ofreciendo el premio à tu sol luciente, con el trompeta otra vez, sali sin conocerme.

#### 1780 ACADEMIA USUAL (RAE U)<sup>209</sup>

TROMPA. s. f. Instrumento marcial comunmente de bronce, formado como un clarín, con la diferencia de ser retorcido, y vá en diminucion desde el un extremo al otro. *Tuba, cornu, buccina.*

Á TROMPA TAÑIDA. mod. adv. que explica la forma de juntarse uniformemente, y á un mismo tiempo todos los que son convocados á algun fin por el toque de la trompa. Úsase en la milicia para sus ejercicios, marchas, avances, acometidas, retiradas y lances semejantes. *Tubæ sonitu, signo dato.*

TROMPETA. s. f. Lo mismo que Clarín, ò Trompa instrumento de guerra.

TROMPETA. La persona que la toca por oficio. *Tubicen, buccinator.*

TROMPETEAR. v. n. joc. Tocar la trompeta. *Tubam canere.*

TROMPETERO. s. m. El que por oficio toca la trompeta. *Tubicen.*

TROMPETILLA. s. f. d. de TROMPETA. *Exilis, parva tuba.*

#### 1783 ACADEMIA USUAL (RAE)<sup>210</sup>

---

<sup>209</sup> Real Academia Española (1780), *Diccionario de la lengua castellana compuesto por la Real Academia Española, reducido a un tomo para su más fácil uso*. Madrid, Joaquín Ibarra. Reproducido a partir del ejemplar de la Biblioteca de la Real Academia Española, p. 902, 1-2.

TROMPA. s. f. Instrumento marcial comunmente de bronce, formado como un clarín, con la diferencia de ser retorcido, y de mas buque, y vá en diminucion desde el un extremo al otro. *Tuba, cornu, buccina.*

Á TROMPA TAÑIDA. mod. adv. que explica la forma de juntarse uniformemente, y á un mismo tiempo todos los que son convocados á algun fin por el toque de la trompa. Úsase en la milicia para sus ejercicios, marchas, avances, acometidas, retiradas y lances semejantes. *Tubæ sonitu, signo dato.*

TROMPETA. s. f. Lo mismo que CLARIN, ò TROMPA instrumento de guerra.

TROMPETA. La persona que la toca por oficio. *Tubicen, buccinator.*

TROMPETEAR. v. n. joc. Tocar la trompeta. *Tubam canere.*

TROMPETERO. s. m. El que por oficio toca la trompeta. *Tubicen.*

## Siglo XIX

1869 (RAE)<sup>211</sup>

TROMPA. Instrumento músico de viento. Es un largo tubo de metal enroscado circularmente, y que disminuyendo de un extremo al otro, toma en el más ancho figura como de campana, llamada pabellón, y se toca por el más angosto con una boquilla de forma cónica que se enchufa en él.

## Siglo XX

(RAE)

[De or. onomat.]

1. f. Instrumento musical de viento, que consiste en un tubo de latón enroscado circularmente y que va ensanchándose desde la boquilla al pabellón, donde se introduce más o menos la mano derecha para producir la diversidad de sonidos. También hay trompas en que la diversidad de sonidos se obtiene por medio de pistones.

[...] trompa tañida. loc. adv. Explica el modo de juntarse uniformemente y a un mismo tiempo todos los que son convocados para un fin por el toque de la trompa...

17. m. Músico que toca la trompa en las orquestas o en las músicas militares.

---

<sup>210</sup> Real Academia Española. *Diccionario de la lengua castellana* compuesto por la Real Academia Española, reducido a un tomo para su más fácil uso. Segunda edición, en la qual se han colocado en los lugares correspondientes todas las voces del Suplemento, que se puso al fin de la edición del año de 1780, y se ha añadido otro nuevo suplemento de artículos correspondientes a las letras A, B y C. Madrid, Joachín Ibarra, 1783. Reproducido a partir del ejemplar de la Biblioteca de la Real Academia Española, p. 916-917. Recuperado de: <http://buscon.rae.es/ntlle/SrvltGUIMenuNtllle?cmd=Lema&sec=1.4.0.0.0>.

<sup>211</sup> RAE, ob. cit., p. 768, 2.

a ~ tañida.

1. loc. adv. Explica el modo de juntarse uniformemente y a un mismo tiempo todos los que son convocados para un fin por el toque de la trompa. Era u. en la milicia<sup>212</sup>.

Así, todavía en el siglo XVIII, El Diccionario de Autoridades y el conocido como «Academia Usual» ofrecen como sinónimos de trompa el *cornu*, la *buccina*, la *tuba*, la trompeta y el clarín, por lo que bien puede deducirse que el músico (*tubicen*, *buccinator*, *cornicine*, trompa, trompeta, clarín) que tañía estos instrumentos podía adoptar cualquiera de sus derivados. La locución adverbial *a trompa tañida* era comúnmente utilizada para convocar a las gentes para algún fin, y a mediados del siglo XIX (1869) la Real Academia Española modificó la entrada ofreciendo una definición más específica del instrumento al describir sus partes con mucha más claridad. Ya en el siglo XX, amplió notablemente la definición, la cual se mantiene en la actualidad.

### II.6.1. *Cornar y trompar*

El hecho de que los vocablos trompa y trompeta en su significado musical tengan ya una historia no presupone que, en un tiempo posterior, a las mismas palabras, les dieran el mismo o diferente significado por alguna u otra razón. En general, las trompas medievales se empleaban para dar señales y órdenes, o precediendo la lectura de los bandos municipales, tal y como sucedía en la ciudad de Valencia cuando el «trompeta municipal» previa a la lectura de la «crida» atravesaba el bullicio urbano sirviéndose de instrumentos musicales. Por esta razón, en ocasiones, la retórica documental aludía a que la orden se había publicado *a só de nàfil e trompeta*. De estas intervenciones surgen los verbos indicativos de la acción, así como los sustantivos derivados, incorporando así diversas acepciones como sucede con los verbos «cornar» y «trompar».

El *Diccionari català-valencià-balear* define el verbo *cornar* como «1. Sonar el corn o botzina; 2. ant. Sonar instruments de buf en general; cast. *sonar*». Esta voz tuvo desigual significado en la Edad Media. En las últimas décadas del siglo XIV, «La acción de hacer sonar un instrumento de viento (y no solamente un cuerno) se entendía como cornar»<sup>213</sup>. Los perfeccionamientos organográficos de que se mostraba tan ávido el rey de Aragón, Juan I (1350-1396), proclaman el mérito de sus «ministrers» y el gusto con que tenía montado el servicio de su cámara, escogiendo músicos que los supieran «*ben cornar*» y en «*moltes guises*». Sin embargo, en opinión de Pedrell, la voz *cornar* en el sentido que la usaba Juan I, «no significa tocar el cuerno ó la trompa

<sup>212</sup> RAE, ob. cit., p. 1517.

<sup>213</sup> Vid. SALAZAR, A. (1951), «Sobre algunos instrumentos de música mencionados por Cervantes», en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, vol. 5, núm. 1, p. 72.

antigua de caza»<sup>214</sup>, cosa que parecería lógica dadas las aficiones cinegéticas del soberano<sup>215</sup>; manifestadas en una carta fechada en 1388 que el rey de Aragón envió desde Zaragoza y Monzón al conde de Foix para proveerse de instrumentos, en ella le solicita «esturments de nova guisa, los lebreles para la caza del ciervo y siete sabuesos para la liebre»; así, la expresión no se referiría solamente a tocar el cuerno, «sino por extensión soplar en un instrumento y tocar en él muchas tonadas ó tocatas»<sup>216</sup>.

Ramon Llull (1235—1315) escribía en *Blanquerna*<sup>217</sup> (entre 1276 y 1283): «e a la nit anava cridant per les carreres e cornant ab un corn per ço l'oissen»<sup>218</sup>. De igual manera, en el *Llibre de Santa Maria* (1290), nos ofrece una de las referencias más antiguas, bellas y sugerentes de lo evocador que podía ser escuchar *cornar* al amanecer. Describe una escena en la que un hombre, preso en un castillo, se alegra al escuchar los toques diarios del cuerno al amanecer, rememorando otros tiempos más felices para él. Dice así el escritor mallorquín:

(III.7) 30. *De alba*, 11.

Aquest hom estava pres en un castell en lo qual cornaven tots dies alba, e al son que oía del corn qui significava l'alba, ell se alegrava e remembrava la benança en que esser solía, en lo qual remembrament se adelitava per la bona entenció que havia en estar en lo loc en que estava e en lo pensar que havia de la mort. Un dia sesdevenc que dementre aquell home se alegrava com oía cornar alba, un gran serpent venc en aquell càrrec on lo bon hom estava, e pujà per l'ome qui estava agenollat, e quant fo al coll de l'ome la serpent se aredortà e estec aredortada en lo coll del bon home dementre que la guayta cornava l'alba<sup>219</sup>.

Claramente, aquí *cornar* se refiere tácitamente a tañer el cuerno, aunque esta acción sonora pudiera producirse extensiblemente a través de otros instrumentos. Friedrich Diez considera como sinónimos de *cornar*, otras formas verbales que también están relacionadas con tañer el instrumento. Así, señala en español *trompar*, en provenzal-francés *tromper* y en italiano *trombare*<sup>220</sup>.

---

<sup>214</sup> PEDRELL, F. (1901), *Emporio científico...*, ob. cit., p. 77.

<sup>215</sup> SALAZAR, A. (1951), «Sobre...», ob. cit., p. 72.

<sup>216</sup> PEDRELL, F. (1901), *Emporio científico...*, ob. cit., p. 77.

<sup>217</sup> El *Llibre d'Evast e d'Aloma e de Blaquerna* (conocido popularmente como *Blanquerna*) es una de las obras más significativas de Ramon Llull, en la que se sirve de la narrativa para contarnos una historia de manera simbólica, la del protagonista y sus padres, y la joven Natana, que servirán como modelo de conducta religiosa.

<sup>218</sup> Obres originals del Illuminat Doctor Mestre Ramon Lull. *Llibre de Blanquerna* escrit a Montpeller devers lany M.CC.LXXXIII. Transcripció directa amb facsimils, proemi, mostres d'escriptura i variants dels més vells manuscrits per Moss. Salvador Salvador Galmés i En Miquel Ferrà, Palma de Mallorca, Comissió Editora Lul-liana, 1914, cap. 74. De nedeetat, p. 268.

<sup>219</sup> Cfr. *Obres de Ramon Llull*, Palma, Comissió Editora Lul-liana, 1906-1950, ORL vol. 10, p. 227.

<sup>220</sup> Cfr. DIEZ, F. (1864), *An Etymological...*, ob. cit., p. 443.



Actualmente el verbo «cornar» ya no figura en el Diccionario de la Real Academia Española, en cambio, el verbo «trompar», hoy en desuso, lo recoge en su entrada número tres como «Tocar la trompa»<sup>221</sup>. En opinión de Daniel Bourgue, en Francia, desde la Edad Media, se llamaba al que tocaba la trompa o la trompeta un *trompeur* o *trompeor*, expresiones que han caracterizado bien pronto a los que tocaban la trompeta, mientras que los que sonaban la trompa fueron llamados *corneurs* y la acción de tañerla, *corner*<sup>222</sup>.

## II.7. El vocablo trompa en la actualidad

La Real Academia Española, en su Diccionario de la Lengua Española (vigésima segunda edición, 2001), refería el término musical trompa como un sustantivo femenino de origen onomatopéyico, y lo describía como:

Instrumento de viento, que consiste en un tubo de latón enroscado circularmente y que va ensanchándose desde la boquilla al pabellón, donde se introduce más o menos la mano derecha para producir la diversidad de sonidos. También hay trompas en que la diversidad de sonidos se obtiene por medio de pistones.

La entrada describe también el instrumentista en los términos siguientes: «17. Masculino. Músico que toca la trompa en las orquestas o en las músicas militares».

Recientemente se ha enmendado esta acepción y en la vigésima tercera edición (octubre de 2014) se puede constatar que se modifica ligeramente en lo que afecta a la manera de producir el sonido.

1. f. Instrumento de viento, consistente en un tubo de latón enroscado circularmente que va ensanchándose desde la boquilla al pabellón, cuyo sonido se modifica por medio de pistones y antiguamente introduciendo la mano en el pabellón.

Específicamente dice «cuyo sonido se modifica por medio de pistones y antiguamente —aquí reside la modificación— introduciendo la mano en el pabellón»; por lo que respecta al músico, amplía el término de manera **común** a ambos géneros, femenino y masculino: 16. m. y «f. Músico que toca la trompa en las orquestas o en las músicas militares».

Esta enmienda parece que resulta insuficiente para describir con rigor la trompa moderna, ya que esta, se provee de un mecanismo de válvulas y no de pistones, pudiéndose construir con aleaciones diferentes al latón. Además, restringe el uso de la mano derecha en el pabellón exclusivamente a la «manera antigua» de tañer la trompa

---

<sup>221</sup> RAE (2014). [Acceso: 12/12/2016] Recuperado de: <http://dle.rae.es/?id=alyfxfd>.

<sup>222</sup> Cfr. BOURGUE, D. (1993), *La Trompa...*, ob. cit., p. 19.

(siglo XVIII), cuando de todos es conocida la vigencia e importancia de este recurso para interpretar cualquier tipo de música con la trompa actual, especialmente cuando se trata de producir efectos coloristas como el *bouché* o los *sonidos semitapados*, tan habituales en la música contemporánea, o bien como sistema para corregir o modificar la afinación. En cuanto al músico que toca este instrumento, según nuestro criterio, la entrada resulta incompleta al restringir su uso a las orquestas y músicas militares, sin incluir otro tipo de agrupaciones musicales en las que tiene un papel relevante, caso de las bandas civiles, profesionales o *amateurs*, tan arraigadas en España, especialmente en la Comunidad Valenciana, y en las agrupaciones de música de cámara, en las que actúa habitualmente con instrumentos de cuerda, viento y percusión.

### **III. ORGANOLOGÍA. Descripción del *corpus* instrumental**



«... Para acabar la discusión, Averroes dijo a Avenzoar esta frase:  
–Yo no sé por qué será; pero el hecho es cierto;  
si muere un sabio en Sevilla llevan los libros a Córdoba para venderlos;  
si en Córdoba muere un músico,  
van los instrumentos a Sevilla para venderlos»<sup>223</sup>

El término organología proviene de la palabra latina *organum* / *organa*, cuyo genitivo es *organorum* (instrumento/s en general e instrumento musical) y de la palabra griega *logos* (razonamiento, argumentación, habla o discurso). Esta ciencia es la rama de la musicología que estudia los instrumentos musicales en base a su origen y clasificación a partir de aspectos etnológicos y antropológicos, descripción material de los mismos y aproximación a sus técnicas interpretativas específicas<sup>224</sup>. Desde el punto de vista histórico, la organología es una disciplina joven. Su constitución como campo académico se produjo en el siglo XIX, al aparecer las primeras colecciones de instrumentos en Europa y Estados Unidos y al adquirir relevancia el trabajo de los expertos y conservadores de museos; el término organología, en el sentido más arriba descrito, fue introducido por Nicholas Bessaraboff en 1941<sup>225</sup>.

El interés por la organología en Europa se remonta al siglo XV. Su sistematización comenzó en el Renacimiento con una serie de tratados entre los que cabe citar los siguientes:

- Johannes Tinctoris, *De inventione et usu musicae* (Bruxelles, ca. 1487).

---

<sup>223</sup> Parte de una discusión acaecida en el siglo XII entre Avenzoar (sevillano) y Averroes (cordobés para tratar de dirimir la importancia de estas dos ciudades, *apud* RIBERA Y TARRAGÓ, J. (1985), *La Música árabe y su influencia en la española*, Madrid, Mayo de Oro (reimpresión), p. 121.

<sup>224</sup> TRANCHEFORT, F. R. (1985), *Los instrumentos...*, ob. cit., p. 16.

<sup>225</sup> BESSARABOFF, N., WILLIAM GALPIN, F., y E. J. HIPKISS (1941), «Ancient European Musical Instruments: An Organological Study of the Musical Instruments», en *Leslie Lindsey Mason Collection at the Museum of Fine Arts, Boston*, Harvard University Press.

- Sebastian Virdung, *Musica Getuscht und ausgezoge* (Basilea, 1511).
- Andreas Ornithoparchus, *Musica activae Micrologus* (London, 1517).
- Martin Agricola, *Musica instrumentalis deudsch* (Wittenberg, 1529-45).
- Juan Bermudo, *Declaración de instrumentos musicales* (Osuna, 1549-50-55).
- Agostino Agazzari, *Del suonare sopra il basso* (Siena, 1607).
- Michael Praetorius, *Syntagma musicum: I. Musica artis analecta* (Wittenberg, 1614/1615), *II. De organographia*<sup>226</sup> (Wolfenbüttel, 1619) y *III. Termini Musici* (Wolfenbüttel, 1619).
- Bartolomeo Giovenardi, *Tratado de la música* (Madrid, 1634).
- Marin Mersenne, *Harmonie Universelle* (París, 1636-37).
- Athanasius Kircher, *Musurgia Universalis* (Roma, 1650).

Los tratados teóricos de organografía musical son prácticamente inexistentes en la Alta Edad Media. Las únicas referencias a instrumentos musicales las encontramos en las obras de Hucbaldo, Odón de Cluny o Guido d'Arezzo, que se centran en la especulación organizativa y formal de la música. En el himnario visigótico *Pro nubentibus* y en las Etimologías de San Isidoro se enumeran algunos instrumentos aerófonos como la *tuba*, la *buccina* y el *lituus*, no siempre coincidentes en su denominación y sin ningún tipo de descripción material de los mismos<sup>227</sup>.

Así, el estudio de los instrumentos en cada época se hace imprescindible. Gracias a ellos se puede obtener una valiosa información sobre cómo interpretar y cómo construirlos.

### III.1. Antecedentes organológicos peninsulares

Con la caída de Roma se produjo una grave crisis en la construcción de los instrumentos de metal, perdiéndose casi por completo al arte de su manufactura. Esta decadencia instrumental pudo superarse gracias a que las penetraciones nórdicas aportaron, en lo que a instrumentos de viento se refiere, especímenes de la familia de la trompa, mientras que el añafil y otro aerófono más corto denominado *buq* fueron reimportados por los árabes a través de la Península a partir del siglo XI; al mismo tiempo los judíos peninsulares conservaron la tradición de utilizar el *shofar* en sus ceremonias religiosas y se introdujeron otros instrumentos —como los olifantes—,

---

<sup>226</sup> Véase el apartado que Praetorius dedica a los instrumentos de su época en *Theatrum instrumentorum seu sciagraphia*.

<sup>227</sup> PORRAS ROBLES, F. (2007), *Los Instrumentos Musicales en el Románico Jacobeo: estudio organológico, evolutivo y artístico simbólico*, Tesis Doctoral, director, Dr. Víctor Nieto Alcaide, Alicante, Facultad de Geografía e Historia de la UNED, p. 5

alrededor del siglo XI a través de las cruzadas<sup>228</sup>, y posteriormente, a través de las expediciones que el reino de Portugal hizo en África en el siglo XV.

Desafortunadamente, el *corpus* instrumental de aerófonos del tipo trompa o trompeta que se conserva en la península Ibérica hasta el siglo XVIII es escasísimo. Por las noticias que tenemos de los autores clásicos sabemos que alrededor del siglo II a.C. se utilizaron instrumentos como el *aulós*, el *cornu*, la *tuba* y la trompa en los antiguos pueblos peninsulares. En el Museo Arqueológico Nacional de Madrid se conservan unos relieves de piedra caliza procedentes del antiguo Tartessos (actual Osuna) que nos descubren a los guerreros ibéricos utilizando aerófonos, ya muy avanzados, en las campañas de la irrupción romana. En uno de ellos, encontramos esculpido un *Guerrero Turdetano del Betis* (s. II-I a.C.) que lleva una trompa curva con un travesaño en el centro para sujetarla, similar al *cornu* etrusco, probablemente copiado de los trajeron los romanos al invadir la Península<sup>229</sup>.



**Fig. 10. Guerrero turdetano del Betis, ss. II-I a.C. Relieve de Osuna, Sevilla. Madrid, Museo Arqueológico Nacional.**

---

<sup>228</sup> ANDRÉS, R. (2001), *Diccionario...*, ob. cit., p. 392.

<sup>229</sup> La imagen pertenece a un conjunto de sillares del yacimiento de la antigua Urso (la Osuna ibero romana) cuya iconografía se ciñe a temas militares, con una clara influencia romana, especialmente en la vestimenta. Las escenas están esculpidas en bulto casi redondo. Podría pertenecer a un monumento funerario, donde se representarían batallas en las que participó el difunto. Fue desmontado y reaprovechado en las murallas de Osuna durante las guerras entre Pompeyo y César.

Otro tipo de representación instrumental aparece en la cerámica ibera encontrada en el yacimiento del Tossal de Sant Miguel de Lliria, antigua Edeta, territorio que en la Edad Media llegaría a formar parte de la Corona de Aragón. Los conocidos como «Vasos de Lliria», del siglo II a.C., presentan diversas escenas decorativas con músicos que tañen una especie de *tuba* y un *aulós* doble, desfilando junto a jinetes y guerreros o acompañando a personajes que pelean o danzan al son de la música. Por la forma que presentan las *tubas* serían probablemente de barro cocido. La característica principal de los *tubicines* es que tañían el instrumento con el pabellón dirigido hacia abajo, de un modo singular, totalmente diferente a como se hacía en esa época, con el pabellón en alto, caso del *karnyx* celta o los instrumentos de los *aenatores* romanos. Domingo Uriel describía una de estas escenas tal como sigue:

Dos danzantes, armados de punta en blanco, ejecutan al son de la melodiosa flauta que la dama toca, acompañada por el ministril con otro más abultado instrumento, curvo y de boca acampanada<sup>230</sup>.



**Fig. 11. *Tubicen* edetano, vaso de cerámica, s. II a.C., Lliria. Museo Arqueológico de Valencia.**

De esta época se conservan los instrumentos más antiguos hallados en nuestra Península. Se trata de las trompas de cerámica de Numancia (*ca.* Siglos II-I a.C.). No sabemos si estas trompas fueron usadas en la batalla, para levantar el ánimo de las tropas, para convocarlas al ataque o como instrumento musical. Lo que sí es cierto es que son

---

<sup>230</sup> URIEL PASCUAL, D. (1946), «Bosquejo histórico de la música en Liria, excluyendo los tiempos actuales», en *SAITABI*, revista de la Universidad Literaria de Valencia, núm. 20-21, año VI, tomo IV, pp. 97-98.



unas piezas sumamente inusuales y por tanto un hallazgo de excepcional importancia. Se conservan alrededor de 50 piezas en el Museo Numantino de Soria<sup>231</sup>.



**Fig. 12. Trompa de cerámica de Numancia - Garray, ss. II-I a.C. Museo Numantino de Soria, núm. inv. 8235.**



**Fig. 13. Trompa de guerra de Numancia con pabellón en forma de cabeza de lobo, ss. II-I a.C. Museo Numantino de Soria, núm. inv. 8.234.**

---

<sup>231</sup> El Museo Numantino conserva restos de más de cincuenta trompas celtibéricas, la mayoría de ellas procedentes del yacimiento de Numancia, que destacan tanto por su factura técnica como por su decoración. Estas trompas pudieron ser usadas con variadas funciones en la guerra, como aviso y ordenación de la batalla o crear un estruendo intimidante, y posiblemente como instrumentos musicales para ritos. A diferencia del resto de las cerámicas numantinas realizadas a torno, estas piezas se modelaban a partir de una lámina, de la que se obtenía una bocina, la embocadura y un cuerpo girado sobre sí mismo capaz de generar sonido al soplar en él. La cocción en el horno y su secado previo debían ser cuidadosos y altamente especializados para obtener un determinado sonido.

En unas excavaciones arqueológicas realizadas en el año 2000 en Coca (Segovia), se halló un fragmento de cerámica gris fabricado a torno en el cual se habían modelado a mano partes anatómicas pertenecientes a un animal. Según Juan Francisco Blanco, «se trata de una trompa de guerra cuyo pabellón tuvo forma de cabeza de lobo y cuya función fue similar a la que desempeñaban los *carnykes* entre los galos y británicos»<sup>232</sup>. Estos fragmentos de mediados del siglo II a.C. pertenecen a la época de las Guerras Sertorianas<sup>233</sup>.



**Fig. 14. Fragmento de trompa de guerra hallada en Coca, Segovia. Izq. vista frontal; dcha. vista semifrontal.**

En el Museo Arqueológico Nacional de Madrid, se conservan otros fragmentos cerámicos similares de trompas y trompetas de Numancia, fechados también entre los siglos II-I a.C., con los números de inventario 1976/48/54, 1920/37/82, 1920/37/83, 1920/37/84, 1975/55/5. El fragmento que corresponde al núm. 1975/55/5 es el pabellón de una trompa de guerra, posiblemente de un *karnyx* celta, con la forma de una cabeza de animal (perro o lobo) con las fauces abiertas. Está datado entre los ss. III-I a.C. Con el núm. 1927/25/10 encontramos en el mismo museo una trompa natural de barro cocido. El instrumento, de una vuelta redonda con tubo cilíndrico que se abre en campana, imita los pabellones de las piezas núm. 1976/48/54 y núm. 1920/37/84. Procede del yacimiento de Castil Terreño, Izana (Soria)<sup>234</sup>.

---

<sup>232</sup> Vid. BLANCO GARCÍA, J. Fco. (2014), «Un fragmento de trompa de guerra vaccea de cerámica», en *Oppidum. Cuadernos de investigación*, núm. 10, 2014: 35-46 IE. Universidad, Segovia. ISSN: 1885-6292.

<sup>233</sup> En dos ocasiones refieren las fuentes clásicas episodios bélicos acaecidos en Cauca durante las guerras de conquista. El primero de ellos tuvo lugar en el año 151 a.C., cuando Lúculo tomó la ciudad por asalto (Appiano, *Iber.*, 51-52), y el segundo en el 74 a.C., cuando Cn. Pompeyo lleva a cabo una operación de castigo por haber formado parte del bando sertoriano, como otras muchas ciudades vacceas, durante el enfrentamiento que Sertorio sostuvo contra la Roma del dictador Sila (Frontino, *Strat.*, II, 11, 2). *Ibidem*, p. 36.

<sup>234</sup> BORDÁS IBÁÑEZ, C. (1999), *Instrumentos musicales en colecciones españolas*, Vol. I, Centro de Documentación de Música y Danza INAEM, Museos de titularidad estatal, Ministerio de Educación y Cultura, Madrid, pp. 109-112.



**Fig. 15.** Fragmentos de trompas en cerámica, ss. III-I a.C. Izq. procedentes de Langa de Duero (Soria), núm. de inv. 1976/48/54; dcha. procede de Numancia (Soria), núm. de inv. 1920/37/82.



**Fig. 16.** Fragmentos de trompas en cerámica, ss. III-I a.C. Ambos proceden de Numancia (Soria), izq. núm. de inv. 1920/37/83 y dcha. 1920/37/84.



**Fig. 17.** Pabellón de la trompa de guerra hallado en Tiermes. Museo Arqueológico Nacional de Madrid, núm. de inv. 1976/55/5.



**Fig. 18.** Trompa de barro cocido, ss. III-I a.C. Yacimiento de Castil Terreño, Izana (Soria).

Con el asentamiento de los judíos a partir del s. IV, se introdujo en Hispania otro tipo de trompa córnea: el shofar hebreo, un aerófono obtenido del vaciado de los cuernos de carnero. El periodo comprendido entre la llegada de los pueblos del Norte y la penetración árabe, en el 711, aparece todavía oscuro debido a la escasez de documentos que hagan referencia a los instrumentos aerófonos. Es posible que persistieran algunos instrumentos romanos como el *lituus* o la *tuba*, y, quizás también, se construyeran algunas trompas y trompetas de barro cocido, pero hasta la fecha no tenemos datos suficientes para corroborarlo<sup>235</sup>. Sabemos que los invasores traían, en sus primeras oleadas, cuernos de búfalo, aunque no se descarta que fuesen también de madera o metal. En el caso de los árabes existe constancia de la utilización de un instrumento metálico del tipo trompeta llamado *nafir* o *nefir*; en el reino de Aragón y demás reinos peninsulares se adoptó su nombre pronunciándolo como *annafir*, transformándolo en *añafil*. Los franceses llamaron a la nueva trompeta con el nombre de *buisine*, derivado del latín *buccina*. Según Sachs, la palabra *buisine*, aplicada solo al tamaño grande sufrió lo que los filólogos llaman asimilación de la segunda vocal por la primera: el resultado fue el término *busûne* al final de la Edad Media, y su forma moderna *posaune* (trombón) después del siglo XVI<sup>236</sup>. Esta trompeta árabe influyó sobremanera en el diseño de las trompetas en la Corona de Aragón, debido a que los ejércitos cristianos la encontraron en la Península, en el sur de Italia y en Tierra Santa. Pero no sólo influyó la forma, los poetas de aquel tiempo hablaban de trompetas «sopladas a la manera de los paganos» y en otras ocasiones de *cors sarrazinois*<sup>237</sup> (cuernos sarracenos).

---

<sup>235</sup> En el siglo VIII se reprodujo en miniaturas irlandesas una trompeta recta de metal sin pabellón, evidentemente una tuba romana degenerada. Se tornó luego más delgada y más larga y poco después del año 1000 adquirió un pabellón relativamente grande.

<sup>236</sup> SACHS, C. (1947), *Historia Universal...*, ob. cit., p. 310.

<sup>237</sup> *Ibidem*, p. 268.

Estos aerófonos y otros de características similares son los que dieron lugar a los conocidos genéricamente como «trompas medievales». Sus nombres «se eligieron y se transformaron en general según el sonido del instrumento»<sup>238</sup>, adaptándolo al tipo de sonido más o menos claro que producían.

### III.2. Trompas medievales

El origen de la trompa actual deriva directamente de las trompas medievales en forma de cuernos, utilizadas para las llamadas de caza o con fines militares. Al principio estos instrumentos fueron elaborados con materias naturales animales (cuernos, colmillos de elefante...). Más tarde se construyeron de metal o de madera. De su evolución surgió, a finales del siglo XVI, la forma helicoidal definitiva del instrumento, con variantes en el número de vueltas dadas al tubo y el ensanchamiento progresivo del pabellón, según el modelo alemán o francés. Esta trompa de caza se incorporó a la orquesta y se introdujo en el repertorio «culto» a mediados del siglo XVII<sup>239</sup>.

La tendencia medieval a usar el ancestral cuerno animal proveniente de animales bovinos, bueyes, cabras, carneros, cebús, muflones, toros, etc. para elaborar instrumentos de llamada fue común en los reinos europeos. A partir del siglo X se usaron habitualmente cuernos de diversos tamaños, así como bocinas o trompetas, añafiles y una nueva forma de cuerno, que provenía de Bizancio y fue introducida en Occidente con el nombre de *oliphant* (olifante), un instrumento corto y grueso, fabricado con el colmillo de un elefante. Muchos de estos instrumentos eran auténticas piezas de arte, bien por su esmerada decoración como por estar revestidos de oro u otros materiales preciosos.

Cuando los portugueses llegaron a las costas africanas a finales del siglo XV, se asombraron de la habilidad de los artesanos locales en la talla del marfil. Los africanos lo consideraban también un material de valor, pero no se utilizaba excesivamente debido a su dureza. De hecho, las piezas que figuran en las colecciones europeas son obras realizadas, muchas de ellas, por encargo a artistas africanos a lo largo de los siglos XVI y XVII. La mayoría están decoradas con iconografía cristiana y europea,

---

<sup>238</sup> *Idem.*

<sup>239</sup> Los primeros datos que tenemos de la introducción de la trompa en la orquesta se refieren a Italia. El compositor italiano Cavalli introdujo cuatro trompas que debían interpretar una fanfarria en su ópera «*Le Nozze di Teti e di Peleo*», estrenada en el Teatro de San Casiano de Venecia en el año 1639, e interpretada por segunda vez en París en 1654. Unos años más tarde, el compositor francés J. B. Lully componía la música incidental para la comedia de Moliere «*La princesse d'Elide*», que debía interpretarse en una gran celebración en el palacio de Versalles. La obra formó parte de un grandioso espectáculo llamado «*Los placeres de la isla encantada*», el cual duró tres días. La ópera de Lully fue representada el 7 de mayo de 1664.

La fanfarria de Cavalli fue escrita para cinco trompas, aunque la 5ª parte podría tocarse con una viola como bajo del acompañamiento. Requiere dos trompas en do agudo y otras dos en do grave. Esta fanfarria fue ejecutada presumiblemente por trompas helicoidales: dos pequeñas y dos de mayores dimensiones, que seguramente se fabricaron expresamente para la ocasión. La fanfarria que Lully es un poco más ambiciosa. Escrita también para cinco trompas, según Morley-Pegge, podría ser tocada con trompas en sib, una con el tamaño de una trompeta moderna, tres en sib agudo y una en sib grave. Debían tañerse en escena (posiblemente en el palco o tras las cortinas), como música de fondo de unas danzas acrobáticas que ejecutaban unos figurantes.

mayoritariamente con escenas de caza y escudos de armas portugueses<sup>240</sup>, pero su cincelado es africano, por lo que se consideran obras mixtas afro-portuguesas. Destacan los *cuernos de caza* elaborados por los artesanos de Sierra Leona y los *Bini* de Ghana<sup>241</sup>.

Estas trompas medievales tenían, por lo general, una embocadura del «tipo románico», es decir, muy simple. Podía ser el orificio de la cavidad más estrecha del instrumento recortada, o bien, una pequeña pieza de madera, metal o hueso adosada a la misma. Se utilizaron en la corte en ocasiones ceremoniales, también funcionaban como instrumentos de caza, señalando diferentes fases de la persecución, o como instrumentos de guerra, sonando para despertar a los soldados, y en la batalla, para indicar posiciones de campo o advertir sobre el peligro<sup>242</sup>. Sus posibilidades artísticas eran ciertamente limitadas, sus sonidos, de buena intensidad, pero de mala calidad artística, restringían su utilidad a interpretar llamadas y fanfarrias. No obstante, dependiendo de su tamaño, podían emitir hasta cuatro o cinco armónicos, según la habilidad del instrumentista<sup>243</sup>. Vicente Zarzo nos dice al respecto que:

el cuerno común y corriente de los bueyes tenía una capacidad suficiente para suplir las necesidades normales de la vida cotidiana, usándose como instrumento de señales en el campo militar, por los vigilantes nocturnos de las ciudades y también por los guardas forestales y cazadores. Esta especie de trompa en particular es representada normalmente en los manuscritos individuales como un instrumento en forma de media luna, que cuando se adaptaba su forma al cuerpo para ser tocado, quedaba la campana apuntando hacia arriba, por delante de la cabeza del ejecutante<sup>244</sup>.

A algunos cuernos se les practicaba una serie de agujeros laterales, con el fin de producir una gama más amplia de sonidos, con sonoridades mucho más suaves y una afinación más estable, lo que facilitaba su acople o *acordamiento*, incluso con determinados *instrumentos bajos*.

Estos aerófonos perduraron durante mucho tiempo. En 1611, Covarrubias destacaba el papel del «cuerno de batalla» como trompeta en la guerra, y, a modo trompa o *corneta*, usada por los cazadores monteros y los postillones,

---

<sup>240</sup> VV.AA. (1997), *The Times Atlas of Archaeology*, Primera edición Times Books Limited 1988, Edición española para Levante-EMV, Valencia, p. 250.

<sup>241</sup> RICART, T. (2000), «La nueva cara de África», en *Muy Especial*, núm. 46, marzo-abril, Madrid, p. 56.

<sup>242</sup> PEREIRA, M. (2010), *African Art at the Portuguese Court, ca. 1450-1521*, Tesis doctoral inédita, Providence, Rhode Island, Department of History of Art and Architecture at Brown University, p. 357. UMI Núm. 343014

<sup>243</sup> Aunque de forma habitual se reitera que estos instrumentos solamente podían producir un solo sonido, hemos podido constatar personalmente que es posible obtener de ellos hasta tres o más. Depende en buena medida de las características de la embocadura del instrumento y de las habilidades del instrumentista, así como de la utilización de su mano derecha, que obstruyendo más o menos la parte ancha o campana, se puede variar la longitud del instrumento, logrando así nuevos sonidos de la serie armónica, técnica que se utilizó en la antigüedad con las caracolas marinas.

<sup>244</sup> ZARZO, V. (1994), *La trompa...*, ob. cit., p. 37.

Los caçadores, y los correos, usan destas bocinas, o cornetas, si bien, estas son de menor tamaño, y aunque algo mas grosseras las tañen los que convocan el ganado de cerda, y lo lleva y trae al campo; [...] Estas bocinas se hazen de cuernos de bueyes, y de otros animales, que los tienen huecos y lisos<sup>245</sup>.

A lo cual añadía:

En Segovia los vecinos de Zamarramala llaman hidalgos por el cuerno: en razon de que por hacer de noche la vela en el alcaçar, tañendo con un cuerno son libres de pechos [...] Tambien es instrumento musico que se tañe con los demás, y con las voces<sup>246</sup>.

El *corpus* instrumental medieval y renacentista que se conserva en el mundo es muy exiguo. En España se atesoran algunos instrumentos relacionados con la Corona de Aragón repartidos en diferentes museos, caso del olifante de Gastón de Bearn, Señor de Zaragoza (s. XI) y diversos ejemplares que regaló el rey de Portugal a los Reyes Católicos (ss. XV-XVI). No se conservan trompetas ni añafiles de esta época.

Las principales innovaciones o intentos de perfeccionamiento de estos cuernos durante la Edad Media —conservando su conicidad y forma curva— fueron:

- Aumentar su longitud mediante el acoplamiento de prolongaciones al pabellón o campana, o uniendo dos o más cuernos (completos o fraccionados).
- El perfeccionamiento de su *embocadura* hasta llegar a construir verdaderas boquillas. En un principio formaban parte del mismo instrumento, convirtiéndose en un accesorio independiente con el paso del tiempo.
- El ensayo de nuevos materiales para su construcción, entre ellos la madera, bronce, cobre y metales nobles como el oro o la plata.

En los grabados podemos apreciar que los cuernos, olifantes y trompetas en las llamadas reales, desfiles o en la guerra, se tocaban sosteniéndolos en su parte central con la mano derecha o con ambas manos, con el pabellón hacia arriba, bien a pie parado o encima de los caballos (en este caso se sostenían con una sola mano, mientras con la otra sujetaban las bridas), Valga como ejemplo, alguna de las escenas del código la *Vie de Charlemagne* de Striker, de finales del siglo XIII.

---

<sup>245</sup> Cfr. SEBASTIÁN DE COVARRUBIAS Y OROZCO (1611), *Tesoro*.... ob. cit., p. 255.

<sup>246</sup> *Ibidem*, p. 240.

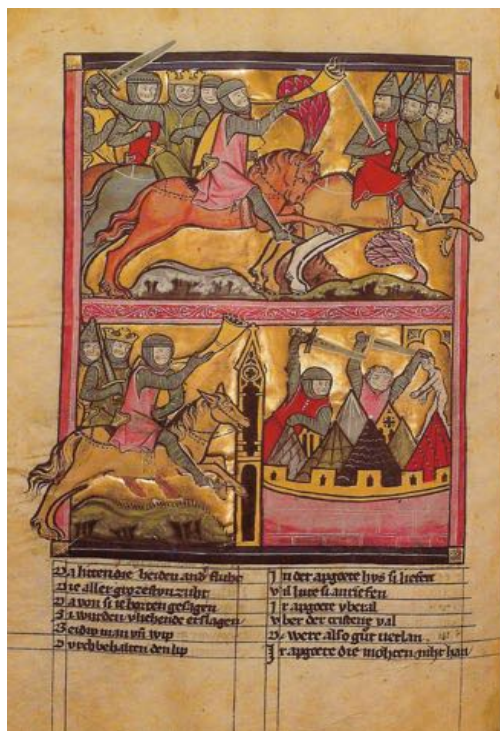


Fig. 19. Carlomagno y Roldán celebran la victoria sobre los paganos. *Vie de Charlemagne* de Stricker, s. XIII, Bibliothèque municipale de St-Gall, ms. 302, fol. 6b.

Aunque de época muy posterior, el mosaico de Dresde<sup>247</sup> exhibe el desfile de sus príncipes seguidos de una larga comitiva al «modo medieval», encabezada por un grupo de músicos compuesto por tres trompeteros, un timbalero o atabalero, un tocador de flauta travesera y otro sonador de trompa en su variedad de cuerno u olifante, todos ellos a caballo. El mosaico representa una admirable prueba del papel histórico que los primitivos instrumentos de metal desempeñaban en las principales cortes de Europa. Cuernos, bocinas u olifantes como el de Dresde proliferaron de forma anárquica en cuanto a tamaño se refiere. Desde los más pequeños –*cuernos de caza*– a otros de

---

<sup>247</sup> El «Mosaico del desfile de los príncipes» consiste en un mural gigante de 957 metros cuadrados y 101 metros de longitud, que recubre las paredes de Satllhoff (antiguas cuadras de los príncipes), ubicado en el centro histórico de la ciudad alemana de Dresde. Muestra unos jinetes de un tamaño mayor que el natural, que representan un desfile cronológico de los príncipes que se han sucedido en la corte de Dresde, de 1089 a 1870. Fue realizado entre 1870 y 1876 por Adolf Wilhem Walther (1826-1913). Es una obra maestra de 24.000 azulejos hechos por la fábrica de porcelana de Meissen (la más antigua de Europa, situada a 40 Km. de Dresde). Los músicos que están en primera fila son extraordinariamente prueba del papel histórico que los primitivos instrumentos de metal desempeñaban en las principales cortes de Europa.



grandes dimensiones, como el denominado *herhorn* o *harsthorn*<sup>248</sup>, construido en Alemania y que llegó a tener casi el tamaño de un hombre, existió una gama muy variada que daría lugar posteriormente a las *cornetas* o *cornetos* renacentistas<sup>249</sup>.



Fig. 20. Desfile de los príncipes de Dresde. Mosaico de 1870-76, realizado por Adolf Wilhem.

### III.3. El olifante

El *olifante*, *oliphant* o *trompa de marfil*, comprendido en la familia de la trompa, fue uno de los instrumentos medievales por excelencia. Se entiende por olifante toda pieza elaborada a partir de las defensas de ciertos animales, generalmente bóvidos y

<sup>248</sup> Según el trompetista alemán Johann Gottfried Walther, el *herhorn* medieval era una especie de trompa de caza que se usó también en la milicia como instrumento de señales. En los siglos XVII y XVIII se seguía utilizando un instrumento que conservaba el nombre y sus características. En 1738, el conocido virtuoso de la trompa Anton Hampel, actuó como padrino en el bautizo de una hija de Silvius Leopold Weiss, un renombrado laudista de Dresde. En el registro bautismal se describía a Hampel como «Lituista Regius», y ya en la segunda mitad del siglo, era el nombre latino habitual para designar la trompa o la trompeta. Para más información véase MCKINNON, J. W. (2001), «Lituus», en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, second edition, edited by Stanley Sadie and John Tyrrell, London, Macmillan Publishers; MARCUSE, S. (1975), «Lituus», *Musical Instruments: en A Comprehensive Dictionary*, corrected edition, The Norton Library N758, New York, W. W. Norton & Company Inc. ISBN 0-393-00758-8; GOTTFRIED WALTHER, J. (1732), *Musicalisches Lexicon Oder Musicalische Bibliothec: Darinnen nicht allein Die Musici, welche so wol in alten als neuern Zeiten, [...] durch Theorie und Praxis sich hervor gethan, [...] angeführet, Sondern auch Die in Griechischer, Lateinischer, Italiänischer und Frantzösischer Sprache gebräuchliche Musicalische Kunstoder sonst dahin gehörige Wörter, ... vorgetragen und erkläret*, Leipzig, Wolfgang Deer, p. 367; MARCUSE, S. (1975), «Heerhorn», «Herhorn», en *Musical Instruments: A Comprehensive Dictionary*, corrected edition, The Norton Library N758, New York, W. W. Norton & Company Inc. ISBN 0-393-00758-8 y SCHULZE, H. J. (1993), «O Jesu Christ, meins Lebens Licht: On the Transmission of a Bach Source and the Riddle of Its Origin», en *A Bach Tribute: Essays in Honor of William H. Scheide*, edited by Paul Brainard and Ray Robinson, 209–20, Kassel and New York, Bärenreiter; Chapel Hill: Hinshaw Music, p. 214. ISBN 978-0-937276-12-9.

<sup>249</sup> Como veremos más adelante, a estos instrumentos de madera con boquilla de madera, metal o hueso, se les practicaban diversos agujeros laterales con el propósito de producir una gama completa de sonidos. Se les denominó *cornetos*, *cornetas*, *zink*, *cornet a bouquin*, etc.; los hubo de diferentes formas, tamaños y colores, unas veces eran rectos y otras curvados o en forma de serpiente (*serpentón*).

paquidermos<sup>250</sup>, especialmente el conseguido a partir del vaciado de un colmillo de elefante perforado por ambos extremos, de ahí su nombre<sup>251</sup>. La idea de ahuecar los cuernos es remotísima; de la forma de hacerlo ya hablaban con frecuencia los poemas griegos y los textos latinos<sup>252</sup> refiriéndose a cuernos diversos. El paralelismo en su empleo nos permite inferir la misma correspondencia en el empleo de la técnica al tratarlos<sup>253</sup>. En la Edad Media muchos olifantes fueron objetos suntuosos, no sólo por la excelencia del material, sino también por la riqueza decorativa que expertos artesanos del marfil tallaron con técnicas de cincelado sobre estos instrumentos<sup>254</sup>. El esmero con que se esculpieron, su morfología y sus dimensiones<sup>255</sup>, así como el carácter simbólico que los rodea, sugieren una utilización de carácter militar como trompas de combate o de caza, también solían utilizarse en ceremonias importantes que tenían lugar en la corte, conforme al uso atestiguado por las fuentes literarias. En su decoración figuraban franjas ilustradas con diversos motivos: escudos heráldicos, escenas de caza, inscripciones, seres mitológicos y otros motivos de clara inspiración islámica. El hecho de que la mayoría de los olifantes medievales usualmente estuvieran decorados con motivos «orientales» u «orientalizados» indica que, en la memoria colectiva del hombre medieval, el origen del olifante probablemente se asoció con Oriente. Muchos fueron considerados como reliquias cristianas de gran valor, y no deja de ser sugerente que algunos olifantes en particular se encuentren vinculados al legendario martirio de Roldán, el héroe del cantar de gesta. Poseer un olifante era un signo distintivo de dignidad y poder entre la nobleza y personajes de alto rango, «su

---

<sup>250</sup> Mientras los primeros no suelen llevar decoración, los segundos, de mayor tamaño, siempre presentan relieves, bien cubriendo toda la superficie o, lo que es más normal, ocupando solamente los extremos, en forma de dos franjas paralelas. Vid. CORTÉS GÓMEZ, R. y A. LAVESA MARTÍN-SERRANO (2001), «El olifante *fatimi* del museo Pilarista de Zaragoza, en *AAC 12*, Universidad Autónoma de Madrid, p. 371.

<sup>251</sup> El diccionario de la RAE lo define como «Cuerno de marfil que figura entre los arcos militares de los caballeros medievales, y, en particular, el cuerno de Roldán, personaje central del ciclo legendario de Carlomagno».

<sup>252</sup> HORACIO (*Sermonum*, Lib. I, 6, v. 44 y II, 2, v. 57); CUATRECASAS, A. (1986), *Horacio. Obras completas. Introducción y notas*, Barcelona, Planeta; y MÍNGUEZ, L. (1783), *Horacio español o Poesías líricas de Q. Horacio Flacco*, Traducidas en prosa española, e ilustradas con argumentos epitomes y notas, Nueva edición, Madrid, Librería Antonio de Sancha, Aduana vieja, *Quinti Horatii Flacci, Carminum, Liber II, Ode I. Ad asinium pollionem. Epitome*, pp. 103-105: «(13) Insigne moestis praesidium reis / Et consulenti, Pollio, curiae; / Cui laurus aeternos honores / Dalmatico peperit triumpho. / Jam nunc minaci murmure cornuum / Perstringis aures: jam litui strepunt: / jam fulgor armorum fugaces / (20) Terret equos, equitumque vultus». Traducción: (13) «(12) Ordenadas las cosas públicas [...] Y ahora (15) hieres mis oídos con el (16) amenazador murmullo de las bocinas: ya resuenan con estruendo las corvas trompas, ya el resplandor de las armas amedrenta a los fugitivos caballos, y rostros de los Caballeros».

<sup>253</sup> Tanto en la Prehistoria como en la Antigüedad algunos aerófonos eran contruidos a partir de toda suerte de huesos de animales, entre los que destacaban los cuernos de bovinos o los colmillos de elefantes o mamuts. Una vez separados del animal, vaciaban el hueso hasta dejarlo hueco. A medida que fue pasando el tiempo se fueron adornando y perfeccionando en cuanto a la sonoridad. En la Era de los Metales, el hueso se revestía con fundas de bronce. Después se fabricaron directamente en metal, siempre siguiendo el modelo y la forma de los originales. Cfr. MICHELS, U. (1998), *Atlas de Música, I*, Traductor León Mamés, Madrid, Alianza Editorial, p. 159.

<sup>254</sup> Prácticamente todos los olifantes que se conservan se tallaron en talleres árabes, bizantinos y africanos, decorándose, en ocasiones, con oro, plata y otros metales preciosos, como signo de poderío y fortuna.

<sup>255</sup> Se trata de objetos bastante voluminosos. La longitud de buena parte de los ejemplares se sitúa entre los 50 y 60 cm y en algún caso los supera. Cfr. SHALEM, A. (1998), *Islam Christianized: Islamic portable objects in the medieval church treasuries of the Latin West*, Fráncfort, Peter Lang [Ars faciendi, 7] 113.

pérdida, así como la de la espada, traían consigo vergüenza y deshonor, considerándose una desgracia»<sup>256</sup>. Según K. Janetzky y B. Brüchle,

Il s'agit d'une défense d'éléphant, savamment creusé et richement décorée de gravures, autrement dit de l'un de ces olifants don't, à partir du Xe. Siècle, Byzance envoya en Europe un nombre relativement élevé, car c'étaient des objets particulièrement précieux. A cause de leur valeur considérable, seuls les grands de ce monde pouvaient les utiliser comme trompes de chasse. Les olifants ne tardèrent pas à constituer de véritables insignes de chevalerie, attestant les honneurs reçus et parfois même tenent carrément lieu de document à l'occasion de l'octroi d'un fief. Celui à qui on retirait son olifant, était déshonoré à l'instar de celui à qui l'on reprenait son épée<sup>257</sup>.



**Fig. 21. Baldosa de pavimento: caballero con olifante. Photo (C) RMN-Grand Palais (Sèvres, Cité de la céramique) / Martine Beck-Coppola.**

En la actualidad se conservan unos 75 ejemplares medievales, un tercio de los cuales se encuentran en los tesoros de las iglesias. En opinión de H. Swarzenski el número de olifantes sería mucho más amplio<sup>258</sup>; existen referencias documentales que atestiguan que la catedral de Winchester, por ejemplo, llegó a poseer hasta nueve ejemplares, la de Espira (Renania-Palatinado) seis y la de Bamberg (Baviera) tres<sup>259</sup>. Entre los más conocidos encontramos el olifante de Roldán, personaje central del ciclo legendario de Carlomagno, y el de Gastón IV, vizconde de Bearn, que lideró la conquista de Zaragoza para Alfonso I de Aragón, conservado en la Seo de Zaragoza.

---

<sup>256</sup> ZARZO, V. (1994), *La trompa...*, ob. cit., p. 46.

<sup>257</sup> BRÜCHLE, B. y K. JANETZKY, (1977), *Le Cor...*, ob. cit., p. 13.

<sup>258</sup> SWARZENSKI, H. (1962), «Two Oliphants in the Museum», en *Bulletin of the Museum of Fine Arts Boston*, pp. 27-45.

<sup>259</sup> GOLVIN, L. (1973), «Notes sur quelques objets en ivoire d'origine musulmane», en *Revue de l'Occident musulman et de la Méditerranée*, vol. 13, núm. 1, pp. 413-436.

### III.4. Olifantes peninsulares

Los olifantes que se conservan actualmente en España provenientes de la Edad Media o del Renacimiento son muy escasos. Estos instrumentos están estrechamente relacionados con la tradición medieval de la caballería cristiana y las cruzadas, personificada por la leyenda de Roldán. Como trompas militares y de caza, encarnaban muchas de las cualidades, virtudes y valores de la aristocracia y la caballería europea, así como de ciertas estirpes guerreras del África subsahariana. Muchos de ellos presentan imágenes de caza que los asocia estrechamente con escenas cortesanas y como alegorías del amor cortés<sup>260</sup>. Las primeras piezas esculpidas llegaron a la península desde oriente y desde África, vía las expediciones realizadas en las cruzadas y las efectuadas por los portugueses que exploraron las costas de Guinea y Sierra Leona<sup>261</sup>. Allí, en los últimos decenios del siglo XV, surgió el arte del cincelado y esculpido del marfil conocido como afro-portugués (sapi-portugués o bini-portugués). Realizado por artesanos negros locales, quedó indisolublemente unido a la expansión portuguesa en las costas de África<sup>262</sup>. Los olifantes de esta época relacionados con la Corona de Aragón o conservados en España que hemos podido localizar son los siguientes:

- Olifante de Roldán, *ca.* s. VIII-XII, catedral de Santiago de Compostela.
- Olifante de Gastón de Bèarn, *ca.* s. XI, Museo Pilarista de Zaragoza.
- Olifante del Cid, s. XIII, catedral de Sevilla.
- Olifante de la Fundación Lázaro Galdiano, *ca.* ss. X-XIII/XIV, Madrid.
- Olifantes de los Reyes Católicos, ss. XV-XVI, diversos museos (Madrid, Pontevedra, Canberra).
- Olifantes del Museo del Ejército, s. XVI, Toledo

---

<sup>260</sup> Las escenas de caza y las representaciones de una amplia gama de animales, desde animales de caza europeos estándar hasta animales africanos y bestias fantásticas y míticas, cumplen funciones simbólicas y metafóricas. Las representaciones de los cazadores que persiguen y matan a su presa y de los animales predadores que atacan a sus presas significan ideas de agresión, dominación, poder y destreza. Dado que los cuernos debían usarse potencialmente en la caza, la guerra y la ceremonia en la corte, las imágenes en ellos son metáforas de la fuerza, el coraje y la autoridad del aristocrático o principesco dueño del cuerno. Para más información *vid.* PEREIRA, M. (2010), *African Art...*, ob. cit., p. 359.

<sup>261</sup> Desde finales del siglo XV, las primeras carabelas portuguesas comenzaron a detenerse regularmente a lo largo de la costa africana al sur del Sahara y devolvieron a Europa espectaculares objetos de marfil. Revelan no solo los vínculos entre Europa y África a lo largo de los siglos, sino especialmente la existencia hasta ahora insospechada de civilizaciones refinadas, así como el talento de sus artistas. Para más información *vid.* BASSANI, E. (2008), *Ivoires d'Afrique dans les anciennes collections françaises*, exh. cat., Musée du Quai Branly, Paris.

<sup>262</sup> *Vid.* XII. «La pista de los objetos: Todos los tesoros del mundo», en GRUZINSKI, S. (2010), *Las cuatro partes del mundo*, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica.

### III.4.1. El olifante de Roldán

La tradición de producir olifantes en la Europa del siglo XII posiblemente deba mucho a la canción de gesta más antigua que ha sobrevivido, *La Chanson de Roland*<sup>263</sup>. Estos instrumentos quedaron vinculados directamente con la cruzada contra el islam y, más específicamente, a la participación en la Reconquista<sup>264</sup>. El poema narra la lucha militar entre caballeros cristianos, liderados por Carlomagno y Roldán, y los guerreros musulmanes que invadieron y conquistaron Iberia<sup>265</sup>. En él se recuerda la muerte heroica del sobrino de Carlomagno a manos de los musulmanes en la batalla de Roncesvalles, que tuvo lugar el 15 de agosto del año 778 en el desfiladero de Valcarlos, en la vertiente norpirenaica, según datos extraídos de anales y crónicas del siglo IX<sup>266</sup>. Tras la muerte de Roldán, Carlomagno recuperó su olifante y lo presentó en la iglesia de San Severino, en la ciudad de Burdeos, como una reliquia sagrada del héroe cruzado caído,

al bienaventurado Roldán... le llevó Carlomagno hasta Blaye y le enterró honrosamente en la iglesia de Saint Roman... y le colgó su espada a la cabecera y su trompa de marfil a los pies, para honor de Cristo y de su honrosa milicia. Pero alguien trasladó después indignamente la trompa a la iglesia de Saint Sernin en Burdeos. ¡Feliz la riquísima ciudad de Blaye, que se honra con tan gran huésped, se alegra con el solaz de su cuerpo y se fortifica con su auxilio!<sup>267</sup>

<sup>263</sup> Cfr. SHALEM, A. (2004), *The Oliphant: Islamic Objects in Historical Context*, Boston, Brill, pp. 4-5, 101-104, 132 y 136.

<sup>264</sup> Para más información vid. O'CALLAGHAN, J. F. (2003), *Reconquest and crusade in medieval Spain*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press; BARTON, S. y R. A. FLETCHER (2000), *The world of El Cid: chronicles of the Spanish reconquest*, Manchester, Manchester University Press; y FLETCHER, R. A. (1987), «Reconquest and Crusade in Spain ca. 1050-1150», en *Transactions of the Royal Historical Society*, Fifth Series, v. 37, pp. 31-47.

<sup>265</sup> Este extenso poema épico escrito en el siglo XI en francés antiguo, atribuido a un monje normando, Turolde, cuyo nombre aparece en el último y enigmático verso: «Ci falt la geste que Turoldeus declinet». Es el cantar de gesta más antiguo en lengua romance. El texto del llamado Manuscrito de Oxford (pues se conserva en la biblioteca Bodleiana de Oxford), escrito en anglo-normando (de alrededor de 1170), consta de 4002 versos decasílabos, distribuidos en 291 estrofas de desigual longitud llamadas tiradas (*laissez*). A pesar de que el texto tiene fecha de finales del siglo XII, se da como probable la data entre 1060 y 1065, ya que, según decía Guillermo de Malmesbury, los normandos cantaban la *Canción de Roldán* en la batalla de Hastings.

<sup>266</sup> Los principales textos carolingios recogidos en los *Anales regios* (hasta 829), *Annales Mettenses priores*, *Vita Karoli Magni imperatoris* de Eginardo, *Annales de Gestis Caroli Magni* del Poeta Sajón, *Vita Hludowici imperatoris* del Astrónomo Lemosín recogen estos hechos en los años siguientes a la batalla. La crónica en latín del reinado de Carlomagno *Vita Karoli Magni imperatoris* de Eginardo, es la primera biografía escrita sobre un rey europeo. Escrita entre el año 830 y el 833, trata sobre la parte más íntima del rey Carlomagno, sus hábitos personales y sobre sus gustos. Vid. ANZOVIN, S. (2000), *Famous First Facts International Edition*, H. W. Wilson company, p. 162, ítem 2930 y EGINARDO (2016), *Vita Karoli Magni. Vida de Carlomagno*. Texto original de la Bibliotheca Augustana. Edición bilingüe latín-castellano y comentarios por Pablo J. Castiella. [Último acceso: 03/12/2017] Disponible en: [http://www.academia.edu/24899199/Eginardo\\_Vida\\_de\\_Carlomagno\\_Vita\\_Karoli\\_Magni\\_.Edici3n\\_bilingüe\\_lat%C3%ADn-castellano](http://www.academia.edu/24899199/Eginardo_Vida_de_Carlomagno_Vita_Karoli_Magni_.Edici3n_bilingüe_lat%C3%ADn-castellano)

<sup>267</sup> *Apud* «15.- 6. La gesta dei per francos en Compostela: El Iacobus», en DIEGO CATALÁN, 30 de abril de 2009 - 1:10. II. Testimonios de la poesía épica al sur de los Pirineos anteriores al siglo XIII. *lat.*, Lib. IV, cap. 21. Cfr. Catalán, D. (2001), «La épica española. Nueva documentación y nueva evaluación». [Consulta: 03/12/2017] Recuperado de: <https://diegocatalan.blogia.com/pagina/75/>

Este hecho histórico, que conmovió a los contemporáneos y del que existen referencias cronísticas, inspiró la que es considerada como la principal de las narraciones épicas medievales<sup>268</sup>: la *Chanson de Roland*, en ella se exalta de manera grandilocuente el alcance de su llamada.

El argumento del poema es el siguiente: tras siete años de Cruzada, el Emperador Carlomagno ha conquistado el norte de la península Ibérica a los moros. Solo resiste Zaragoza, ciudad del rey Marsilio. Los francos reciben unas sospechosas propuestas de paz. Carlomagno cruza los Pirineos, y sobre la retaguardia que dirige su sobrino Roldán cae el numerosísimo ejército de Marsilio. Roldán, valiente y temerario, no quiere usar su olifante para llamar en su auxilio al grueso del ejército, que ha pasado ya el desfiladero. Pelea con valentía, pero a un alto precio. Sus caballeros van cayendo ante el número incalculable de moros que les acosan. Roldán se decide, por fin, a tocar el olifante para avisar a Carlomagno y advertir al grueso del ejército. Lo hace en el vértice de Ibañeta, y según la tradición, con tal fuerza que le estallan las sienes y el olifante. Pero es demasiado tarde, se queda solo en la pelea y sucumbe, como los demás, frente al enemigo. Cuando Carlomagno oye el cuerno que demanda socorro, vuelve a Roncesvalles al frente de sus tropas. Persigue a los moros que se batan en retirada y los extermina a las orillas del Ebro, tomando finalmente Zaragoza. Tras enterrar en la iglesia de Saint-Romain a Roldán, regresa abatido a Aquisgrán. La hermana de Olivier, Alda, muere de pena al conocer el fallecimiento de su amado Roldán...<sup>269</sup>.

El *Cantar de Roldán* se escribe unos tres siglos después, tiempo suficiente para que los hechos se transformen y el personaje de Roldán, que sólo era el margrave de la Marca Bretaña, se convierta en el sobrino del viejo emperador Carlomagno. Los hechos se adornan y se dotan de una dimensión heroica. Roldán se acompaña de un amigo imaginario, Oliveros. La emboscada de los vascones pasa a ser un ataque de 400.000 sarracenos, que solo pueden derrotar a Roldán y a los Doce Pares de Francia (nobles francos amigos del arzobispo), debido a la traición de Ganelón.

El profesor Gimeno Blay describía la escena en la que Roldán tañe su olifante con un sugestivo lirismo, a modo de crónica, aproximándonos así a los personajes:

Después de discutir con Oliveros la oportunidad y conveniencia de hacer sonar su cuerno, decide soplar herido de muerte y exhausto y así proporcionar

---

<sup>268</sup> Roldán y Oliveros eran héroes legendarios del acervo popular europeo ya hacia el año mil, como lo demuestra en España el *Roncesvalles navarro* y la *Nota Emilianense* (ca. 1056-1075), que al parecer se hace eco de un poema de difusión oral anterior a *La Chanson de Roland* (ca. 1087-1095), primer cantar de gesta francés, cuya primera versión conocida es *El Manuscrito de Oxford*. El *Poema de Almería* (ca. 1148-1150), recogido en la *Chronica Adepboni Imperatoris*, atestigua la popularidad en España de Roldán y Oliveros, a quienes parangona con el Cid y Álvar Fáñez.

<sup>269</sup> Para una información más detallada y exhaustiva véase MARTÍN DE RIQUER (1983), *Chanson de Roland. Cantar de Roldán y el Roncesvalles navarro*, Barcelona, El Festín de Esopo, pp. 220-223; JIMENO JURÍO, J. M.<sup>a</sup> (2004), *¿Dónde fue la batalla de «Roncesvalles»? Pamplona, Pamiela; y SAGREDO GARDE, I. (2013), La Derrota de Carlomagno. Investigación de la batalla de Roncesvalles*, Pamplona, Pamiela.

nuevas a Carlomagno sobre la derrota infligida a la retaguardia. Gracias al olifante, los gemidos de Roldán alcanzan al emperador en la vanguardia de la expedición, de regreso a Francia; éste reconoce por sus notas la grave situación en la que se encuentran los ejércitos que cubrían su retirada<sup>270</sup>:

156

Li quens Rollant gentement se cumbat,  
2100 mais le cors ad tressuët e mult  
chalt;

en la teste ad e dular e grant mal.

Rumput est li temples, per ço que il  
cornat.

Mais saveir volt se Charles i vendrat:

trait l'olifan, fieblement le sunat.

2105 Li emperere s'estut, si l'escultat:

«Seignurs», dist il, «mult malement nos  
vait.

Rollant mis niés hoi cest jur nus defalt:

jo oi al corner que guaires ne vivrat.

Ki estre i voelt isnelement chevalzt.

2110 Sunes voz graisles tant que en cest  
ost ad».

156

ROLDÁN TAÑE NUEVAMENTE EL  
OLIFANTE Y LOS SARRACENOS  
HUYEN.

El conde Roldán combate gallardamente, pero tiene el cuerpo trasudado y ardiente; siente dolor y grave daño en la cabeza. Tiene rotas las sienas por haber tañido al cuerno. Pero quiere saber si llegará Carlos: saca el olifante y lo suena débilmente. El emperador se detuvo y lo escuchó: «Señores -dijo-, muy mal nos va. Mi sobrino Roldán nos deja en el día de hoy. En el tañer del cuerno he entendido que no vivirá mucho. Quien quiera llegar a él, cabalgue ligero. Sonad cuantos clarines hay en esta heste»<sup>271</sup>.

Oído y entendido el mensaje, el emperador decide volver sobre sus pasos en auxilio de Roldán; sin embargo, cuando llega a Roncesvalles, el conde ha muerto y lo encuentran tendido en el suelo, asiendo con una mano su espada, Durandarte, y con la otra el olifante, como quien lucha denodadamente para vencer la muerte<sup>272</sup>.

---

<sup>270</sup> GIMENO BLAY, Fco. M. (2004), «The Preacher as a Methaphor for the Horn (La trompa és la preycació)», en *International Horn Society*, Feb., pp. 69-72.

<sup>271</sup> Cfr. MARTÍN DE RIQUER (1983), *Chanson...*, ob. cit, pp. 220-223.

<sup>272</sup> *Apud* GIMENO BLAY, Fco. M. (2004), «The Preacher...», ob. cit. pp. 69-72.

168

Ço sent Rollant que la mort li est pres;  
2260 par les oreilles fors s'e ist la cervel.  
De ses pers priet Deu que's apelt,  
e pois de lui a l'angle Gabriel  
Prist l'olifan, que reproce n'en ait,  
e Durendal s'espee en l'altre main.  
2265 D'un arc baleste ne poet traire un  
quarrel,  
devers Espaigne en vait en un guaret.  
Muntet sur un tertre, desuz ·II· arbres  
bels,  
quatre perruns i ad, de marbre faiz.  
Sur l'erbe verte si est caeit envers,  
2270 la s'est pasmet, kar la mort li est  
pres.

168

MUERTE DE ROLDÁN.

Siente Roldán que la muerte le está cercana; se le derraman los sesos por las orejas. Ruega a Dios que llame a su lado a sus pares, y luego por sí mismo al ángel Gabriel. Cogió el olifante, para que nadie lo vitupere, y con la otra mano a su espada Durandarte. Se dirige a un barbecho situado hacia España a un tiro que puede lanzar una ballesta. Sube a un cerro: bajo dos hermosos árboles hay cuatro gradas hechas de mármol. Ha caído boca arriba en la hierba verde y allí se ha desvanecido, porque la muerte le está cercana<sup>273</sup>.

---

<sup>273</sup> Cfr. MARTÍN DE RIQUER (1983), *Chanson...*, ob. cit, pp. 232 - 235.





Fig. 22. Muerte de Roldán. *Grandes chroniques de France*. París, BnF, Fr. 6465, fol. 113. Ilustración de Jean Fouquet, Tours, ca. 1420.



Fig. 23. Olifante de Roldán, donado por Alfonso XI a la catedral de Santiago de Compostela.

Es evidente que el olifante juega un papel prominente y dramático en las batallas de Roldán y eventualmente en su muerte. Su emblemática figura «ha ejercido una evidente influencia en la consideración del este objeto, elevado a símbolo de la lucha contra el infiel»<sup>274</sup>. Avinoam Shalem ha sugerido que el instrumento era entendido por los lectores contemporáneos de la épica como un trofeo de guerra tomado por Roldán después de haber salido victorioso de una batalla anterior. Los manuscritos iluminados indican que se creía que su olifante era de fabricación islámica<sup>275</sup>.

La leyenda de Roldán acabará por suscitar un verdadero culto que hace que algunos de los olifantes conservados sean asociados con su legendario cuerno y reciban una particular veneración. Tanto el Tesoro de la Catedral de San Vito en Praga como el del Museo de la Catedral de Santiago de Compostela afirman tener el «Cuerno de Roldán» en su poder.

El bello ejemplar que se custodia en la catedral de Santiago de Compostela<sup>276</sup>, según Villa Amil, fue un regalo del obispo Gelmírez en el siglo XII<sup>277</sup>. En esta basilica, considerada como un enclave mítico de la cristiandad, se conserva la copia más fidedigna del llamado *Codex Calixtinus* o *Códice Calixtino*, compilación de textos realizada a mediados del siglo XII con los datos relacionados con el culto a Santiago y los avatares de la peregrinación destinada a venerar sus reliquias<sup>278</sup>. El texto presenta a Carlomagno como prototipo de caballero cruzado, promotor y benefactor de la iglesia del apóstol, al recibir instrucciones del propio Santiago para descubrir su sepulcro en Galicia, liberar y proteger contra los mahometanos el camino que conduce a él. Fiel a este mandato, Carlomagno realiza una expedición en la que enriquece la catedral de

---

<sup>274</sup> PADILLA, J. I. y K. A. RUEDA (2009), «El sonido de la guerra: las trompas de la fortaleza medieval de Ausa (Zaldibia, Gipuzkoa)», en *Mediaevalia*, vol. 30, [453-485], p. 458. [Último acceso: 17/06/2017] Recuperado de: <http://hdl.handle.net/2445/27523>

<sup>275</sup> SHALEM, A. (2004), *The Oliphant...*, ob. cit., pp. 101-104.

<sup>276</sup> El Tesoro de la Iglesia de Compostela nació cuando Alfonso II, al visitarla, en el segundo decenio del siglo IX, para venerar las reliquias del Apóstol Santiago recién descubiertas, otorga los primeros dones regios al naciente santuario: «multa obtulit dona», dice el *Chronicon Iriense* y traduce la *Crónica de Iria* que «dotou o sancto lugar con moytos doos et joyas». No faltarían entre ellos cruces y coronas, dones de tradición visigótica. Más tarde, el año 874, Alfonso III y su esposa D.<sup>a</sup> Jimena, ofrecerían la bellísima cruz que durante un milenio fue su más preciada joya. Poco después, Ordoño II, siendo rey de Galicia, en 911, hizo una de las donaciones regias más variadas: cajas de oro, perlas y pedrería, un cáliz, etc. Al lado de estos primeros dones de los reyes peninsulares se adhiere alguna ofrenda que seguramente hizo Carlomagno. Su legendaria presencia en Compostela hizo que hasta mediados del siglo XX se celebraran en la Basilica sufragios por su alma. Testimonio de esta vinculación a las gestas carolingias fue el «olifante de Roldán» que, todavía en el siglo XVII, impresionaba a los peregrinos, para quienes, siguiendo la «vía» trazada en los cielos, había abierto los caminos de Europa, tras la visión de Aquisgram: «E sabido por todo o mundo, logo acudieron tantas gentes que era milagro, e daban sendos e esmolos aos cregos, e tragian tantos diñeiros de prata e de ouro que non eran conocidos...», dice el *Libro dos Cambeadores*, al justificar la institución de los que fueron a un tiempo banqueros y quilatadores en la Compostela del medievo. La peregrinación y los «votos» enriquecían a la iglesia de Santiago a par de Roma. Cfr. FILGUEIRA VALVERDE, J. (1959), *El Tesoro de la catedral Compostelana*, Bibliófilos Gallegos. Colección Obradoiro, IX, Santiago de Compostela, pp. 7 y 8.

<sup>277</sup> Villa Amil, 1899. —Yepes, 1615, V. *Apud* ESTELLA MARCOS, M. (2012), *La escuela del marfil en España: románica y gótica*, Valladolid, Editorial MAXTOR, p. 101. ISBN. 978-84-9001-238-3

<sup>278</sup> El *Códice* recoge cinco libros, independientes en su temática. El cuarto, conocido como «La leyenda de Turpín», es el más conocido y estudiado, el que ha dado una resonancia mayor al *Códice Calixtino*. Atribuido a Don Turpín, versión legendaria del arzobispo Tilpino de Reims, contemporáneo de Carlomagno, recoge lo más notable de la leyenda de Roldán.

Santiago y da fuero especial a su iglesia. En el libro IV del *Codex Calixtinus* (también denominado *Historia Turpini* o *Pseudo Turpin*), en tiempos de las cruzadas en Tierra Santa y la reconquista de al-Ándalus, se cuenta que Carlomagno en siete años conquistó toda la Hispania mora, excepto Zaragoza. La gesta de Roldán en Roncesvalles se relata en el capítulo XXI. Hay una leyenda en torno a su olifante. Todo caballero debía llevar, como parte de su atuendo, un cuerno de caza o trompa para alertar, atemorizar, convocar a la tropa, llamar a los guardianes del puente levadizo para que lo bajasen o ubicar la caza. Estaba fabricado con el colmillo de un elefante o con el cuerno de un buey y tenía propiedades especiales: su sonido llegaba muy lejos, superando montañas y valles y reflejaba siempre el estado de ánimo de quien lo tocaba. Según la tradición, sólo hay constancia escrita de la existencia de un olifante: el de Elmidán, hermano del rey Guitalin de Sajonia, a quien al parecer se lo robó Roldán. La tradición aseguraba que, si quien tocaba el olifante no era digno de su uso o lo había conseguido con malas artes, el cuerno acarrearía sobre él la maldición con un sonido inesperado o, permaneciendo mudo, su perdición. «Acaso el extraño sonido del olifante de Roldán fue lo que inquietó a Carlomagno y, probablemente, el propio instrumento provocó la perdición del prefecto, reventándole las venas en el esfuerzo por hacerlo sonar, si la leyenda fuera cierta»<sup>279</sup>.

#### III.4.2. El olifante de Gastón de Bearn

Este magnífico cuerno de guerra de Gastón IV de Bearn, datado hacia 1099, fue la primera donación documentada hecha a la iglesia de Santa María la Mayor de Zaragoza en el año 1131 por el conde de Bearn, como testimonio de amor y devoción a la Virgen, venerada en dicho templo. Actualmente se conserva en el Museo-Exposición Pilarista de la sacristía de la basílica del Pilar en Zaragoza, en la Colección del tesoro catedralicio. Tiene una longitud de 56 cm y un diámetro de 12 cm., y presenta una sencilla embocadura de tipo románico.

La tradición apunta a que este ejemplar bizantino, labrado en marfil con la técnica del cincelado árabe del siglo XI, se trajo en la primera Cruzada, seguramente tallado en los talleres del sur de Italia, «aunque bien podría haber sido elaborado por los expertos eborarios hispánicos»<sup>280</sup>. Está decorado con hermosos relieves y escenas alusivas que quizá representen los trabajos de Hércules. En su ornamento prima lo fantástico, lo insólito y lo maravilloso: huevos de avestruz, lenguas de serpiente, colmillos de jabalí, dientes de tiburón, caparzones de tortuga, piedra bezoar, olifantes, figuritas de

---

<sup>279</sup> Cfr. GONZÁLEZ SEVILLA, M.<sup>a</sup> E. (1998), *El Camino de Santiago: Arte y misterio*, Ediciones del Serbal. Para una información más detallada véase GABORIT-CHOPIN, G. (1993), «Olifante del Roldán», en MORALEJO, S.; LÓPEZ ALSINA, F. (dir.) (1993), *Santiago, Camino de Europa. Culto y cultura en la peregrinación a Compostela*, ficha núm. 109, Santiago, pp. 412-413; MORALEJO, S., «Maza de Roldán», *idem*, ficha núm. 110, pp. 413-414.

<sup>280</sup> *Vid.* BERTAUX, E. (1904), «El olifante de Gastón de Béarn. Trabajo bizantino del siglo XI», en *Exposición Retrospectiva de Arte*, Zaragoza, pp. 201-203, y GALÁN Y GALINDO, A. (2005), *Marfiles Medievales del Islam*, Vol. 1, Publicaciones Obra Social y Cultural CajaSur.

mandrágora. De este olifante se han realizado dos réplicas, una se halla en el Museo Diocesano de Zaragoza y otra en el Museo de la Torre de Uncastillo<sup>281</sup>.



**Fig. 24. Olifante de Gastón de Bèarn, ca. 1099. Museo Pilarista de Zaragoza. Foto de Carlos Moncín.**

No es una pieza cualquiera, pues a su enorme belleza hay que añadir que está cargado de historia. El caballero que lo poseyó tuvo una relación estrecha con Zaragoza, como veremos seguidamente.

#### *III.4.2.1 Gastón IV de Bèarn el Cruzado (a. 1074-1130/1131)*

Gastón IV, hijo de Céntulo V, fue vizconde de Bearn desde 1090 hasta su muerte ocurrida alrededor del año 1131, también ostentaba los títulos de *señor de Zaragoza*, *señor teniente de Barbastro*, *de Uncastillo* y ricohombre de Aragón<sup>282</sup>.

Participó en la Primera Cruzada a Tierra Santa formando parte del contingente movilizado en 1096 por Raimundo IV, conde de Tolosa. Se distinguió en la conquista de Nicea (1067), en las batallas de Antioquía (1098) y Ascalón (14 de agosto de 1099), y durante el asedio de Jerusalén (1099), en el que fue escogido por los duques de Lorena y Normandía y por el conde de Flandes para dirigir la construcción de máquinas de asedio, por su conocida habilidad en estas artes.

Casado con Talesa, hija del conde Sancho Ramírez (prima carnal por línea bastarda del rey de Aragón Alfonso I el Batallador), parece que residía en Aragón mucho antes de la conquista de Zaragoza, actuando como auxiliar fundamental del monarca en todas sus empresas militares; fue el capitán de sus tropas y dirigió el asedio de Zaragoza

---

<sup>281</sup> Cfr. AA.VV. (2000), *Gran Enciclopedia Aragonesa*, vol. 10, Zaragoza 2000, p. 2377.

<sup>282</sup> Cfr. ANDRÉS VALERO, S. (1998), *Historia de Zaragoza, 6: Zaragoza cristiana (1118-1336)*, Zaragoza, Ayto. de Zaragoza, pp. 9-15.

repitiendo lo que había aprendido y experimentado en el de Jerusalén<sup>283</sup>. Como paso previo a su participación en la conquista de Saraqusta, el 8 de julio de 1117 se encontraba, junto a su hermano Céntulo, conde de Bigorra, y otros caballeros con el rey Alfonso I en la Huerta de Santa Engracia, inspeccionando las defensas de la ciudad y tanteando las fuerzas enemigas. A su regreso al *Midi* francés, ambos hermanos se encargaron de transmitir a los señores feudales de la frontera pirenaica su impresión positiva de las posibilidades de la campaña. Como resultado de esta labor de propaganda, en la que contaron con la colaboración de varios obispos, como los de Huesca y Pamplona, a principios de 1118 se reunió un concilio en Toulouse aprobando la expedición a España con la categoría de Cruzada<sup>284</sup>.

Gastón de Bearn aportó un gran número de tropas a la expedición que, bajo su mando, fueron definidas por los cronistas musulmanes como enjambres de langostas u hormigas, en su periplo hasta Saraqusta. A su cargo estuvo también la dirección de las operaciones hasta la llegada del rey y, sobre todo, el aporte y manejo del material de asedio, compuesto por torres de madera montadas sobre ruedas, máquinas tonantes y veinte almanajques o catapultas. Tras su conquista por las tropas cristianas, la ciudad se convirtió en un señorío entregado a Gastón de Bearn, quien se encargó de la nueva organización del espacio urbano, así como del reparto de tierras y bienes entre los vencedores, y de la supervisión del cumplimiento de las capitulaciones con los vencidos. En este reparto, los bearneses se contaron entre los más beneficiados, a juzgar por la documentación de la época. Junto al Señorío de Zaragoza, que proporcionaba unas rentas anuales de setecientos sueldos jaqueses, el rey otorgó a Gastón de Bearn otras distinciones como el gobierno de Huesca y los señoríos de Monreal y Uncastillo. El nuevo Señor de Zaragoza siguió colaborando en las campañas militares del monarca, y así participó en la conquista de Benicadell (entre Valencia y Alicante) y la expedición aragonesa a tierras andaluzas (1125-1126), a la vez que fundaba, con su esposa Talesa, el monasterio de Sauvelade en 1127<sup>285</sup>.

El último documento conjunto de Gastón y Alfonso I está fechado en Tafalla en septiembre de 1129. Mientras que Alfonso se dirigió entonces hacia el valle de Arán, Gastón y el también bearnés Esteban, obispo de Huesca, quedaron en la Península y se dedicaron a guerrear contra los almorávides, perdiendo ambos la vida. Fallecido en 1130 o 1131 junto a Esteban, en una expedición contra los musulmanes en tierras valencianas, su cabeza fue trasladada a Granada, donde se paseó por las calles de la ciudad clavada en una lanza y acompañada de redobles de tambor. Las circunstancias

---

<sup>283</sup> Cfr. LACARRA, J. M.<sup>a</sup> (1987), «La conquista de Zaragoza por Alfonso I (18 diciembre, 1118)». Estudios dedicados a Aragón, colectánea de sus trabajos que, en su homenaje y memoria, editan la Facultad de Filosofía y Letras y su Área de Historia Medieval, Zaragoza, pp. 81-112.

<sup>284</sup> Cfr. CERVERA FRÁS, M. J. (2000), *El reino de Saraqusta*, en *Colección CAI 100*, núm. 27, Zaragoza, pp. 57-64.

<sup>285</sup> Cfr. LACARRA, J. M.<sup>a</sup> (1987), «La conquista de Zaragoza...», ob. cit., pp. 81-112.

no están claras por falta de fuentes<sup>286</sup>. Jerónimo Zurita dice simplemente que Gastón y Esteban fueron muertos por los moros en 1131. El historiador hispano-musulmán Ibn Idhari da más detalles.

Este mismo año (el 534 de la Hégira) murió el gobernador de Valencia Mohamad Yidar. Yintan ben Ali la gobernó para consolación de Dios. Venció a los cristianos y la cabeza de su jefe, Gastón, fue traída a Granada en el segundo mes de Yumada [24 de mayo de 1130, según José María Lacarra]. Fue paseada por las calles, en la punta de una lanza, escoltada por el redoble de tambores. Esto devolvió la sonrisa al emir de los musulmanes, Ali ben Yusuf, que estaba en Marrakech<sup>287</sup>.

La cabeza de Gastón fue enviada posteriormente a Marrakech. El cuerpo decapitado fue devuelto tras el pago de un fuerte rescate y enterrado en la basílica del Pilar, en Zaragoza. El emplazamiento de la tumba se perdió durante las obras de 1681 o 1717. Como ya hemos dicho, se conserva, en el tesoro de la Basílica del Pilar, su olifante de guerra, que se depositó ese mismo año en el altar de la iglesia de Santa María la Mayor. Según la tradición, el corazón de Gastón de Bearn está enterrado en el lugar donde pisan los fieles para venerar la columna del Pilar. Había dispuesto que se le enterrase junto a su esposa Talea, si bien es imposible saber si su deseo fue cumplido<sup>288</sup>. Después de su muerte, su viuda se encargó del cumplimiento de su última voluntad: dejar a la Orden del Temple todas las tierras que había adquirido en Zaragoza y Sobradiel con derramamiento de sangre y gloria triunfal para financiar la continuidad de la conquista<sup>289</sup>.

### **III.4.3. Olifante de la catedral de Sevilla**

En la fachada norte de la catedral de Sevilla, junto al patio de los naranjos, en la nave del lado este justo antes de acceder por la puerta de la granada, se encuentra una discreta puerta secundaria para acceder al recinto catedralicio conocida como la «Puerta del Lagarto». En la entrada, suspendido de las vigas del techo, cuelga un cocodrilo de madera de tamaño natural y adosados a la pared superior de la puerta se encuentran otros objetos, alguno de los cuáles se ha asociado con el Cid Campeador: un

---

<sup>286</sup> Cfr. LACARRA, J. M.<sup>a</sup> (1987), «Gastón de Bearn y Zaragoza», Estudios dedicados a Aragón. colectánea de sus trabajos que, en su homenaje y memoria, editan la Facultad de Filosofía y Letras y su Área de Historia Medieval, Zaragoza, pp. 133-146 [Pirineos, 8. pp.127-136. Zaragoza. 1952]

<sup>287</sup> LACARRA, J. M.<sup>a</sup> (1978), *Alfonso el Batallador*, Zaragoza, Guara, pp. 104 y 105.

<sup>288</sup> Cfr. CASAS, N. (2013), *Historia y Arte en las Catedrales de España*, Madrid, Bubok Publishing, p. 161.

<sup>289</sup> Citado en Museos y Exposiciones, *Gastón de Bearn*, Ayuntamiento de Zaragoza. [Acceso: 17/10/2015] Recuperado de: <https://www.zaragoza.es/ciudad/museos/es/chistoria/gaston.htm>

bocado de caballo, presunta rienda del caballo de el Cid; un gran colmillo liso de elefante, «pieza conocida como el olifante del Cid<sup>290</sup>» y un bastón de mando<sup>291</sup>.



**Fig. 25. Olifante del Cid, ca. 1260. Puerta del lagarto, catedral de Sevilla.**

La historia de estos objetos se remonta a comienzos del siglo XIII, en torno a 1260<sup>292</sup>, cuando el Sultán de Egipto, Almalec Almoddhafer Saiffodin Almoezzi, que sabía de la importancia económica que tenía la zona sur del Reino de Castilla, decidió enviar hacia Sevilla una representación para iniciar relaciones comerciales y políticas, así como para pedir la mano de doña Berenguela, hija de Alfonso X el Sabio<sup>293</sup>. Esta representación del Sultán llevaba numerosos regalos entre los que destacaban un cocodrilo del Nilo, una cebrá, una jirafa domesticada, un olifante y los demás objetos antes mencionados. El Rey rechazó la petición, pero se quedó con estos obsequios.

El cocodrilo actual está tallado en madera por un autor desconocido y se estima del Siglo XVI. Hoy en día sólo se conserva la estructura restaurada del animal en madera, popularmente llamado «Lagarto» por no conocerse, en aquel momento, espécimen mayor que dicho animal y dando nombre tanto a la nave del patio que lo contiene como a la puerta de acceso.

---

<sup>290</sup> Apud SCHLOSSER, J. von (1908), *Die Kunst und Wunderkammern der Spätrenaissance*, Leipzig, p. 6. Vid. también SHALEM, A. (2004), *The Oliphant. Islamic Objects in Historical Context*, Leiden, pp. 107 y 108.

<sup>291</sup> CASAS, N. (2013), *Historia...*, ob. cit., p. 115.

<sup>292</sup> La asociación de los objetos con el Cid es obviamente una leyenda sin base histórica, fruto de la imaginación individual o colectiva en torno a la figura legendaria de este personaje. Según el catedrático de la Universidad de Zaragoza Alberto Montaner, este caballero castellano de nombre Rodrigo Díaz de Vivar habría nacido entre los años 1043 y 1049, falleciendo en Valencia de muerte natural en mayo de 1099. Así pues, difícilmente se puede relacionar con la figura del Cid ninguno de estos objetos, que llegaron a la Península hacia 1260/61. Vid. ANÓNIMO (ed. Alberto Montaner Frutos) (2007), *Cantar de Mio Cid*, con prólogo de Leonardo Funes, Buenos Aires, Colihue.

<sup>293</sup> LAFLÓN, R. (1991), *Sevilla del buen recuerdo*, Universidad de Sevilla, Colección de bolsillo, pp. 227 y 228.

Dice la leyenda que esos objetos fueron puestos en representación de las virtudes cardinales: el cocodrilo como la prudencia, el colmillo como la fortaleza, la montura como la templanza, y el bastón de mando como la justicia.

#### **III.4.4. Olifante de la Fundación Lázaro Galdiano**

Este olifante de estilo califal, datado entre los siglos X y XIV, se conserva en el Museo de la Fundación Lázaro Galdiano, Madrid. Con el núm. inventario 2577<sup>294</sup>, se localiza en Gabinete, vitrina 21.4. Tiene una longitud de 45 cm., y una embocadura simple del tipo románico.



**Fig. 26. Olifante, ss. X-XIV. Madrid. Fundación Lázaro Galdiano.**

El instrumento podría haber sido cincelado en Córdoba o bien tener un origen suritálico. Es un ejemplar un tanto atípico por su desvaído color y de un tipo menos «clásico» del usual. Poco afín a los demás ejemplares, presenta su parte más estrecha o embocadura de dimensiones análogas a las del olifante de Gastón de Bearn, aunque con un diámetro más amplio de lo habitual, lo que lo situaría en los siglos X-XII<sup>295</sup>. Presenta una decoración de animales burdamente trazados entre roleos, con una nueva tipología muy imaginativa: águilas y leones, sirenas y osos, aves que semejan «dinosaurios» por sus gruesas colas, grifos y pájaros extraños. Los motivos vienen a ser los mismos de los olifantes amalfitanos del «prototipo a» (animales en roleos), pero ni la red que los recoge ni sus figuras son equivalentes. Entre la serie de animales

---

<sup>294</sup> CAMPS CAZORLA, E. (1949-1950), *Inventario del Museo Lázaro Galdiano*. Sin publicar. En esta obra se considera pieza dudosa medieval, como de los siglos XII y XIV.

<sup>295</sup> Vid. DOMÍNGUEZ PERELA, E. (1986), «Eboraria islámica. Las arquetas del Museo Lázaro Galdiano», en *Revista Goya* núm. 193-195, Madrid, pp. 66-81. En esta obra se considera: Siglo X (?) [Cuenta con paralelos desde el siglo X y en relación con talleres de Córdoba]. Camón Aznar, J. (1951), *Guía Abreviada del Museo Lázaro Galdiano*, Madrid, Páginas: 165. En esta obra se considera hacia el siglo XIII; y en CAMPS CAZORLA, E. (1949-1950), *Inventario del Museo Lázaro Galdiano*. Sin publicar; en esta obra se considera pieza dudosa medieval, como de los siglos XII y XIV.



seleccionados, hay entre ellos seres habituales en las representaciones islámicas: grifos, harpías o sirenas griegas, águilas, leones, guepardos e incluso perros de caza. La talla es de mayor profundidad que las amalfitanas a pesar del débil grosor del colmillo, algo contrahecho y que parece proceder de un elefante joven, posiblemente asiático<sup>296</sup>.

Ángel Galán y Galindo considera que, probablemente, se trata de un ejemplar de estilo musulmán del siglo XI, de la zona de Amalfi y «de la época en que comienzan a ser absorbidos por trabajos de arte cristiano de Salerno»<sup>297</sup>; sin embargo, Domínguez Perela mantiene otro criterio apuntando a un taller de situación incierta y a una cronología más tardía, hacia los siglos XIII-XIV<sup>298</sup>. En todo caso, la traza de este ejemplar presenta un cierto parecido con el olifante llamado de San Huberto del Museo Crozatier de Puy en Velay (núm. 1433, 11031), considerado suritálico de finales del s. XI, aunque algunos lo asimilan a cajitas de hueso germanas del s. XIII<sup>299</sup>.

#### III.4.5. Olifantes relacionados con los Reyes Católicos

Entre los años 1492 y 1504 un lote de al menos cuatro olifantes con las armas de Castilla y de Aragón y de la casa de Avis debió de ser entregado por el príncipe Alfonso de Portugal o por Manuel I (1469-1521) a los Reyes Católicos, bien como presente conmemorativo de los esponsales con su primogénita Isabel, o como regalo diplomático. Actualmente se conservan cuatro de estos ejemplares completos y dos fragmentos que fueron destinados posteriormente a otros usos diferentes al de instrumento de caza o de guerra<sup>300</sup>. La similitud de los escudos de armas de los distintos ejemplares, las divisas heráldicas y el lema «Ave Marya» ha llevado a algunos artistas a atribuirlos a un mismo escultor, convencionalmente denominado «Maestro de las Armas de Castilla y Aragón». Uno de ellos se guarda en la Colección Permanente del Museo Nacional de Artes Decorativas de Madrid con el número de inventario DE 21.348; los demás ejemplares se conservan, uno en el Museo de Pontevedra —

---

<sup>296</sup> Estos datos de la ficha de catálogo-inventario que figura en la presentación de este ejemplar en la Fundación Lázaro Galdiano. Ficha técnica de GALÁN Y GALINDO, A. (2005), *Marfiles medievales del Islam*, Córdoba. [Último acceso 04/11/2017] Recuperado de: <http://database.flg.es/ficha.asp?ID=2577>

<sup>297</sup> GALÁN Y GALINDO, A. (2004), «Los marfiles musulmanes del Museo Arqueológico Nacional», en *B-MAN*, Núm. 21-22-23, 2003-2004-2005, Madrid, Museo Arqueológico Nacional, pp. 68, 81 y 83.

<sup>298</sup> DOMÍNGUEZ PERELA, E. (1986), «Eboraria islámica. Las arquetas del Museo Lázaro Galdiano» en *Goya. Revista de Arte. Las colecciones de Don José Lázaro Galdiano*, número extraordinario 193-195, Madrid, pp. 66-81.

<sup>299</sup> GALÁN Y GALINDO, A. (2005), *Marfiles Medievales del Islam*, Córdoba, Publicaciones Obra Social y Cultural Cajasur, 2 vols. en 2 tomos (I, 608 pp. Y II, 580 pp.) con una serie de calcos y dibujos y numerosas ilustraciones en b/n. [Último acceso 04/11/2017] Recuperado de: <http://archivospañoldearte.revistas.csic.es/index.php/aea/article/viewFile/54/54>

*Para más información véase* CAMÓN AZNAR, J. (1951), *Guía abreviada del Museo Lázaro Galdiano*, Madrid, p. 165 (en esta obra se considera hacia el siglo XIII); CAMPS CAZORLA, E. (1949-1950), Sin publicar (en esta obra se considera como pieza dudosa de tipo medieval, como de los siglos XIII y XIV; y DOMÍNGUEZ PERELA, E. (1986), *Eboraria islámica...*, ob. cit., pp. 66-81 (en esta obra se considera como probable su datación en el del siglo X y en relación con los talleres de Córdoba).

<sup>300</sup> Cfr. BASSANI, E. y W. B. FAGG, (1988), *Africa and...*, ob. cit., p. 234.

depósito de los herederos de los hermanos Varela de la Iglesia—, otro en la National Gallery of Australia (Australian National Museum) de Canberra (Inv. 79.2148), el cuarto, en la The Paul and Ruth Tishman Collection of African Art, Walt Disney Company, Washington DC (Inv. 2005-6-9), y los dos fragmentos, en una colección privada (Carlo Monzino) y en el Instituto Valencia de Don Juan, Madrid, Inv. 4873, convertido en polvorera. Por la similitud en los motivos decorativos todos ellos se atribuyen a las manos de un mismo autor, conocido como maestro de los escudos de Castilla y Aragón, seguramente de los Sapi de Sierra Leona, *ca.* 1492-1530<sup>301</sup>.

#### *III.4.5.1 Olifante del Museo de Artes Decorativas de Madrid*

*Datación:* *ca.* 1490-1530. Museo Nacional de Artes Decorativas de Madrid, edificio Administración / Planta cuarta. Almacenes / Caja Fuerte / Armario 2 / Balda 1. Tiene una longitud de 64 cm y un diámetro 7,30 cm. Núm. inventario DE 21.348. El olifante presenta una embocadura mucho más evolucionada que la de los ejemplares anteriores, labrada en la parte más estrecha del instrumento.



**Fig. 27. Litografía de José M.<sup>a</sup> Mateu del año 1878. Madrid. Museo Español de Antigüedades<sup>302</sup>.**

---

<sup>301</sup> BORDÁS IBÁÑEZ, C. (1999), *Instrumentos musicales en colecciones españolas*, Vol. I, Centro de Documentación de Música y Danza INAEM, Museos de titularidad estatal, Ministerio de Educación y Cultura, Madrid, p. 101, il. 165; Olifante Subdivisión: Trompetas naturales.

<sup>302</sup> Esta litografía se conserva en el Museo Arqueológico Nacional como parte de los fondos fundacionales procedentes del Museo de Ciencias Naturales, adscrito a la Sección Etnográfica. Actualmente en el Museo de Artes Decorativas con núm. de inv. DE 21348.



**Fig. 28. Olifante de sierra Leona. Madrid. Museo de Artes Decorativas, núm. inv. DE 21.348.**

Esta pieza es originaria del taller de Sierra Leona que formaba parte de la colonia afroportuguesa de Guinea Ecuatorial. Procede del Gabinete de Historia Natural creado por Carlos III. Las distintas escenas que decoran la pieza proceden de grabados europeos. Respecto a la inscripción, frente a la opinión común de que responde al lema «Ave Marya», algunos medievalistas se inclinan por la transcripción «Y.A.ANCILLA.R», relacionando el término «ancilla» (esclava, sierva), con una alusión a la Virgen y el pasaje de San Lucas «yo soy la esclava del Señor»<sup>303</sup>. En otros marbetes que presenta la iconografía está el escudo de Portugal y escudos de reinos y países; uno de ellos con cinco escudetes colocados en cruz, cada uno cargado con cinco besantes puestos en aspa; hay una bordadura con siete castillos y una corona de florones sobre el escudo<sup>304</sup>; aparece también *La Piedad*, así como una escena cinegética y cazador. El segmento troncocónico más ancho del olifante tiene la inscripción ALEO, contenida en un rectángulo sostenido por ángeles. Según Alfonso de Dornellas (1924), esta inscripción

---

<sup>303</sup> Estudio paleográfico realizado por Antonio González Quintana, Luis Miguel de la Cruz (Archivo Histórico Nacional), Félix J. Martínez Llorente (Universidad de Valladolid), Antonio J. López Gutiérrez (Universidad Pablo de Olavide de Sevilla), José Luis Gonzalo (Universidad Complutense), José M<sup>o</sup> de Francisco (Universidad Complutense) y Salvador García Amillas (MAN). Datos extraídos de la página oficial del Museo de Artes Decorativas [Último acceso: 05/11/2017] Recuperado de: <http://ceres.mcu.es/pages/Main>.

<sup>304</sup> Estudio heráldico realizado por Sofia Gomes da Costa.

alude a la empresa o blasón de don Pedro de Menezes, primer conde de Vila Real y gobernador y capitán mayor de Ceuta<sup>305</sup>.

#### *III.4.5.2 Olifante del Museo de Pontevedra*

Datación *ca.* 1498. Museo de Pontevedra (*Deputación de Pontevedra*), depósito de los herederos de los hermanos Varela de la Iglesia. Colección Artes decorativas: *Os marfis*. Embocadura evolucionada.



**Fig. 29.** Olifante del Museo de Pontevedra. Cultura Sapi-portuguesa, *ca.* 1498.

El instrumento presenta su embocadura en el extremo más delgado de la pieza y su decoración se encuadra en siete fragmentos separados por cenefas con motivos geométricos. Aparecen escenas de caza de ciervos y dos lanceros tocando un olifante. También las armas de Portugal y las de Castilla y Aragón y el mote ALEO, que fue la divisa usada por el infante Manuel I de Portugal en alguna de sus conquistas. Tres pequeñas asas talladas con agujero para pasar un cordel de sujeción los completan<sup>306</sup>.

#### *III.4.5.3 Olifante de la National Gallery of Australia*

Datación: *ca.* 1492-1504. The National Gallery of Australia (Australian National Museum de Canberra). Colección permanente. Núm. inv. NGA 79.2148.A-B.

---

<sup>305</sup>«Aleo» sería el grito de victoria que don Pedro clamó tras la conquista de Ceuta por los portugueses en 1415, cuando ganaron un supuesto juego de la «choca» empuñando una vara de acebuche. Llamado ante la presencia del Rey e informado de que nadie aceptaba el puesto de gobernador de la ciudad recién conquistada, don Pedro habría dicho al Rey que con el mismo bastón con el cual acababa de gritar «aleo», defendería la ciudad. Cogiendo dicha vara, el Rey le habría dado el cargo, devolviéndole el bastón. Sin embargo, Luis Gonzaga de Lancaster y Távora, marqués de Abrantes, impuso la revisión del problema, demostrando que «aleo» o «aleu» es una palabra arcaica francesa que significa alodial, queriendo simbolizar con la investidura del cargo por parte del rey sin haberle sido previamente exigido al conde el tributo de vasallaje, prueba de la gran confianza depositada por el monarca en el guerrero.

<sup>306</sup> Fuente: página oficial del Museo de Pontevedra. [Acceso: 07/07/2017] Recuperado de: <http://www.museo.depo.es/coleccion/artes.decorativas/es.03070004.html>

Embocadura: evolucionada, forma parte del instrumento. Longitud 71 cm, diámetro mayor 29,21 cm y diámetro menor 5,08 cm.

Este cuerno de caza perteneciente al conde Earl Spencer lleva en el ornamento las armas y distintivos de Fernando e Isabel de Portugal de principios del siglo XVI<sup>307</sup>.



**Fig. 30. Olifante con las divisas de los Reyes Católicos, ca. 1492-1504. The National Gallery de Australia. Canberra. Australian National Museum, núm. inv. NGA 79.2148.**

Este olifante fue trabajado por el Maestro de las Armas de Aragón y Castilla, hacia 1492-1504. El colmillo presenta labradas, en su extremo más ancho, las armas de los Reyes Católicos, sus divisas y el mote «Tanto Monta». Según una tradición fue regalado por Felipe I de Aragón (II de Castilla) a Isabel I de Inglaterra para congraciarse con la soberana con vistas a un posible compromiso matrimonial.

#### *III.4.5.4 Olifante de la The Walt Disney-Tishman African Art Collection, Washington, D.C.*

Fecha entre 1494 y 1500. National Museum of African Art-Smithsonian Institution. The Paul and Ruth Tishman Collection of African Art, Walt Disney Company, Washington DC. Marfil, metal. Núm. inv. 2005-6-9. Regalo de Walt Disney World Co., una subsidiaria de la compañía The Walt Disney. Longitud: 64,2 cm; curva externa: 67,50 cm; longitud de la curva interna: 61,00 cm; diámetro exterior máximo de la campana: 9,80 cm; diámetro exterior mínimo de la campana: 7,30 cm;

---

<sup>307</sup> HIPKINS, A. J. (1921), *Musical Instruments, historic, rare and unique*, London, Adam & C. Black, Ltd., pp. 24-25.

embocadura evolucionada, forma parte del instrumento (diámetro exterior 3 cm, interior 1,25 cm).



**Fig. 31. Olifante Sapi-portugués, ss. XV-XVI. Washington D.C. National Museum of African Art-Smithsonian Institution. The Walt Disney-Tishman African Art Collection.**

Cuerno de caza tallado por artesanos de los pueblos Bullon o Temme, con el típico estilo Sapi-portugués, Sierra Leona. La materia prima es el colmillo de marfil de un elefante. Presenta elaborados relieves tallados con escenas de caza europeas, elementos heráldicos e inscripciones<sup>308</sup>.

---

<sup>308</sup> Bibliografía y fuentes: *cfr.* CHRISTINE MULLEN, K. (2006), «African Vision: The Walt Disney-Tishman African Art Collection», en *Tribal Arts* 43, p. 86, núm. 11-12; CHRISTINE MULLEN, K.; FREYER, B. y A. NICOLLS (2007) *African Vision: The Walt Disney-Tishman African Art Collection*, Washington, D.C., National Museum of African Art, Smithsonian Institution, pp. 54, 68-69, fig. 13, núm. 15; LEVENSON, J. A. (ed.) (2007), *Encompassing the Globe: Portugal and the World in the 16th & 17th Centuries*, Washington, D.C., Arthur M. Sackler Gallery, Smithsonian Institution, p. 152, núm. A-5; PATTON, Sh. F. (2005) «Disney-Tishman: Gift to the Smithsonian Institution», en *Tribal Art X:2* (39), p. 63, no. 5; PATTON, Sh. F. y B. FREYER (2008), *Treasures 2008*, Washington D.C., National Museum of African Art, Smithsonian Institution, pp. 4-5; ROBBINS, W. M. y N. INGRAM NOOTER (1989), *African Art in American Collections*, Washington, D.C., Smithsonian Institution Press, p. 154, núm. 282; ROSS, D. (ed.) (1992), *Elephant: The Animal and Its Ivory in African Culture*, Los Angeles, Fowler Museum of Cultural History, University of California, p. 293. SKODA, HANNAH, PATRICK LANTSCHNER y R. L. J. SHAW (eds.) (2012), *Contact and Exchange in Later Medieval Europe: Essays in Honour of Malcolm Vale*, Rochester, Boydell & Brewer; VISONÁ; BLACKMUN, M.; POYNER, R.; COLE, H. M. y M. D. HARRIS (2001), *A History of Art in Africa*, New York, Harry N. Abrams, p. 172, núm. 6-6; VISONÁ; BLACKMUN, M.; POYNER, R. y H. M. COLE (2008), *A History of Art in Africa*, Upper Saddle River, N.J., Prentice Hall, p. 172, núm. 6-6; VOGEL, S. (ed.) (1981), *For Spirits and Kings: African Art from the Paul and Ruth Tishman Collection*, New York, Metropolitan Museum of Art, pp. 64-67, núm. 30; National Museum of African Art-Smithsonian Institution. Datos extraídos de la descripción de la pieza. [Último acceso: 08/12/2017] Recuperado de: <https://africa.si.edu/collections/view/objects/asitem/People@2378/0?t:state:flow=1c77245c-9b15-4679-959c-fbbe97a6bb60>

#### III.4.6. Olifantes de caza del Museo del Ejército de Toledo

En el Museo del Ejército de Toledo se encuentran dos olifantes de caza o de guerra del siglo XVI. Uno de ellos, atribuido a Garcilaso de la Vega, presenta una embocadura lateral, atípica en los olifantes de caza o de guerra, y otro ejemplar decorado exquisitamente con escenas de caza.

##### III.4.6.1 *Olifante de Garcilaso de la Vega*

Datación: siglo XVI. Lugar de conservación: Museo del Ejército del Alcázar de Toledo, Castilla la Mancha. Colección Artes decorativas. Marfil tallado. Dimensiones: longitud 41,15 cm. Embocadura lateral de bisel.

Se trata de un colmillo tallado en el Congo portugués (Zaire o Angola) con decoración incisa en la parte central de bandas y entrelazos geométricos. Tiene dos anillas talladas para poder pasar un cordón y suspenderlo siguiendo el gusto europeo. Algunos autores consideran que esta pieza pudo ser enviada como regalo diplomático a Europa, aunque según la tradición perteneció a Garcilaso de la Vega (1501-1536).



Fig. 32. Cuerno de caza de Garcilaso de la Vega, s. XVI. Toledo. Museo del ejército. Alcázar de Toledo.

Objetos similares se recogen en el inventario de Cosme I de Medicis y actualmente se pueden encontrar piezas relacionadas en el Museo Degli Argenti de Florencia, Museo

Nacional Prehistórico y Etnográfico de Roma, Museo de Cluny y en colecciones particulares<sup>309</sup>.

#### *III.4.6.2 Olifante europeo del siglo XVI*

Datación: siglo XVI. Lugar de conservación: Museo del Ejército del Alcázar de Toledo, Castilla la Mancha. Colección Artes decorativas. Marfil tallado. Embocadura del tipo románico muy evolucionada. En la ficha del museo no figuran las dimensiones de este ejemplar.



**Fig. 33. Cuerno de caza europeo, s. XVI. Toledo. Museo del ejército. Alcázar de Toledo.**

Esta trompa de caza está ricamente decorada con una escena de montería pintada a lo largo del colmillo, rematado con el busto de un personaje. La escena parece representar a Diana cazadora que sostiene un arco con sus manos, mientras, detrás de ella, un montero tañe un cuerno de caza.

### **III.5. Olifantes coetáneos**

Como se ha podido constatar, los olifantes relacionados con los reinos hispánicos medievales que han llegado hasta nosotros son muy escasos. No obstante, y con el fin de ampliar la información que nos proporcionan, resulta ineludible recurrir al estudio comparativo con otros instrumentos contemporáneos. Teniendo en cuenta que de la misma época se conservan alrededor de 75 olifantes en todo el mundo, se ha rastreado la localización de un número ostensible de estos ejemplares, de los cuales veremos

---

<sup>309</sup> Fuente: Museo del Ejército de Toledo. Datos extraídos de la descripción de la pieza. [Último acceso: 08/12/2017] Recuperado de: [http://www.españacultura.es/es/obras\\_de\\_excelencia/museo\\_del\\_ejercito\\_de\\_toledo/olifante\\_museo\\_ejercito\\_25945.html](http://www.españacultura.es/es/obras_de_excelencia/museo_del_ejercito_de_toledo/olifante_museo_ejercito_25945.html)



seguidamente una pequeña selección representativa de su evolución cronológica por siglos. El resto de los ejemplares puede consultarse en el apéndice que figura al final de este capítulo.

### III.5.1. Olifante de Charles Borradaile (siglos X-XI)

«Olifante de Borradaile». Siglos X-XI. Londres, The British Museum. Núm. inv. 1923,1205.3. Longitud 52,5 cm, diámetro en la boca 12,7 cm. Embocadura: de tipo románico. Collection Sparql Endpoint.<sup>310</sup>.



Fig. 34. Olifante de Borradaile, ss. X-XI. Londres. The British Museum<sup>311</sup>.

### III.5.2. Olifante de Ulph (siglo XI)

«The Horn of Ulph Thoroldsson». Siglo XI. York, Tesoro de la catedral de York. Núm. inv. 1923,1205.3. Longitud 71 cm, diámetro en la boca (abertura) 12,7 cm. Embocadura de tipo románico<sup>312</sup>.

---

<sup>310</sup> Bibliografía para una información más detallada: SHALEM, A. (2004), *The Oliphant: Islamic Objects in Historical Context*, Boston, Brill, pp. 128-136 y TREADGOLD, W. (2001), *Breve historia de Bizancio*, Madrid, Paidós, (título original inglés: *A concise history of Byzantium*).

<sup>311</sup> Localización de la imagen The British Museum. [Acceso: 27/10/2017] Recuperado de: <https://collection.britishmuseum.org/id/object/MCB3040>

<sup>312</sup> Bibliografía para una información más detallada: BERGMAN, R. P. (1980), *La Salerno Ivories: The International medieval Amalfi*, Harvard, p. 90; CARUCCI A. (1992), *El Esquema di Arte e di Storia*, Salerno y *The Grove Dictionary of Art*: 34 vols. Revised Ed. Edition.



Fig. 35. Olifante de Ulph Thoroldsson, s. XI. Tesoro de la catedral de York<sup>313</sup>.

### III.5.3. Olifante del MIK de Berlín (siglos XI-XII)

Olifante de Berlín. Siglos XI-XII (?). Berlín, Museum für Islamische Kunst (Pergamon Museum). Núm. inv. K 3106. Longitud 50 cm, diámetro: 11,5 cm. Embocadura de tipo románico<sup>314</sup>. Pueden escucharse 4 grabaciones de audio *on line* realizadas con los olifantes del Islamisches Museum de Berlín, Inv. Nr. K 3016 (Kat. Nr. A 1) e Inv. Nr. K 3107 (Kat. Nr. Anhang B 1), realizadas por los solistas de la Musikern der Berliner Staatsoper Unter den Linden, Hans-Jürgen Krumstroth (Trompa solista) y Felix Wilde (trompeta), bajo la coordinación de Götz von Arnim<sup>315</sup>.

---

<sup>313</sup> York Minster Treasury. «The Horn of Ulph» [Último acceso: 214/06/2017] Recuperado de: <http://www.mondes-normands.caen.fr/angleterre/archeo/Angleterre/bone/horn.htm>

<sup>314</sup> Bibliografía para una información más detallada: *Europa und der Orient* (catalogue, H. Budde et G. Sievernich éd.), Gütersloh, Munich, 1989, n° 3/14, ill. 224; KÜHNEL, E. (1971), *Die islamischen Elfenbeinskulpturen VIII.-XIII. Jh.*, Berlin, n° 60, pl. 45-46; SHALEM, A. (2004), *The Oliphant. Islamic Objects in Historical Context*, Leiden, pp. 61-65, pl. I, fig. 24 y KRÖGER, J. (2014), «Olifant», en *Discover Islamic Art*, Museum With No Frontiers.

<sup>315</sup> Pueden escucharse 4 grabaciones de audio *on line* realizadas con los olifantes del Islamisches Museum de Berlín, Inv. Nr. K3016 (Kat. Nr. A 1) e Inv. Nr. K 3107 (Kat. Nr. Anhang B 1), realizadas por los solistas de la Musikern der Berliner Staatsoper Unter den Linden, Hans-Jürgen Krumstroth (Trompa solista) y Felix Wilde (trompeta), bajo la coordinación de Götz von Arnim. Disponible en: [https://www.reimer-mann-verlag.de/tondokumente2/index\\_mann.php](https://www.reimer-mann-verlag.de/tondokumente2/index_mann.php)



**Fig. 36. Olifante fatimí o normando, ss. XI-XII. Berlín. Museum für Islamische Kunst.**

#### **III.5.4. Olifante bizantino de Angers (siglo XII)**

Olifante bizantino. Siglo XII. Tesoro de la cathedral de Saint-Maurice, Angers. Musée des Beaux-Arts de Angers. Longitud: 60 cm, diámetro: 13,5 cm. Embocadura atípica, perfeccionada con el aro amplio.

Este olifante probablemente fue traído de Medio Oriente, lleno de reliquias, por William de Beaumont, obispo de Angers desde 1202 hasta 1240, que había participado en la Quinta Cruzada. Esta procedencia y su decoración tallada confirman una obra bizantina del siglo XII. Este olifante ha servido durante mucho tiempo en la cathedral para reemplazar las campanas en las misas de los tres últimos días de la Semana Santa<sup>316</sup>.



**Fig. 37. Olifante bizantino, s. XII. Angers. Tesoro de la cathedral de Saint-Maurice.**

---

<sup>316</sup> Bibliografía para una información más detallada: SHALEM, A. (2004), *The Oliphant. Islamic Objects in Historical Context*, Leiden.

### III.5.5. Olifante del MET (siglos XII-XIII)

Olifante del sur de Italia. Siglos XII-XIII (?). Nueva York, The Metropolitan Museum of Art. Colección Medieval Art. Núm. inv. 17.190.215. Longitud 43 cm, diámetro 8,2 cm. / 6,6 cm y 3 cm. Embocadura de tipo románico forrada de bronce<sup>317</sup>.



Fig. 38. Olifante del sur de Italia, ss. XII-XIII. Nueva York. The MET, núm. inv. 17.190.215.

### III.5.6. Olifante del MET (siglo XIII)

Olifante. Siglo XIII. Nueva York, The Metropolitan Museum of Art. Gallery 373. Colección Rogers Fund., 1904. Núm. inv. 04.3.178. Longitud 43 cm, diámetro: 9,2 cm. Embocadura de tipo románico<sup>318</sup>.

---

<sup>317</sup> Bibliografía para una información más detallada: BORNSTEIN, Ch. V. (1981), «The Crusades and the Mediterranean Context», en *The Meeting of Two Worlds*, Ann Arbor, núm. 42, p. 67, ill. (b/w); HEIDER, G. (1858-1860), *Mittelalterliche Kunstdenkmale des Österreichischen Kaiserstaates*, Stuttgart, núm. vol. 2, p. 126 ff; MOLINIER, E. (1904), *Collection du Baron A. Oppenheim: Tableaux et objets d'art*, Paris, núm. 66, p. 30, ill. pl. L y HAMPEL, J. (1905), *Alterthümer des Frühen Mittelalters in Ungarn*, vols. 1-3. Braunschweig, vol. 2, pp. 888, ff, ill. v. 3 pls. 532-37, Related objects.

<sup>318</sup> Bibliografía para una información más detallada: GALAN Y GALINDO, A. (2012), «El marfil y el comercio medieval Mediterráneo», en *Arte, Arqueología e Historia*, 19. p. 137; COSSON, Ch. A. (1901), *Le Cabinet d'Armes de Maurice de Talleyrand-Périgord, Duc de Dino*. Paris, E. Rouveyre, 1901. p. 106, núm. M. 2, pl. 22; DEAN, B. (1905), and The Metropolitan Museum of Art. *Catalogue of European Arms and Armor*. Metropolitan Museum of Art Handbook, Vol. 15. New York, The Metropolitan Museum of Art. ss. XII-XIII; DEAN, B. (1905), *Handbook of Arms and Armor: European and Oriental, Including the William H. Riggs Collection, the Metropolitan Museum of Art*, New York: Gilliss Press y DIMAND, M. S. (1944), *A Handbook of Muhammadan Art*. 2nd rev. and enl. ed. New York, The Metropolitan Museum of Art.



**Fig. 39. Olifante amalfitano del sur de Italia, ca. 1200. Nueva York. The MET.**

### III.5.7. Olifante de San Eustaquio (siglo XIV)

Olifante de «Saint Eustace»<sup>319</sup>. Procedente de París o de Baja Renania (Colonia), siglo XIV (ca. 1300). Londres, Victoria & Albert Museum. Colección Medieval Art. Núm. inv. A.564-1910. Longitud 38,8 cm, diámetro 9 cm máximo. Embocadura estrecha evolucionada de plata. La cabeza femenina de la boquilla del cuerno es extremadamente inusual, sobre todo por su peinado elaborado característico<sup>320</sup>.



**Fig. 40. Olifante de San Eustaquio. París, ca. 1300. Londres. V. & A. Museum.**

---

<sup>319</sup> *Oliphant of Saint Eustace* [Acceso: 05/01/2018] Recuperado de: <http://collections.vam.ac.uk/item/O312375/story-of-saint-eustace-oliphant-unknown/>

<sup>320</sup> Bibliografía para una información más detallada: «Salting Bequest (A. 70 to A. 1029-1910) / Murray Bequest (A. 1030 to A. 1096-1910)», en *List of Works of Art Acquired by the Victoria and Albert Museum* (Department of Architecture and Sculpture), London, Printed under the Authority of his Majesty's Stationery Office, by Eyre and Spottiswoode, Limited, East Harding Street, EC, p. 94; LONGHURST, Margaret H. (1929), *Catalogue of Carvings in Ivory*, Part II, London, Victoria and Albert Museum, p. 51. I, pp. 154 (note 1), 459-460, II, cat. no. 1248, III, pl. CCV; KOEHLIN, R. (1924), *Les Ivoires gothiques français*, 3 vols, Paris, 1924 (reprinted Paris 1968, part II, pp. 732-737 y WILLIAMSON, P. y D., GLYN (2014), *Medieval Ivory Carvings, 1200-1550*, (in 2 parts), V&A Publishing, Victoria and Albert Museum, London, part II, pp. 732-737, cat. no. 250.

### III.5.8. Olifante de The Yale University (siglos XV-XVI)

Olifante. Siglos XV-XVI. Yale, The Yale University Art Gallery. Colección African Art. Charles B. Benenson, B.A. 1933, Collection. Núm. inv. 2006.51.192, núm. de serie NN.25. Longitud 52,7 cm, diámetro 8,9 cm. Embocadura evolucionada, se representa como que sale de la cabeza de un animal<sup>321</sup>.



**Fig. 41. Olifante de Sierra Leona, ss. XV-XVI. The Yale University Art Gallery.**

### III.5.9. Olifante de la Armeria Reale de Turín (siglo XVI)

Olifante de Sierra Leona. Siglo XVI (ca. 1500-1550). Turín, Armeria Reale. Núm. inv. Q10. Longitud 63 cm. Embocadura evolucionada renacentista<sup>322</sup>.



**Fig. 42. Olifante de Sierra Leona, ca. 1500-1550. Turín. Armeria Reale, núm. inv. Q10. Foto Archivo S.B.S.A.E. Turín.**

---

<sup>321</sup> Bibliografía para una información más detallada: *Art for Yale: Collecting for a New Century*, exh. cat. (New Haven, Conn., Yale University Art Gallery, 2007, 172–73, pl. 156; BASSANI, E. y William B. FAGG, (1988), *Africa and The Renaissance: Art in Ivory*, ed. Susan Vogel, assisted by Carol Thompson, New York, Center for African Art & Munich, Prestel, p. 141, no. 89, fig. 181; BASSANI, E. (2000), *African Art and Artefacts in European Collections 1400–1800*, London, M.D, 251, fig. 773 y EZRA, K. (19849, *African Ivories*, exh. cat., New York, The Metropolitan Museum of Art, 11, no. 3, fig. 6.

<sup>322</sup> Bibliografía para una información más detallada: BASSANI, E. (2000), *African Art and Artefacts in European Collections 1400–1800*, London, M.D. McLeod, p. 167.

### III.6. Otras trompas de tipología córnea

Paralelamente a los olifantes, encontramos otras trompas fabricadas con cuerno de animal. Estos instrumentos, por sus reducidas dimensiones, peso y resistencia, facilitaron su utilización en la guerra y en la caza.

#### III.6.1. Cuernos con agujeros

Los cuernos medievales con agujeros eran capaces de producir diversos sonidos de la escala pentatónica. Los que se producen en la actualidad, se hacen habitualmente con cornamentas de cabra tras haberles extraído el tuétano, y en poco difieren de los antiguos.



Fig. 43. Cuerno de cabra con agujeros. Fundación Joaquín Díaz de Uruña.

Muchos códices y pinturas medievales muestran a diferentes personajes (generalmente ángeles, pastores y cazadores) tocando un cuerno de buey sin agujeros (sólo la embocadura y el orificio de salida del aire) que sujetan con una sola mano. En ese tipo de trompa el órgano sonoro era la boquilla formada al hacer un corte en la parte más estrecha del cuerno. Sin embargo, algunas ilustraciones medievales proporcionan también el instrumento dotado de agujeros para modificar con los dedos el sonido; en esos casos el músico aparece sujetando la pieza con las dos manos, una de las cuales acciona sobre los orificios, tal como se puede advertir en la ilustración siguiente, tomada de un códice del siglo XI depositado en la Biblioteca Nacional de París<sup>323</sup>.

---

<sup>323</sup> «Cuerno de cabra» en *Instrumentos musicales en los Museos de Uruña*, Fundación Joaquín Díaz, Museo de la Música, Colección Luis Delgado. [Acceso: 14/12/2015] Recuperado de: <http://www.funjdiaz.net/museo/ficha.php?id=5>



**Fig. 44.** El rey David y sus músicos componiendo salmos (cuerno con agujeros, cítara, flauta de pan). Salterio francés, ca. 1070, París. BnF, ms. Lat. 11550, fol. 7v.

Entre los pocas trompas con orificios que han llegado hasta nosotros, cabe citar un ejemplar que procede de una excavación realizada en el año 1994 en Poultry, Londres. Este raro y precoz instrumento medieval puede considerarse como uno de los precursores del *cornetto* renacentista. No presenta signos de decoración o boquilla.



**Fig. 45.** Cuerno medieval con orificios. Excavación de Poultry, Londres, ca. 1494.

Otro testimonio gráfico lo encontramos en una ilustración de un libro de horas realizado en Milán a finales del siglo XV (hacia 1494) para la familia Sforza. Actualmente se encuentra en la British Library de Londres. Un ángel tañe un cuerno musical que sostiene con ambas manos, cuyos dedos están claramente dispuestos sobre los agujeros del instrumento. La mayoría de estos cuernos eran de material orgánico, pero parece que la reproducción podría haber tenido como modelo un instrumento real de metal, ya que la forma y el aro que remata el pabellón así parecen atestiguarlo.





Fig. 46. Trompa con orificios. *Libro d'Ore Sforza*, vol. 1, 1490-1521. Londres. British Library, Add MS 34294, fol. 34v.



Fig. 47. Norsk Folkmuseum, Oslo.

Un grabado de 1879 de Federico Guisasola representando a un pastor de Fonsagrada (Lugo) tocando este instrumento, podría considerarse como la prueba iconográfica de su existencia en España hasta el siglo XIX, existencia que fue general en toda la cornisa cantábrica (Galicia, Asturias, Santander, etc.) y de su adscripción rústica, especialmente pastoril.

El tamaño varía poco entre las diferentes piezas encontradas, sucediendo, lo mismo, por tanto, con la afinación. Uno de estos instrumentos se exhibe en la fundación Joaquín Díaz de Uruña<sup>324</sup>.



**Fig. 48. Xilografía de F. Guisasola. Pastor de Fonsagrada (Lugo) tañendo un cuerno. La Ilustración Gallega y Asturiana, Madrid, 1879325.**

Ahora bien, aunque algún espécimen de la familia de las trompas podía tener agujeros laterales, conviene no confundirlos con el «gemshorn», que no es otra cosa que un

---

<sup>324</sup> Fundación Joaquín Díaz de Uruña, de la Diputación de Valladolid, es una entidad cultural privada, sin ánimo de lucro, cuyo fin principal es contribuir a la valoración y difusión del patrimonio legado por la tradición. La sede de la Fundación está en Uruña (Valladolid, España), en un edificio del siglo XVIII propiedad de la Diputación de Valladolid, y en ella se albergan diversas colecciones, cedidas para su visita o consulta por Joaquín Díaz, así como numerosos archivos orales, escritos y gráficos que pueden ser consultados *on line*. [Acceso: 13/12/2017] Recuperado de: <https://funjdiaz.net>

<sup>325</sup> *La Ilustración de Galicia y Asturias*, después conocida como *La Ilustración Gallega y Asturiana* y finalmente como *La Ilustración Cantábrica* fue una revista ilustrada editada en Madrid entre 1878 y 1882. Cfr. CASTRO PÉREZ, X. (1996), «La Ilustración Gallega y Asturiana», en *La prensa ilustrada en España: las "Ilustraciones" 1850-1920*. ISBN 2-905397-94-2, pp. 251-266. Disponible en GALICIANA. Biblioteca Dixital de Galicia. Xunta de Galicia: <http://biblioteca.galiciana.gal/es/consulta/registro.cmd?id=2684>

cuerno-flauta de gamuza, cabra o toro, que se sopla por su parte ancha a través de un bisel seccionado en un lateral, y con agujeros para la digitación.



Fig. 49. Diversos tipos de *Gemshorn*.

Sebastian Virdung muestra una representación de un *gemshorn* en su *Musik Getutscht und Ausgezogen* de publicado en 1511. Es la primera ilustración clara conocida. Tanto Virdung como Agricola<sup>326</sup> describen el *gemshorn* como un *Blockflöte* en forma de un cuerno de animal corto, curvado, con cuatro agujeros para los dedos.

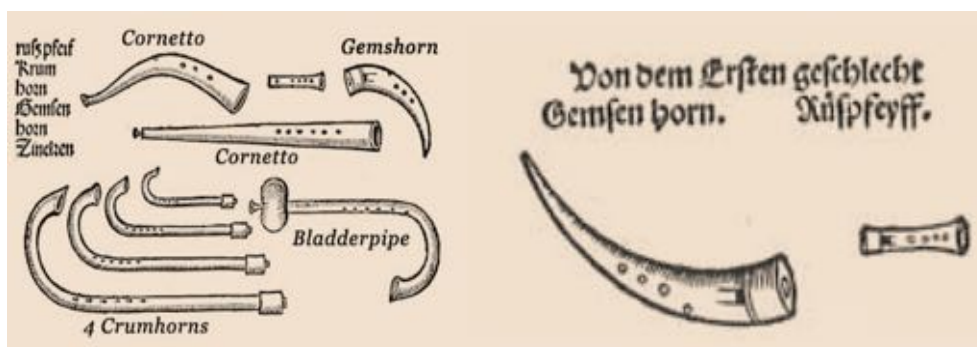


Fig. 50. *Gemshorn*, *cornettos* y *crumhorns*. *Musica Getutscht und Ausgezogen*, Sebastian Virdung, 1511.

Las reconstrucciones realizadas por Andrew Parkinson han demostrado que al construir un *Gemshorn* con solo cuatro orificios (un orificio para el pulgar y tres orificios para el asa frontal-lateral), es posible tocar una octava.

<sup>326</sup> Cfr. HETRICK, W. E., y W. HETRICK, (Eds.). (1994), *The Musica instrumentalis deusch'of Martin Agricola: A treatise on musical instruments, 1529 and 1545*, CUP Archive.

Este instrumento tuvo una importancia «periférica» y se utilizó muy poco en la Edad Media. Es poco probable que poseyera el sistema de digitación similar al que fabrican los constructores modernos, y aún menos probable que se haya construido en familias.

### III.6.2. Trompa de caza del siglo XV

Trompa o cuerno de caza francés. Siglo XV. Nueva York, The MET. Núm. inv. 17.190.379. Dimensiones: 30,5 x 7,6 cm. Material de fabricación: cuerno de marfil con monturas de plata dorada<sup>327</sup>.



**Fig. 51. Cuerno de caza francés, s. XV. Regalo de J. Pierpont Morgan, 1917. Nueva York. The MET.**

### III.6.3. Cornos da caccia de Horace Walpole's

Trompa o cuerno Horace Walpole's Strawberry Hill Collection, año 1538. The Lewis Walpole Library. Yale University. Refectorio [Great Parlour]. Núm. inv. Sh-000057. Longitud 30,5 cm. Trompas de caza hechas de cuerno de vaca recubierto de cobre, esmalte plateado y profusamente pintada de grisáceas. Embocadura de metal evolucionada renacentista. Ambos instrumentos presentan el grabado: «LEONARDUS LEMOVICUS 1538». Esmaltado por el francés Leonard Limousin, ca. 1505 - ca.1575/7<sup>328</sup>.

---

<sup>327</sup> Bibliografía para una información más detallada: St. Clair, ARCHER y E. PARKER MCLACHLAN (ed.) (1989), *The Carver's Art: Medieval Sculpture in Ivory, Bone, and Horn*, New Brunswick, N.J.: Jane Voorhees Zimmerli Art Museum, Rutgers University, núm. 70, p. 110.

<sup>328</sup> Bibliografía para una información más detallada: ROBINSON, J. C. (1861), *Notices of the Principal Works of Art in the Collection of Hollingworth Magniac*, London, Esq., núm. 90; HACKENBROCH, Y. (1954), «A Limoges Enamel Hunting Horn», en *Connoisseur* 133 (June), pp. 249-251; HOVING, T. (1969), «Valuable and Ornamental Items: The Collection of Mr. and Mrs. Alastair Bradley Martin», *The Metropolitan Museum of Art, Bulletin* 28, 3 (Nov. 1969), pp. 146-60; y *The Guennol Collection* (1982), New York, Metropolitan Museum of Art, pp. 25-30.



**Fig. 52.** *Corno da caccia*. Horace Walpole's Strawberry Hill Collection, 1538. The Lewis Walpole Library. Yale University<sup>329</sup>.



**Fig. 53.** Horace Walpole's Strawberry Hill Collection. Maestro Leonard, *corno da caccia* con medallones, 1538. Lewis Walpole Library. Yale University Library<sup>330</sup>.



**Fig. 54.** Detalle de la inscripción.

---

<sup>329</sup> Imagen recuperada de: <http://images.library.yale.edu/strawberryhill/oneitem.asp?id=201> [Acceso: 23/12/2017].

<sup>330</sup> Imagen recuperada de: <http://images.library.yale.edu/strawberryhill/oneitem.asp?i=2&id=201> [Acceso: 23/12/2017].

#### **III.6.4. Trompa de San Huberto**

Trompa o cuerno de San Huberto. Finales del siglo XV. Londres, The Wallace Collection. Núm. inv. Af1959,14.2. Longitud 49,6 cm, Ø 5,8 cm en la boca o campana. Núm. inv. W31. Embocadura estrecha. Fabricado con cuerno de vaca; adornos de plata y oro esmaltados<sup>331</sup>.



**Fig. 55. Trompa de San Huberto, s. XV. Londres. The Wallace Collection.**

#### **III.6.5. Trompa de caza de finales del siglo XVI**

Interesante y raro ejemplar de trompa o cuerno caza montado en plata. Finales del siglo XVI. Embocadura, refuerzo central y pabellón reforzado con adornos grabados de plata. París. Colección privada.



**Fig. 56. Trompa de caza de finales del s. XVI. París. Colección privada**

---

<sup>331</sup> Bibliografía para una información más detallada: MANN, J. (1950), «The Horn of St. Hubert», en *The Burlington Magazine*, vol. 92 (June 1950), pp. 161-165; MANN, J. (1962), *Wallace Collection Catalogues: European Arms and Armour*, London, pp. 622-623; y HARDWICK, P. (1981), *Discovering Horn*, Guildford.

### III.6.6. La trompa alpina o de los pastores

Este instrumento no aparece en ninguna de las representaciones instrumentales relacionadas con la Corona de Aragón ni se conserva ningún ejemplar peninsular del Medievo. De todos modos, no se puede descartar totalmente su utilización en las zonas montañosas. Entre las escasas representaciones existentes de esta época, encontramos dos en la Península, aunque con toda probabilidad, se deban a la fantasía del artista: una se encuentra en el Panteón de los Reyes (León) y otra en Siones (Burgos), siempre en manos de un pastor.



Fig. 1. ¿Trompa alpina? Iglesia de San Isidoro de León, s. XII.

Se trata de un instrumento musical con forma de cayado que cumplía con las funciones de bastón (apoyo y defensa contra las alimañas) aunque al mismo tiempo podía emitir señales a grandes distancias puesto que contaba con embocadura, cuerpo hueco de madera y pabellón amplificador, a menudo hecho con asta de vaca; tales partes se observan con claridad en la pintura de la iglesia de San Isidoro de León. Sus escasas posibilidades musicales y su incorporación tardía al repertorio organológico hicieron que, a comienzos del s. XIII dejase de ser utilizada y desapareciese.

### III.7. El shofar

El *shofar* (שופר) es un rudimentario instrumento usado tradicionalmente en la música hebrea que puede aparecer con nombres y acepciones tan diferentes como *sofarot*, *sofar*, *scofar*, *shophar*, *jovel*, etc., y prestarse a confusión con otros instrumentos



parecidos como el *kenet* o *keren* de los etíopes, el *kegas* griego o los *hosósrots*, trompetas rectas de los mismos judíos. En los escritos históricos de autores peninsulares puede aparecer también como *bocina/bozina*, *cuerno*, *pipa*, e incluso como *tuba* o *trompeta*.

Consiste en un cuerno vaciado de carnero macho o de antílope, con sus extremos perforados, uno de los cuales, el más estrecho, una vez calentado y moldeado convenientemente, se aplana con el fin de formar una especie de embocadura, mientras que el otro extremo adopta la forma de un pequeño pabellón o campana<sup>332</sup>.



**Fig. 57. Shofar IBEX con incrustaciones de plata (Jerusalén, Israel). Realizado a partir de la cornamenta de un macho cabrío.**

Desde la antigüedad viene utilizándose por el pueblo judío para hacer señales acústicas, en ceremonias y en rituales religiosos. Su historia se remonta a periodos muy antiguos relacionados con este pueblo nómada y vinculado especialmente a su aspecto religioso. Los primeros hebreos usaron dos tipos de shofar: uno de pequeñas dimensiones (de cuerno de carnero) y otro de grandes dimensiones obtenido de los cuernos de un antílope africano llamado Kudu; tenían uno especial adornado con oro que se reservaba para tocarlo en el Año Nuevo y durante los días más señalados y otro, con ornamentaciones plata, para usos más habituales. Hay que destacar que durante el periodo helenístico no se permitió ninguna mejora o modificación en él que pudiera

---

<sup>332</sup> Cfr. ADLER, C., COHEN, F. L., DE HARKAVY, A. y J. D. EISENSTEIN (1906), «Shofar», en *The Jewish Encyclopedia*. [Acceso: 22/12/2015] Recuperado de: <http://www.jewishencyclopedia.com/articles/13602-shofar> y LLIMERÁ DUS, J. J. (2000), *Estudio y descripción...*, ob. cit., p. 151.



afectar al tono<sup>333</sup>, se consideraba inalterable al igual que la «ley de Moisés». Hoy en día se ha perdido parte de esta tradición casi ancestral, muchos de los shofares en uso tienen seis agujeros para los dedos, facilitando el cambio de notas e incluso mejorando el típico sonido de este cuerno religioso<sup>334</sup>.

La introducción del instrumento en tierras de hispánicas está ligada a los orígenes de la presencia de los judíos en la Península, que se diluyen entre la historia y la leyenda. Según los cánones del Concilio de Ilíberis, los judíos se establecieron por primera vez en Hispania a comienzos del siglo IV (300 a 303 d.C.), conviviendo con los visigodos y con los árabes en la Andalucía hispánica hasta su persecución y posterior expulsión en el año 1499<sup>335</sup>. En opinión de Juan Piqueras Haba,

Establecidos en la Península Ibérica desde la época de la romanización, los judíos fueron, hasta su expulsión en 1492, un elemento característico de la sociedad española, no solo en la mayoría de sus grandes ciudades (Toledo, Burgos, Zaragoza, Valencia, Barcelona, Sevilla, etc.), sino también en amplias zonas rurales de Castilla, Navarra, Aragón, Cataluña y el Valle del Guadalquivir<sup>336</sup>.

En este extenso periodo de permanencia fueron ganando protagonismo en el gobierno (Granada, Zaragoza, Sevilla...) y alcanzaron grandes cotas de poder. Su buena reputación como administradores y recaudadores de impuestos, intérpretes e intermediarios les facilitó que algunos monarcas cristianos los tomaran a su servicio, protegiéndolos durante un tiempo de la plebe y del clero cristiano<sup>337</sup>. Es conocida la protección que Jaime I dispensó a varios judíos de Zaragoza y Barcelona por su colaboración como intérpretes y diplomáticos en las conquistas de Mallorca y Valencia. La protección regia empezó a decaer a finales del siglo XIII, culminando en 1391 con grandes persecuciones que obligaron a muchas familias a huir, quedando muchas aljamas —como la de Barcelona— vacías, finalizando con el decreto de expulsión de 1492<sup>338</sup>.

Los judíos no vivían sólo en las grandes ciudades (Toledo, Zaragoza, Valencia, Tudela, Barcelona, etc.) sino que estaban muy repartidos en pequeños pueblos y aldeas. Las condiciones favorables de convivencia en contacto con los cristianos durante varios

---

<sup>333</sup> No se permitía el uso de agujeros para variar las notas, ni la alteración de la longitud, que habitualmente era de tres manos (medida de longitud correspondiente a la palma de la mano), ni el proceso de cocer o hervir los cuernos para darles forma e incluso en ocasiones ni la ornamentación con oro, todo ello con el fin de preservar las dimensiones y el tono originales.

<sup>334</sup> Cfr. LLIMERÁ DUS, J. J. (2000), *Estudio y descripción...*, ob. cit., p. 152.

<sup>335</sup> Cfr. SALAZAR, A. (1972), *La Música...*, ob. cit., p. 45.

<sup>336</sup> Cfr. BAER, Y. (1936-1998), *Historia de los judíos en el España cristiana*, Barcelona, Edición castellana de Riopiedras Ediciones, 947 pp.

<sup>337</sup> Cfr. PIQUERAS HABA, J. (2004), «La presencia de los judíos en España», en *Cuadernos de Geografía*, 75, 017-041, València, pp. 18 y 19.

<sup>338</sup> *Idem*.

siglos les permitieron compartir sus conocimientos artesanales en la manufactura del shofar, instrumento tradicional religioso que formaba parte de su cultura milenaria. La vetusta tradición en su fabricación pudo aportar ciertas técnicas en el proceso del tratamiento de los cuernos y su evolución como instrumentos musicales, especialmente en lo que concierne a la técnica de la perforación con agujeros laterales, que ampliaba notablemente la gama de sonidos que podían producir.

En un principio el shofar fue considerado únicamente como instrumento guerrero de señalización, y hubo verdaderas discusiones hasta llegar a convertirse en un instrumento musical digno de ser tocado en los actos religiosos. Posteriormente, entre sus muchos usos cabe destacar su papel en los cantos de alabanzas a Dios, en la Proclamación, anunciando la presencia o venida del Señor (Éxodo 19, 19), en las convocatorias para congregar el pueblo a la oración (Salmo 98, 6; Isaías 26, 13), para anunciar el comienzo de los festivales o fiestas y como instrumento guerrero para dar la alarma o la señal de aviso antes de la lucha (Números 10, 9), para dar órdenes en medio de la batalla (Zacarías 9, 14), para reunir o dispersar las tropas (Nehemías 4, 20), para asustar al enemigo; históricamente también ha tenido un uso popular: era tocado en los ritos para atraer la lluvia, en el anuncio de los desastres locales, etc.



**Fig. 58. Shofar. Londres. The British Museum, núm. inv. Eu1924,0412.44.**

La técnica para tocar el shofar es complicada debido a su limitación como instrumento musical, ya que se trata de un cuerno más o menos corto, de paredes internas irregulares y rugosas, con una embocadura muy compleja de forma indefinida. No hay dos shofars iguales, y por tanto que produzcan necesariamente las notas con la misma afinación. Generalmente el instrumento tradicional —sin agujeros laterales— no permite producir más que dos, tres o cuatro sonidos dependiendo de la habilidad y técnica labial del ejecutante. Una de las mayores dificultades que entraña es la de mantener un sonido de un modo continuo ya que requiere una posición especial de los labios. Igual dificultad entraña tañer dos shofar al unísono, debido a los problemas de afinación tan acusados que presentan. El sonido fundamental del instrumento también es muy difícil de obtener y no se suele emplear nunca, habitualmente los sonidos más

empleados forman entre sí un intervalo de tercera menor, que en la serie armónica corresponderían a los parciales 3º, 4º, 6º y 7º. También pueden obtenerse, según las dimensiones y particulares características del instrumento, sonidos en intervalos de cuarta, quinta, sexta (el más claro y fácil de obtener) y séptima<sup>339</sup>.

Antiguamente, cuando las los shofars y las trompetas de plata sonaban juntas en el Templo, no necesariamente se sintonizaban al unísono, pero el oído era capaz de distinguir las diferencias en el ritmo y la duración de los sonidos en lugar de la altura real de los mismos<sup>340</sup>.

La mayoría de las *tonadas* o *llamadas* que se usaban —y que siguen utilizándose hoy en día— en los rituales son sencillas y de corta duración, y generalmente de carácter rítmico debido a los contados sonidos que se pueden producir. Normalmente en los servicios o actos del culto, el rabino lee en voz alta las notas y tonadas que se deben tocar en la secuencia oficial, una diferente cada vez. En respuesta a cada una de estas convocatorias, el instrumentista hace sonar su shofar, acompañando cada uno de los rezos que se realizan<sup>341</sup>.

Actualmente hay recopiladas cerca de cien llamadas para uso litúrgico. Seguidamente podemos ver transcritas al sistema musical actual las cuatro principales que se usan en los rituales<sup>342</sup>:

**Tekia** (T'qíá). Especie de llamada «explosiva», consiste en mantener una nota bastante larga precedida de otra más corta a una distancia aproximada de tercera menor. La flecha roja indica la posible oscilación de la nota debido a la dificultad que entraña sostenerla en la misma frecuencia, es corriente que al final de la nota larga se produzca una nueva muy corta a una altura aproximada de un semitono alto.



Fig. 59. *Tekiah*.

<sup>339</sup> Esta es la conclusión obtenida tras haber experimentado personalmente con diferentes shofars de fabricación judía. Comparativamente, los sonidos producidos coinciden con los que he podido escuchar en directo y de los que conservo diferentes grabaciones que me han servido para su análisis acústico.

<sup>340</sup> Cfr. ADLER, C., COHEN, F. L., DE HARKAVY, A. y J. D. EISENSTEIN (1906), «Shofar»..., ob. cit.

<sup>341</sup> En el presente existen pocas diferencias sin importancia en la interpretación de las tonadas, a pesar de la disparidad cultural de los países en los que se emplea el shofar como son Israel, Alemania, Portugal o EEUU, entre otros.

<sup>342</sup> La altura de los sonidos escritos puede variar uno o dos semitonos arriba o abajo, dependiendo de la longitud el shofar y de otros factores (hoy en día se emplean algunos shofars con agujeros, especialmente en EE. UU.). La altura escrita es transcripción de una llamada real de shofar.

**Shebarim** (Sh´bharim). Tonada compuesta de tres llamadas cortas separadas entre sí.



Fig. 60. *Shebarim*.

**Teruah** (T´rna´h). Es la llamada de «alarma», consiste en proferir una o varias series de 9 o más notas iguales tocadas rápidamente, van precedidas por una nota rápida a distancia de tercera menor.

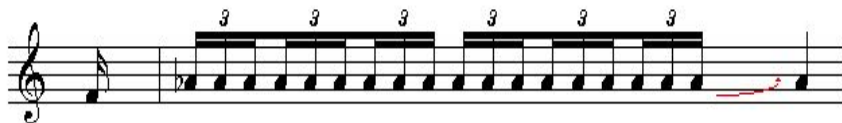


Fig. 61. *Teruah*.

**Gran Tekiah** o **Tekiah Gedolah**. Es la «gran llamada», en ella se combinan todas las anteriores, finaliza manteniendo la nota superior el máximo tiempo posible.



Fig. 62. *Gran Tekiah* o *Tekiah Gedolah*.

En cuanto a la notación o representación de estas llamadas tocadas por un shofar que produce un intervalo de quinta, según figura en la *Jewish Encyclopedia* sería la siguiente<sup>343</sup>:



Fig. 63. Llamada *Askenazim*.



Fig. 64. Llamada *Sephardim*.

En la notación antigua, los intentos por representar gráficamente las llamadas que se producían en las sinagogas solamente recogían su duración y contorno mediante trazos de longitud y formas particulares. Estos neumas se encuentran en el «Siddur» de R. Amram<sup>344</sup>, en un manuscrito de finales del siglo XIV<sup>345</sup> (Codex Shem, No. 74, en la Biblioteca de Parma), y en *El pequeño Maḥzor* de Juan de Gara (página 190, Venecia,

<sup>343</sup> Para más información véase ADLER, C. (1892), en *Proc. United States National Museum*, xvi. 287-30; *idem*, *Report United States National Museum*, 1892, pp. 437-450; 1896, p. 976; y COHEN, F. L., en *Jew. Chron.* Sept. 8, 1893, p. 11; Sept. 28, 1894, p. 17; Sept. 1, 1899, p. 25; Sept. 13, 1901, p. 16.

<sup>344</sup> AMRAM, R. y S. GAON (1865), *Seder Rav Amram Gaon*, Warsaw 1865 (40793), p. 4bb.

<sup>345</sup> *Codex. Shem*, Núm. 74, Biblioteca Palatina de Parma. *Apud* KOLYADA, Y. (2014), *A Compendium of Musical Instruments and Instrumental Terminology in the Bible*, Routledge.

1587)<sup>346</sup>. La notación de Parma, titulada en el manuscrito en cuestión «Simani Noti», se reproduce en Sulzer, «*Shir Zion*», ii. 153<sup>347</sup>, como sigue:

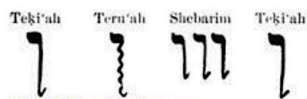


Fig. 65. Notación antigua de las llamadas del shofar.



Fig. 66. Rabino tocando un shofar con orificios laterales.

En el judaísmo moderno se emplea en las proclamaciones que tienen lugar en las sinagogas, allí los levitas tocan el shofar con motivo del Año Nuevo «Rosh Hashanah», de la luna nueva y para anunciar solemnemente el día de la Anunciación «Yom Kippur» en año nuevo y en la fiesta de la Expiación. La antiguas melodías vocales de los judíos no eran iguales a las de la mayoría de las canciones actuales de sinagogas usadas en Europa y América, las cuales, casi en su totalidad, son de origen moderno (surgieron a principios del siglo XIX), y se vieron muy influidas por la música de las naciones donde se asentaron las comunidades judías<sup>348</sup>. Sin embargo, parece ser que algunas piezas de la música antigua sobreviven gracias a la tradición oral transmitida de generación en generación, los judíos de entonces no contaban ni con una notación precisa —como hemos visto anteriormente—, ni con tratados de teoría musical, de lo que resulta la inexistencia de partituras musicales<sup>349</sup>.

---

<sup>346</sup> Cfr. MEIR MASLIAH MELAMED, M. (1981), *Maḥzor le-Yom Kippur: Minhag Sefarad*. Libro de oraciones para el Día del Perdón según el rito sefardí, Traducción y comentarios del Gran Rabino Meir Masliah Melamed, Barcelona.

<sup>347</sup> Vid. WERBLOWSKY, R. J. Z., y G. WIGODER, G. (1966). *The encyclopedia of the Jewish religion*. Holt, Rinehart and Winston.

<sup>348</sup> Cfr. LLIMERÁ DUS, J. J. (2000), *Estudio y descripción...*, ob. cit., p. 150 y ss.

<sup>349</sup> REESE, G. (1989), *La música en la Edad Media...*, ob. cit., p. 27.



**Fig. 67. Shofars hebreos. Bruselas. Musée des instruments de musique<sup>350</sup>.**



**Fig. 68. Shofar o cuerno litúrgico de morueco, s. XX. Toledo. Museo Sefardí<sup>351</sup>.**

---

<sup>350</sup> LLIMERÁ DUS, J. J. (2000), *Estudio y descripción...*, ob. cit., p. 156.

<sup>351</sup> Disponible *online* [Acceso: 23/12/2016]  
[http://www.españaescultura.es/es/obras\\_de\\_excelencia/museo\\_sefardi/sofar.html](http://www.españaescultura.es/es/obras_de_excelencia/museo_sefardi/sofar.html)

Recuperado de:

### III.8. El añafil

El *nafir* o añafil, de características similares a la trompeta, fue el instrumento de viento-metal utilizado habitualmente por el ejército sarraceno, con funciones similares a las de «la trompeta recta, instrumento por excelencia del ejército cristiano a lo largo del Medioevo<sup>352</sup>». Según el Diccionario de la Real Academia Española de 1770, se trata de un «Instrumento músico de boca, de que usaban los moros: era especie de trompeta recta»<sup>353</sup>, y según la última actualización de la RAE, esta trompeta morisca proviene etimológicamente del árabe hispánico *annafir*, y este del árabe clásico *nafir*. Francisco Canes, en el siglo XVIII, decía que se trataba de un nombre árabe alterado con la *a* en lugar de artículo, y con la *l* en lugar de *r*, pues se debe decir *nafir* o *nefir*<sup>354</sup>; también puede aparecer como *annafil*, *annafyl*, *annefil*, *nafil*, *naffil*; en catatlán y occitano, *anafil*, *nafil*, *annefil*; en portugués, *anafil*, *anafim*, *danafil*.

Esta voz aparece documentada por primera vez en el *Poema de Fernán González*<sup>355</sup> y en el *Libro de Alexandre* (siglo XIII). Coromines (1954) indica que *nafir* significa «señal de ataque» (de *n-f-r*, «lanzarse contra alguien»), y añade, que se trata de una trompeta recta de uso militar que fue introducida por los árabes en las penínsulas ibérica e itálica a mediados del siglo X con el nombre de *nafir*, castellanizándose en la península Ibérica con el nombre de añafil. Otro hecho que contribuyó a su difusión fue el ir y venir de las cruzadas, que lo tomaron de Oriente.

Michel Brenet define el añafil como:

Instrumento de viento, de origen árabe, que tenía la forma de una trompeta recta. En algunos antiguos documentos catalanes se citan los Naffils. El *nafir* o *nefir* árabe se diferencia de la trompeta que pudiéramos llamar cristiana en que el tubo de ésta era vuelto o redoblado, y la del añafil recto. Este instrumento es citado por Alfonso X en el siglo XIII: «e venian tañendo trompas e añafiles»<sup>356</sup>.

Pedrell ofrecía una detallada reseña del instrumento:

---

<sup>352</sup> Cfr. GÓMEZ MUNTANÉ, M.<sup>a</sup> C. (2010), «El papel de la música en el Tirant lo Blanc (Valencia, 1490)», en *Tirant 13*, p. 29. ISSN: 1579-7422.

<sup>353</sup> Diccionario de la lengua castellana compuesto por la Real Academia Española. Segunda impresión corregida y aumentada, Tomo primero A-B, Madrid, por D. Joachin Ibarra, Impresor de Cámara de S.M. MDCCLXX, p. 262.

<sup>354</sup> Cfr. CANES, Fco. (1787), *Diccionario español latino-arábigo*, tom. I, Madrid, Imprenta de Don Antonio Sancha, p. 120.; en cuya entrada de «añafil» dice así: «nombre árabe alterado con la *a* en lugar de artículo, y con la *l* en lugar de *r*, pues se debe decir *nafir*, y es una especie de trompeta recta que usaban los moros».

<sup>355</sup> MENÉNDEZ PIDAL, R. (1951), «Poema de Fernán González», en *Reliquias de la poesía épica española*, Madrid, M. Rivadeneyra, pp. 34-153. Edición digital disponible *online* [Acceso: 13/04/2018] Recuperado de: [http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/poema-de-fernán-gonzález--0/html/fe5e98-82b1-11df-acc7-002185ce6064\\_2.html#I\\_0\\_](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/poema-de-fernán-gonzález--0/html/fe5e98-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.html#I_0_)

<sup>356</sup> BRENET, M. (1981), *Diccionario de la Música. Histórico y Técnico*, Trad. J. Ricart Matas, José Barberá Humbert, y Aurelia Company, Barcelona. Iberia.



Añafil: Instrumento músico de viento y boca, muy usado entre los moros, que era una especie de trompeta recta, — Añafil se llama también el *añafilero*.

Los añafiles se llaman *Naffils* en algunos documentos antiguos catalanes. El nombre de añafil viene del árabe *Nafir* o *Nefir*, que significa trompeta morisca, la cual difería de la trompeta que podríamos llamar cristiana en que esta tenía el tubo con vueltas o redoblado y el añafil era recto sin curva alguna Du Cange —según el maestro Barbieri— cita un documento del año 1347, que prueba que los cristianos se sirvieron también del añafil como instrumento de pregoneros o heraldos. En la historia genealógica de la casa real de Portugal<sup>357</sup>, se lee: *Ipsa universitatis Villa franchæ more solito congregata... ad sonum tubæ sive DANAFIL*. De modo que ya vemos que en bajo latín este instrumento se llamaba DANAFIL, en provenzal y en catalán NAFIL o NAFIL y también ÑEFIR o ÑAFIR, pero nunca ha sido considerado como instrumento artístico de concierto sino de guerra, torneo o pública reunión. El cardenal Cisneros trajo de su campaña de Orán unos grandes añafiles morunos, que legó a su Iglesia Complutense, en recuerdo de aquella señalada victoria<sup>358</sup>.



**Fig. 69.** Añafiles. Detalle de una ilustración de *'Jami' al-Tawarikh* de Rashid al-Din's, ca. 1306-1315<sup>359</sup>.

---

<sup>357</sup> Documento fechado en 1347.

<sup>358</sup> Cf. PEDRELL, F. (1897), *Diccionario...*, ob. cit., p. 17.

<sup>359</sup> Edinburgh University Library, Special Collections Or. Ms. 20.

El instrumento era un aerófono equiparable a la tuba romana, de ahí que coexistiese en los primeros siglos con el término bajo latino *trumba*, y no es sino el instrumento que Filippo Bonanni reproduce todavía en 1722, aludiendo a él con el nombre de *tromba persiana*. Los textos medievales franceses lo recogen habitualmente como *cor sarrazinois* y *buisine*. En la *Crónica General* se dice: «é venían tañendo trompas e añafiles». Joanot Martorell describe el momento previo al choque de las fuerzas cristianas contra las moras como una tempestad sonora de trompetas y añafiles acompañando al griterío: «Com clarejar començà l'alba, los moros feien grans alegries, sonant tablas, trompetes e anafils, e ab multiplicades veus cridaven batalla»<sup>360</sup>.



**Fig. 70.** Añafiles. Ureña. Museo de la Música. Colección Luis Delgado.

Asimismo, en el *Amadis de Gaula* (siglo XV), en el libro III, en el episodio que se describe la batalla entre el rey Lisuarte y don Galvanes, los caballeros que estaban en el campo «parecía hermosa gente é bien armada, que tantos añafiles y trompas sonaban, que apenas se podían oyr», y en libro IV «Y luego mando tocar las trompas & los añafiles como la gente estaua toda armada sopechosa de rebato...»<sup>361</sup>.

---

<sup>360</sup> MARTÍN DE RIQUER (ed.) (1979), *Tirant lo Blanc*, Barcelona, Ariel: Clàssics Catalans I, cap. 24. Martorell cita los también añafiles en los capítulos: 106, 387, 448, 483 y 452.

<sup>361</sup> Cfr. AMADIS DE GAULA (1533), *Los quatro libros de Amadis d'Gaula nuevamente impressos y historiados*, Lib. III, V y Lib. IV, CCLXXXII, Venice, J. Antonio da Sabio.

El término sería absorbido por los de *trompa* y *trompeta*, sobre todo a principios del siglo XVI, si bien los poetas del siglo posterior continuaron empleándolo como arcaísmo. Ello no obsta para que todavía en la *Fiesta de toros en Madrid* Nicolás Fernández de Moratín (1737-1780) escriba:

Añafiles y atabales,  
con militar armonía,  
hicieron salva y señales  
de mostrar su valentía  
los moros más principales.

Sus toques heráldicos abrían los cortejos al lado de los tambores y atabales, y su sonido era obligado en las justas y toda clase de festejos. Ginés Pérez de Hita (¿1544? - ¿1619?) escribía a propósito de las guerras civiles de Granada:

Ansi todos se volvieron con el valeroso Muça a la ciudad, y en llegando a la Plaça Nueva, como fuese Muça Capitan general de la gente de guerra, en un punto mandó llamar un añafile: y siendo venido mandó que tocase a recoger a priessa. El añafile, haziéndolo assi, siendo el añafile oydo, en un punto se juntó grande cantidad de gente, assi de caballo como de a pie, y los capitanes que solian acaudillar las banderas y gente de guerra. Juntaronse muchos cavalleros de mayor cuenta y todos los mas principales de Granada [...]<sup>362</sup>.

El añafile también fue empleado como instrumento de señales. En el libro de caballería *Flores y Blancaflor* (siglo XV) se dice que «assí como la oración fue acabada, mandaron tocar dos añafiles», y en *La Pícaro Justina* (1605) de Francisco López de Úbeda se habla, al lado de un ondear de banderas y de un voltear de arcabuces, de numerosos y destemplados «añafiles y tambores en entierro de capitán general».

Resulta curiosa la traducción al romance castellano realizada por Raphael Cervera en el año 1616 de la *Crònica* de Bernat Desclot:

[...] y para defenderse dellas labrò Ramon Folch al momento en muchas partes de la muralla los ingenios llamados llebreras, o galgas, q son vigas muy grandes, y acada cabo tienen encajada vn gran rodesno de molino, y mas los cabos cargadas de cantos, de suerte que son muy pesadas, hechas las galgas, mandò que al tiempo del assalto de las escalas nadie se mostrase en el muro, ni por ocasión alguna tirasse piedra ni passador ni saeta, ni cosa ninguna, hasta que se oyesse tañer vn añafile, llegados los Franceses al assalto y arrimadas sus escalas, viendo el muro desamparado, pensaron que la noche antes hauia escapado y dexado la Ciudad<sup>363</sup>.

---

<sup>362</sup> FITZMAURICE-KELLY, J. (1920), *Cambridge Readings in Spanish Literature*, Cambridge University Press, p. 78.

<sup>363</sup> CERVERA, R. (1616), *Historia de Catalvña, compuesta por Bernardo Desclot Cauallero Catalan, de las empresas hechas en sus tiempos por los Reyes de Aragon, hasta la muerte de don Pedro el grande tercero deste nombre, Rey de Aragon y Sicilia, Conde de Barcelona. Traduzida de su antigua lengua catalana en romance Castellano por Raphael Cervera, Ciudadano honrado de Barce-*



**Fig. 71. Clepsidra con autómatas músicos. Siria/Egipto, 1315. Washington. Freer Gallery of Art, Smithsonian Institution, Purchase, núm. inv. F 1942.10.**

Esta trompeta, fabricada en bronce, cobre o plata, iría perdiendo su uso marcadamente militar a principios del siglo XVI. La palabra resultaba ya anticuada para Sebastián de Covarrubias (1611), pues la recoge como un «género de trompeta, igual y derecha y sin bueltas, de que usavan los moros; eran de metal, como las demás, y las reales de plata». Su declive fue prácticamente definitivo durante el Renacimiento, época que aportó una variada tipología de trompetas, como veremos seguidamente al hablar de este instrumento.

---

*lona, y receptor del officio de maestre Racional de la casa y Corte del Rey nuestro Señor, de la Corona de Aragón, En Barcelona, en casa Sebastian de Cormellas al Call, y a su costa, Lib. III, pp. 224 y 225.*

El Arcipreste de Hita cita también el añafil en su *Libro de Cantares*, en un curioso fragmento del poema, cuando en el segundo pasaje compuesto por siete cuadernas, cuando nos habla del recibimiento de don Amor (coplas 1227-1234), describe un desfile de instrumentos musicales de la época, agrupados por familias en una especie de catálogo de organografía musical. Veamos la copla 1234, que dice así:

1234a Tronpas e añafiles salen con atanbales;  
non fueron, tiempo ha, plazenterias tales,  
tan grandes alegrías nin atán comunales;  
de juglares van llenas cuestas e eriales<sup>364</sup>.



**Fig. 72. Reloj de al-iazarB de los cinco músicos. Miniatura hecha en 602/1206 posiblemente en Diyarbakir bajo los artuqíes. En la Librería Ahmed III, Topkapi Saray.**

---

<sup>364</sup> Seguimos la edición del texto de la edición de RUIZ, Juan, Arcipreste de Hita (1992), *Libro de Buen Amor*, (Versión de Alberto Blecuá), Madrid, Cátedra.

### III.9. La trompeta

Durante más de tres siglos (XII-XIV) la primitiva *bocina* o *buisine* mantuvo el aspecto, longitud y forma recta del *añafil*. Pero a finales del siglo XIV surgió un modelo de trompeta más corta que la tradicional, también recta, pero de uso exclusivamente bélico y heráldico, llamada «trompeta» o «trompeta italiana» en la Corona de Aragón y demás reinos cristianos. En Francia e Inglaterra se denominó «trompette» y «clarion» y en Italia «trombetta»<sup>365</sup>. En este periodo, la trompeta no dejó de nombrarse con el genérico tradicional de «trompa», pero empezaba a figurar con su nombre propio en los conjuntos instrumentales. Sin embargo, los músicos que las tañían —los trompeteros— fueron también conocidos como *trompadors*.

La RAE define la trompeta actual como un instrumento musical de viento, de la familia del metal, que consiste en un tubo largo de metal que va ensanchándose desde la boquilla al extremo que termina en un pabellón y produce diversidad de sonidos según la fuerza con que la boca impele el aire. En la Alta Edad Media este instrumento aparece siempre como una larga trompeta recta, parecida al añafil árabe, con el que podía confundirse. Eran las *trompetas apocalípticas* que aparecen en los Beatos tañidas por los ángeles músicos, denominadas también como bocinas. En ocasiones se representan también como olifantes o cuernos muy alargados con cierta curvatura, incluso con agujeros laterales, como, por ejemplo, el instrumento que aparece en el salterio del siglo XIII conservado en la British Library, con la signatura Ms. Add. 42130, fols. 24r, 101v, 161r, 161v, 164v, 174v y 185v.

La trompeta recta medieval, derivada de la *tuba* o trompeta romana, tenía un tubo casi completamente cilíndrico que se expandía en el segundo tercio de su longitud en forma de pabellón o campana. De mayores dimensiones que su predecesora, llegó a alcanzar los 6 pies de longitud<sup>366</sup>. «Para tocarse con cierta comodidad requerían un apoyo en forma de horquillas, como la de los segadores, que se colocaba a la extremidad del tubo»<sup>367</sup>.

A partir de 1400 se produjo un avance muy notable en la construcción del instrumento, que evolucionó hacia dos formas bien diferenciadas, una de las cuales (*clarón*) es el origen de la moderna familia de las trompetas, y la otra (*bocina*), de la familia de los trombones. El tubo recto y largo de las primeras trompetas complicaba su transporte, por lo que para hacerlo más fácil se redujo su longitud doblando el tubo en forma de

---

<sup>365</sup> Esta denominación es un diminutivo de *tromba*, aparece por primera vez en el año 1343, en el *Inferno* de Dante.

<sup>366</sup> Como hemos visto en el capítulo anterior, el tamaño de las *tubas* o trompetas rectas romanas fue ya considerable, llegando a alcanzar cerca de los tres metros y medio sin contar con la embocadura.

<sup>367</sup> Cfr. PEDRELL, F. (1897), *Diccionario...*, ob. cit., p. 474.

zigzag<sup>368</sup>. Este cambio dio lugar a la aparición de nuevos modelos de trompeta, tales como el *clarión*, *clarón* o *clarín*, denominación que, aunque variada, nunca se ha abandonado.



Fig. 73. Trompeta. Salterio inglés de Sir Geoffrey Luttrell. Londres. British Library. Add Ms. 42130, fol. 24r.

El genérico de trompa dejaría de aplicarse paulatinamente, al adquirir estos instrumentos personalidades más definidas.

De la trompeta natural medieval encontramos las siguientes tipologías:

1. Trompeta bastarda, española, de varas o de ministrer (*tuba ductilis*).
2. Trompeta italiana o clarón.

---

<sup>368</sup> De 1498 a 1515, durante el reinado de Luis XII, un fabricante de instrumentos llamado Maurin ensayó el plegado del tubo en tres dobleces paralelas. Los bajo relieves de Lucca della Robbia, muerto en 1463, prueban que a mediados del siglo XV ya se había ensayado en Italia el doblado del tubo para evitar su excesiva longitud.

### III.9.1. Trompeta bastarda o española (*tuba ductilis*)

El sonido de la trompeta en el Medievo despertó la inventiva de los instrumentistas y de los fabricantes de instrumentos que, en su búsqueda para integrarla en agrupaciones con otros instrumentos más melódicos, crearon una variante de la trompeta natural: la *trompeta bastarda*, conocida también como *española*, de *varas* o de *ministrer*, y más tarde, como *tromba da tirarsi*. Fue la primera trompeta semi-cromática y data de principios del siglo XV, alrededor de 1400, cuando aún presentaba una rudimentaria forma en "S". La trompeta bastarda producía los sonidos propios físicos de los tubos abiertos, es decir la serie armónica, con la particularidad de poder realizar cuatro series diferentes cambiando la posición de la vara o corredera. Era un instrumento de viento de sonoridad brillante y épica. Estaba formado por ramas plegadas, provisto de una boquilla deslizante unida a una corredera, de hasta 40 cm. de longitud, que penetraba en la sección del instrumento. El tañedor debía sujetar la embocadura con la mano izquierda y ejercer presión hacia los labios; la mano derecha estaba destinada a mover el cuerpo instrumental. El alargamiento y recogimiento de la trompeta permitía obtener numerosos sonidos intermedios de los armónicos naturales, de ahí su calificativo de «bastarda», que atiende a su capacidad de producción de sonidos armónicos, que no eran propios de la trompeta natural o italiana.



Fig. 74. Trompeta de varas o *tuba ductilis*<sup>369</sup>.

Por qué nuestras trompetas eran llamadas bastardas, lo explica satisfactoriamente Sebastián de Covarrubias (1611) en su *Tesoro de la lengua castellana o española* «*Trompeta bastarda*, la que media entre la trompeta que tiene el sonido fuerte y grave, y entre el clarín, que le tiene delicado y agudo»<sup>370</sup>.

---

<sup>369</sup> Localización de la imagen: [Acceso: 12/06/2017] Recuperado de: [https://www.google.es/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=7&ved=0ahUKEwjV1sCX0uvYAhXFOxQKHVNCCQ0QFgg9MAY&url=https%3A%2F%2Fes.wikipedia.org%2Fwiki%2FTrompeta\\_de\\_varas&usq=AOvVaw3IPQTAWFJ6378DUva6sBp5](https://www.google.es/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=7&ved=0ahUKEwjV1sCX0uvYAhXFOxQKHVNCCQ0QFgg9MAY&url=https%3A%2F%2Fes.wikipedia.org%2Fwiki%2FTrompeta_de_varas&usq=AOvVaw3IPQTAWFJ6378DUva6sBp5)

<sup>370</sup> SEBASTIÁN DE COVARRUBIAS Y OROZCO (1611), *Tesoro...*, ob. cit., fols. 125 y 126 de la edición de 1611.





Este instrumento, que conoció cierto éxito en el siglo XV (a menudo puede verse representada en las imágenes) desapareció a comienzos del XVI dando paso a la aparición de los *sacabuches*. Fue un instrumento muy popular en los conjuntos de ministriles altos y los vigilantes de las torres en el Renacimiento. Más tarde, el principio fundamental sería retomado a comienzos del siglo XVIII en Alemania, utilizándola J. S. Bach para doblar las partes de soprano en los coros de alguna de sus cantatas.



**Fig. 77. Cristo con ángeles musicales. Panel de Hans Memling, ca. 1490.**



**Fig. 78. Trompeta «triletto» de la pintura de H. Memling reconstruido por Rainer Egger.**

Las citas literarias que aluden al instrumento son numerosas, valga como ejemplo unos versos del romance de *El Conde Claros*<sup>372</sup>, atribuidos al poeta o refundidor Antonio de Pausac, en los que se puede apreciar dicha distinción:

En llegando al cadalso  
adonde el buen Rey está,

---

<sup>372</sup> Se trata de un romance anónimo del ciclo carolingio denominado *El Conde Claros*, que sufrió nueva degeneración en manos de un cierto Antonio de Pausac.

las trompetas y bastardas  
comenzaron á sonar  
un triste son dolorido  
queá todos hace llorar<sup>373</sup>.

En *Las mocedades del Cid*, Comedia primera, se lee:

[Sale el Pastor sobre la peña]

<sup>1464</sup> Moro 2.º Cavallos deven ser.

Rey Mor. Logren, pues, mis esperanças.

Moro 3.º Ya se parecen las lanças.

<sup>1468</sup> Rey Mor. ¡Ea! ¡morir, ó vencer! *Toque dentro una trompeta.*

<sup>1469</sup> Moro 2.º Ya la bastarda trompeta toca el arma. Dizen dentro á boces:  
¡Santiago!

Rey Mor. ¡Mahoma! —Hazed lo que hago. [*A los moros*]. *Otra vez dentro:*  
¡Cierra España!<sup>374</sup>

Rey Mor. ¡Oh, gran Profeta! Vanse, y suena la trompeta, y caxas de guerra, y ruido de golpes dentro<sup>375</sup>.

Y en el poema *El Sueño del Marqués de Santillana* (1398-1458):

Ya sonaban los clarones  
e las trompetas bastardas  
chamrías e bombardas  
facían distintos sonos;  
las baladas e canciones  
e rondeles que facían,  
apenas los entendían  
los turbados corazones<sup>376</sup>

---

<sup>373</sup> DURÁN, A. (1854), *Autores españoles, desde la formación del lenguaje hasta nuestros días. Romancero General ó Colección de romances castellanos anteriores al siglo XVIII*, Tomo I, Madrid, M. Rivadeneira —Editor—Impresor, p. 223.

<sup>374</sup> 1470-1472 ¡Santiago! Y ¡Cierra, España! —¡Mahoma!— Gritos tradicionales de guerra en las batallas por la reconquista.

<sup>375</sup> *Cfr.* La refundición del romance del *Conde Claros*, atribuida al poeta Antonio Pausac: "...las *trompetas bastardas* | comenzaron a sonar". (Men. y Pel., *Ant.*, IX). En un texto portugués del siglo XVIII: "Principio fórao do triunfo | clarins, *trombetas bastardas*, | atabales, charamellas, | chacotas, folías, danças" *Fénix Renascida*, tomo IV (Rel. *do triunfo*, etc. em 29 de Agosto de 1616). *Vid. Parte II*, v. 1546». *Apud* GUILLÉN DE CASTRO (1913), *Las mocedades del Cid*...; ob. cit., pp. 75-76; y también COVARRUBIAS, fols. 125 y 126 de la edición de 1611, ob. cit.

Cervantes cita la *trompeta bastarda* en una de las acotaciones en la jornada III de la comedia *La casa de los celos*, cuando escribe: «Suena una trompeta bastarda, lejos, y entran en escena Carlomagno y Galalón». En la misma obra, en la jornada II, habla de una *trompeta negra*, posiblemente una *bastarda* de este color, cuando escribe «aparece la *Mala Fama* [...] con una tunicela negra y una *trompeta negra* en la mano»<sup>377</sup>.

En la siguiente cita de la *Crónica incompleta de los Reyes Católicos* (1469-1476) se nombran las *trompetas bastardas* diferenciadas de las *italianas*:

¿Quién dirá que jamás pudo ver campos floridos de tan luzida gente? Allí, con las batallas de los ombres de armas, las trompetas bastardas y atablaes con diuersos instrumentos, y, con los ginetes, trompetas italianas, y con el peonaje, atambores y tamboriles...<sup>378</sup>

[...]

No amaneçia, avnque la noche clara del verano el dia pareçe, quando trompetas bastardas y clarones las gentes para la partida despiertan [...]. Allí el alto son de trompetas bastardas y italianas, y talisças y cheremías, y clarones, atabales, atambores, tamburiles y diuersos instrumentos tenían los oydos tan ocupados, que aunque de las batallas algunos se apartasen, siempre lleuauan el tono de los diuersos sonos en las orejas<sup>379</sup>.

### III.9.2. Trompeta italiana o clarón

La «trompeta italiana» surgió a finales del siglo XIV y se usó principalmente en la guerra. Escribía Pedrell que según antiguas *Cartas de examen de trompeta bastarda* y de *trompeta italiana*, se usaba esta, especialmente, para los toques de guerra. No obstante, en dichas *Cartas de examen* se confunde o se mezcla con la *trompeta bastarda*, dando a entender que el tañedor de esta podía, igualmente, usar de la *italiana*. La *trompeta italiana* en cuestión sería la exclusivamente usada por los militares. En algunos casos podían unirse con las *italianas*, aunque su empleo usual era

---

<sup>376</sup> Biblioteca virtual Miguel de Cervantes. *El sueño* de Íñigo López de Mendoza, Manuscrito 2655 de la Biblioteca Universitaria de Salamanca, basado en la edición de Ángel Gómez Moreno y Maxim P. A. M. Kerkhof (SANTILLANA, ÍÑIGO LÓPEZ DE MENDOZA, MARQUES DE, (2002), *Obras completas*, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, LIV (425-432). [Último acceso: 26/11/2017] Recuperado de: [http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-sueno--1/html/0020e444-82b2-11df-acc7-002185ce6064\\_2.html](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-sueno--1/html/0020e444-82b2-11df-acc7-002185ce6064_2.html)

<sup>377</sup> Cervantes también la nombra en *El Viaje del Parnaso*, cap. VIII, no obstante, en los libros que hemos podido consultar no hemos hallado *trompetas negras*, pero sí muchas *cornetas negras*, por lo que resulta muy probable que empleó el nombre de *trompeta negra* como sinónimo de *corneta negra*. Tampoco resultaría descabellado que hubieran existido *trompetas negras*, aunque no tengamos referencias acerca de su construcción.

<sup>378</sup> Vid. *Crónica incompleta de los Reyes Católicos (1469-1476)*. Según un manuscrito anónimo de la época. Prólogo y notas de Julio Puyol, Académico de número, Madrid, Tipografía de Archivos. Olózaga, Título XXXI, *De cómo el rey mandó alçar su real y seguir la vía de Toro, y cuánto iua poderoso, y quiénes eran los grandes que allí a seruir venieron*, pp. 214-215. [Último acceso: 26/11/2017] Recuperado de: <https://bibliotecadigital.jcyl.es/es/consulta/registro.cmd?id=1445>

<sup>379</sup> *Ibidem*, Título XXXIII, *De cómo el rey y su hueste alçó real para ir a toro y de cómo el real se asentó media legua de toro, y cuánto con aquella gente pareçia que señorearia el mundo*, p. 229.

en los actos protocolarios palaciegos y en las solemnidades públicas<sup>380</sup>. Este instrumento recibió también el nombre de *clarón*, *clara*, *clarión*, *clairón*, *clararius*, *clareta*, y más tarde, *clarí* o *clarín*. Según Pedrell, era una trompeta de un diapasón más elevado que la trompeta ordinaria, de tubo estrecho y estridente<sup>381</sup>. El *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* define actualmente el clarín como:

Instrumento de viento. Anteriormente al s. XVII el término Clarín se refería a un modelo pequeño de trompeta, probablemente de forma recta. En su *Tesoro de la lengua castellana y espanyola* (1611) Covarrubias lo definió como “la trompetilla de son aguda, que por tener la voz clara la llamaron clarín”.

Y añade:

En el s. XVII llegaron a España procedentes de Italia unos trompetas expertos en la técnica de producir notas en la región aguda de su instrumento (8a partir del 8º armónico), lo que permitía tocar en una trompeta natural una escala diatónica con algunas notas cromáticas y por ende frases melódicas. En un principio la palabra italiana clarino hacía referencia a la técnica, però en la época en que llegaron estos instrumentistas a España ya correspondía al instrumento, que tenía la forma doblada habitual, y al músico... En esta época los clarines de la corte estaban afinados en re o, después de incorporar un “tono” o “rosca”, en do... Hasta la llegada de la trompeta de pistones en el segundo tercio del s. XIX se siguió empleando el término clarín para los diversos modelos de trompeta utilizados en la música culta. Así por ejemplo, cuando se inauguró el Real Conservatorio de Madrid a principios del año 1831, el profesor de Trompeta, José Juan Martínez, enseñó el Clarín de orquesta (trompeta de mano con tonos) y el Clarín de llaves (trompeta de llaves), además del Clarín de caballería (trompeta natural en Mi bemol)<sup>382</sup>.

Es difícil saber con total seguridad las características particulares del *clarón*, que podría haber sido un instrumento de la familia de las trompas-trompetas muy específico del registro agudo, complementario de las trompetas *italianas*. Podemos formarnos una idea a través de las referencias literarias y de las representaciones iconográficas. En opinión de Carlos Herruz Pamies,

podem fer-nos una idea força clara de com deuria ser el clarí. Es pot dir que es tractava d'una trompeta de parets primes, recta i curta, d'uns 60 cm, com un petit anafil, però amb forats, pavelló i usaven les banderoles pròpies de les cases nobles a qui pertanyien (privilegi exclusiu dels trompetistes) que anaven penjats de la mateixa manera que a les trompetes<sup>383</sup>.

<sup>380</sup> Cfr. PEDRELL, F. (1897), *Diccionario...*, ob. cit., p. 475.

<sup>381</sup> *Ibidem*, p. 93.

<sup>382</sup> *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, (1999), Madrid, SGAE.

<sup>383</sup> HERRUZ PAMIES, C. (2016), *Una aproximació al repertori i als usos de la trompeta a Catalunya al primer quart del segle XVIII*, Tesis doctoral, Dctor. Dr. Josep Borràs Roca, tutor: Dr. Josep M.ª Gregori Cifré, Doctorat en Història de l'Art i Musicologia, UAB, Barcelona, p. 57.

En un poema del Marqués de Santillana (1398-1458) en el que nombra diferentes instrumentos de la época encontramos un ejemplo de su denominación en castellano: «ya sonavan los clarones / e las trompetas bastardas / claronias e bombardas / facian distintos sonos»<sup>384</sup>; y en el *Tirant lo Blanc* (1460) de Joanot Martorell: «Fetes les esposalles, gradíssima festa e alegría fon feta en lo palau de la ciutat [...] la música partida en diverses parts per las torres y finestres de les grands sales, trompetas, anefils, clarons, tamborinos, charamites, e musetes e tabals...»<sup>385</sup>.

Una de las representaciones iconográficas más interesantes del *clarón* la encontramos en la catedral de Pamplona, en un retablo del siglo XV de Caparros. En él aparece un ángel que toca una pequeña trompeta con los dedos de las dos manos perfectamente colocados sobre los agujeros del instrumento.

Según Herruz Pamies, se puede afirmar que se trataba,

d'una trompeta de parets primes, recta i curta, d'uns 60 cm, com un petit anafil, però amb forats, pavelló i usaven les banderoles pròpies de les cases nobles a qui pertanyien (privilegi exclusiu dels trompetistes) que anaven penjats de la mateixa manera que a les trompetes<sup>386</sup>.

### III.9.3. Trompetas conservadas

Aunque las representaciones que encontramos de las trompetas medievales y de comienzos de renacimiento son múltiples y detalladas, desafortunadamente no ocurre igual con los instrumentos conservados, que son realmente escasos. No encontramos ninguno de ellos en el reino de Aragón ni en el resto de la Península. La trompeta medieval más antigua que se conserva fue encontrada en unas excavaciones en Billingsgate (Londres) en marzo de 1984. El instrumento, parece que fue arrojado al Támesis a finales del siglo XIV, aunque podría ser más antiguo, quizás del siglo XIII. Consta de cuatro secciones que pueden haber pertenecido a la misma trompeta, aunque no necesariamente. La longitud total de las distintas piezas es de 161 cm y, cuando se juntan, suman aproximadamente 144 cm. Actualmente se conserva en Londres, Museum of London<sup>387</sup>. Es una trompeta medieval típica, recta y larga, del tipo añafil,

---

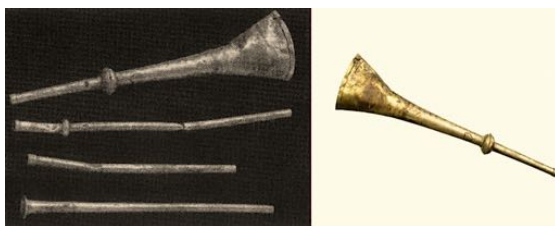
<sup>384</sup> MARQUÉS DE SANTILLANA, (1982), *Poesías completas I. Serranillas, cantares y decires. Sonetos fechos al itálico modo*, Edición de Manuel Durán, Madrid, Ed. Castalia, p. 80.

<sup>385</sup> MARTÍN DE RIQUER (ed.) (1979), *Tirant lo Blanc...*, ob. cit., cap. 452. La denominación «clarón» la encontramos también en los capítulos: 55, 448, 456, 483.

<sup>386</sup> Cfr. HERRUZ PAMIES, C. (2016), *Una aproximació...*, ob. cit., p. 57.

<sup>387</sup> PAJARES ALONSO, R. L. (2010), *Historia de la música en 6 bloques. Bloque 1. Época 4. 1450-1600*, Madrid, Visión Libros, p. 62. Cfr. MONTAGU, J. (2017), *The 14th-century Billingsgate Trumpet, Museum of London*, Disponible online [Acceso 26/12/2018] Recuperado de: <http://www.jeremymontagu.co.uk/The%20Billingsgate%20Trumpet.pdf>

denominada *bocina* (en ocasiones *clarón*) utilizada en el reino de Aragón, incluida genéricamente en la familia de las trompas<sup>388</sup>.



**Fig. 79. Trompeta «Billingsgate», ss. XIII-XIV. Museum of London, Londres.**



**Fig. 80. Trompeta de Sebastian Hainlein, 1460. Museum of Fine Arts, Boston.**

---

<sup>388</sup> Cfr. HUMPHRIES, J. (1998), «Brass in Britain from the Earliest Times», en *Brass Bulletin* 1010 (I/1998), pp. 37-40; y TARR, E. (1994), *Die Trompete*, Mainz, Schott's Söhne, pp. 28-52.

Del siglo XV solo han llegado hasta nosotros seis trompetas:

1. Inscripción: «S[I]ENA·M·III·VI» (Siena,1406). Propiedad del Williams College de Willaimstown, Massachusetts (EE. UU.).
2. Inscripción: «S[I]ENA MCCCCXI» (Siena, 1411). Propiedad de la Smitsonian Institution en Washington.
3. Inscripción: «MARCIAN GUITBERT ME FIT A LIMOGES L'AN MIL CCCCCXII». Trompeta construida por Marcian Guitbert en 1442. Esta trompeta fue encontrada en 1998 en el fondo de un pozo en Limoges. Probablemente fue un instrumento militar o de señales<sup>389</sup>.
4. Inscripción: «DI PETRUS ASINA LONGA MCDLI» (año 1451), 93 cm de largo. Propiedad de la Stearns Collection of Musical Instruments, University of Michigan. School of Music Teatre & Dance.
5. Inscripción: MACHT SEBASTIAN HAINLEIN \*M\*CDLX (año 1460). Esta trompeta está en la tonalidad de Re. Tiene una longitud media, entre la número 1 y la 2. Es propiedad del Museum of Fine Arts de Boston. Probablemente este instrumento fue reconstruido por Leopoldo Franciolini (Italia, 1844-1920) en el siglo XIX usando partes antiguas de trompeta.
6. Inscripción: «MACHT-SEBASTIANO-HAINLEIN-S[I]ENA-1461. Esta trompeta mide 120 cm de largo. Es propiedad de la Collezione Gorga en Roma.



**Fig. 81. Trompeta y sección transversal de la boquilla de Marcian Guitbert. Limoges 1442.**

La ciudad de Siena tenía una tradición de fabricantes de trompetas que se remonta al siglo XV. Del siglo XVI se conservan dos instrumentos, uno de ellos, sin fecha, fabricado en esta ciudad, data posiblemente del año 1520. A lo largo del tiempo, esta trompeta ha sido reparada en diversas ocasiones. Presenta la siguiente inscripción: «[U] BALDO MONTINI/IN SIENA»

---

<sup>389</sup> Cfr. MADEUF, Pierre Y., MADEUF, Jean F., y G. NICHOLSON, (1999), «The Guitbert Trumpet: A Remarkable Discovery», en *Historic Brass Society Journal*: 11, pp. 181-186.





**Fig. 82.** Trompeta de Ubaldo Montini, 1520. Siena.



**Fig. 83.** Trompetas de Jacob Steiger, 1578. Basilea.

Otra trompeta de Siena presenta la siguiente inscripción: «VBALDO / MONTINI / IN · SIENNA / 15·23. Es propiedad del Musikinstrumenten-Museum de Berlín. Desafortunadamente, solo la corona de la campana de esta trompeta es original. El resto del instrumento fue reconstruido por C. F. Zetsche & Söhne (1881)<sup>390</sup>, probablemente inspirado en pinturas de Beato Angélico.



**Fig. 84. Trompeta fabricada por Anton Schnitzer I, 1581. Nuremberg.**

De características similares encontramos otra trompeta natural de Gorgen Choquet que se conserva actualmente en el Gruuthusemuseum de Brujas, núm. inv. 0. 43. XXVIII.



**Fig. 85. Trompeta natural, Gorgen Choquet, 1582. Brujas. Gruuthusemuseum, núm. inv. 0. 43. XXVIII.**

---

<sup>390</sup> Cfr. TARR, E. (1994), *Die Trompete...*, ob. cit., pp. 28-52.



Fig. 86. Fra Angelico. *La coronación de la Virgen*, ca. 1425-1445. Florencia. Galería de los Uffizi.

También del siglo XVI, se conservan dos excelentes ejemplares con la forma de corneta tradicional. Son dos trompetas plateadas y doradas del año 1578 del trompeta de Basilea Jacob Steiger. Tienen la característica especial de que las boquillas de ambas trompetas son tan grandes que solo permiten tocar cómodamente en el registro más bajo del instrumento. Ambas trompetas se encuentran actualmente en el Historisches Museum de Basilea<sup>391</sup>.



**Fig. 87. Trompeta de Bordinelli, Anton Schnitzer, 1585. Nuremberg. Accademia Filarmonica de Verona<sup>392</sup>.**

La ciudad de Nuremberg fue el centro de fabricantes de instrumentos de viento metal más famoso en Europa desde finales del siglo XV hasta finales del XVIII. En ella, dos familias de artesanos, los Neuschels y los Schnitzers, construyeron trompetas desde el año 1479 (Hans Neuchel), aunque no se conserva ninguna trompeta, solo dos trombones del 1577, obra de Jorg Stengel, un hermanastro de los Neuschels; sin embargo, han llegado hasta nosotros cuatro trompetas de la familia Schnitzer, de las

---

<sup>391</sup> *Idem*.

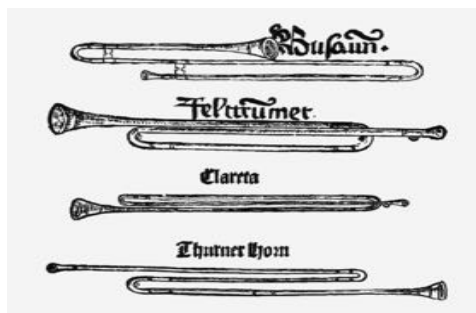
<sup>392</sup> El conocido trompetista italiano Cesare Bordinelli (ca. 1542-1617), oriundo de Verona, fue trompeta de la corte de Scherwin (Viena), y desde 1580, de la de Munich. Escribió el primer método de trompeta conocido «Tutta l'arte della trombetta, 1614». La «trompeta de Bordinelli», fabricada por Anton Schnitzer en Nuremberg en 1585, fue descubierta en 1973, y restaurada por Rainer Egger y Kurt Degen en Basilea el año 1985. Este instrumento fue donado en vida por Bordinelli a la Accademia Filarmonica de Verona en 1614. Tal como se aprecia en la imagen, no se trata de un instrumento corriente, llamando la atención su forma peculiar y su ornamentación. El instrumento tiene grabado el escudo de armas de la corte de Munich y presenta dos medallas laterales ricamente ornamentadas que sirven para su sujeción. La trompeta está en Re, el llamado «tono de cor», afinación habitual en el siglo XVI, tal como escribía Praetorius en 1619. *Cfr.* BORDINELLI, C. (1614), *Tutta l'arte della trombetta*, Edición a cargo de E. Tarr, Suiza, Bim, 2011, p. 5. ISBN 978-2-88039-030-3.

cuáles, la más antigua, plateada con partes doradas y bellos grabados, se conserva en la colección del Kunsthistorisches Museum de Viena<sup>393</sup>.



**Fig. 88. Trompeta de Anton Schnitzer, 1581. Nuremberg. Viena. Kunsthistorisches Museum.**

Encontramos los distintos tipos de trompeta representados por Virdung bajo los nombres de «Feltrummet, Claretta, Thurnerhorn», pudiendo referirse respectivamente a un instrumento militar, a otro más agudo o a uno más grave, tal vez relacionado por su nombre con los instrumentos tocados por los músicos encargados en las poblaciones de hacer sonar las alarmas o de realizar distintas formas de llamadas<sup>394</sup>.



**Fig. 89. Los distintos tipos de trompeta a principios del s. XVI según Sebastian Virdung.**

---

<sup>393</sup> Cfr. *The Emile Meuffels Trumpet Page* [Acceso: 13/12/2016] Recuperado de: [http://www.geocities.ws/emile\\_meuffels/history/06renaissance.html](http://www.geocities.ws/emile_meuffels/history/06renaissance.html)

<sup>394</sup> Cfr. VIRDUNG, S. (1993), *Musica Getuscht: A treatise on Musical Instruments*, 1511, University Cambridge Press.

Los sonidos de estos instrumentos se limitaban a los armónicos naturales de los registros grave y medio, sin alcanzar los armónicos superiores, lo que hubiera facilitado la consecución de algunos sonidos conjuntos. Sus posibilidades melódicas eran por tanto escasas. Los instrumentos mostrados por Virdung son idénticos a los que pueden encontrarse en la iconografía medieval. Pueden como mucho tocar de tres a cuatro sonidos armónicos, de los que se sirve Guillaume Dufay al destinar a las dos trompetas las dos voces graves de su *Gloria ad modum tubae* (I:29). El empleo de la trompeta estaba principalmente ligado a la música militar. A este repertorio recurre Mersenne para ofrecer sus ejemplos de música para trompeta<sup>395</sup>.

### III.10. La corneta o *cornetto*

La corneta, conocida también como *cornetto* o *cornettino*, tiene su origen en las trompas córneas medievales con orificios laterales. Su nombre proviene de *cornu*, cuerno, ya que efectivamente en principio se realizaron a partir de las astas de distintos animales, si bien pronto se construyeron en madera, a partir del ensamblaje de diversas piezas pegadas y ajustadas mediante tiras de pergamino o de cuero. Su combadura, ciertamente ergonómica, recuerda la forma original del cuerno de animal. De cuerpo cónico, el instrumento estaba provisto de una pequeña boquilla que solía hacerse de cuerno, hueso, madera o marfil. Las que aparecen en la cantiga núm. 270 del *Codex Princeps* de El Escorial, no dejan lugar a dudas en cuanto a su forma primaria, del tipo olifante. Lo que no está claro es si eran de asta, de marfil o de madera.

El Renacimiento fue el período de mayor esplendor del instrumento, la combinación de cornetas y *sacabuches* fue una de las formaciones instrumentales de viento más habituales y apreciadas desde finales del siglo XV hasta el XVIII. Praetorius presenta en su obra *Syntagma Musicum II* (1619) cuatro especímenes de corneta: una larga, una más corta (muda), una negra tuerta (la de mayores dimensiones) y otra negra curva más pequeña. En este periodo existieron tres tipos de cornetas:

3. Corneta recta o blanca (*cornetto diritto, straigh cornet*).
4. Corneta negra (*cornetto nero, cornet à bouquin, cornet*).
5. Corneta muda (*cornetto muto, cornet muet, mute cornet*).

---

<sup>395</sup> Desde finales del siglo XVI los trompetistas fueron desarrollando su técnica en el registro agudo. Las practicas interpretativas de los trompetistas italianos fueron imponiéndose poco a poco. Los conjuntos de trompetas eran atributo de las grandes ciudades y familias nobles; este es el caso de la corte de Mantua, que poseía este tipo de formación para la cual Monteverdi compuso la *Toccata de L'Orfeo*. El nombre de «clarino», dado a la primera trompeta de estos conjuntos, no se refiere a un instrumento especial, sino a la tarea del instrumentista encargado de tocar la parte más aguda.



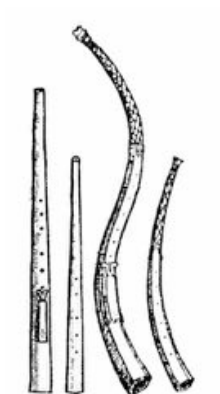


Fig. 90. Dibujos de cornetas extraídos de *Syntagma Musicum II* de M. Praetorius, 1619. De izquierda a derecha dos *cornetas rectas* o *mudas*, *corneta tuerta* y *corneta negra*.



Fig. 91. Cornetas originales conservadas en la Accademia Filarmónica de Verona. Las dos primeras serían para diestros y las ocho restantes para zurdos.



**Fig. 92.** Cornetas negra y muda (con las marcas del taller de los Bassano). La corneta negra está orientada para zurdos y no tiene la típica ornamentación trenzada en la parte anterior. Proceden de una colección peninsular. Barcelona. Museu de la Música.

Cerone, hablando de las cornetas, así *blancas* como *negras*, decía que «no pasan de quince voces (puntos) [...]»; y advierte que las *cornetas negras* [los ejemplares graves de la familia], además de estas voces naturales, pueden, asimismo

subir cuatro, cinco y seis voces, tan buenas y tan perfectas como lo sean las primeras principales, todas veces que el tañedor las supiese formar como se debe. Así mesmo, entre las cornetas negras, se halla una corneta que se llama *corneta tuerta*, la cual no sube más de once voces reales<sup>396</sup>.

La *corneta negra*, como se denominaba a la *corneta curva/tuerta*, se llamaba así porque estaba forrada de cuero (pergamino) que se tintaba de negro, y que se utilizaba para proteger, dar consistencia y durabilidad a la madera<sup>397</sup>.

La corneta muda era recta y es conocida desde mediados del siglo XVI. Tenía la peculiaridad de que su boquilla o embocadura no suponía un añadido, sino que había sido esculpida en la parte superior del instrumento, por lo que no se podía separar de él. Estos instrumentos también se llamaban *cornetas blancas*, por construirse con maderas de tonos claros (generalmente boj y otros frutales) o en algunos casos de marfil y sin recubrimiento alguno. Su denominación aludía también a la dulzura de su sonido, muy adecuado para tañerse con voces y con instrumentos más dulces como flautas dulces o conjuntos de vihuelas de arco, o con arpas. Su sonido era muy dulce, «still und lieblich», decía Praetorius. Esta dulzura es sin duda la razón por la que su empleo aparece especificado en ciertas piezas instrumentales de comienzos del siglo XVII,

---

<sup>396</sup> Apud PEDRELL, F. (1901), *Emporio...*, ob. cit., p. 114.

<sup>397</sup> En el inventario de la reina María de Hungría, entre las cornetas de varias especies que se nombran, hay un total de 20 *cornetas negras*, algunas de ellas «concertadas (afinadas) con los sacabuches de plata», cfr. ANGLÉS, H. (1988), *La música...*, ob. cit., pp. 11 y 12.



como la *Pavana* de Moritz von Hessen (II:27). El instrumento estaba en la tonalidad de Sol, un tono más bajo que el de la corneta blanca.

Sus cualidades expresivas le permitieron integrarse en las agrupaciones más diversas, bien con instrumentos de sonoridades dulces o con otros más potentes. Mersenne decía que «su sonido es semejante al brillo de un rayo de sol que aparece á través de las sombras, cuando se oye mezclado á las voces en las iglesias catedrales ó en las capillas». Giovanni Maria Artusi (ca. 1540-1613) dedica en su obra *L'Artusi, ovvero delle imperfezioni della moderna Música* una larga e interesante disertación sobre la corneta. La obra es un verdadero método de corneta en la que afirma que «Es el instrumento que mejor imita la voz humana; para ser bien ejecutado conviene poseer un gran gusto, extensos estudios y extrema precaución»<sup>398</sup>. En él da minuciosos consejos sobre la embocadura, articulaciones, etc. y proclama decididamente que es el más difícil de los instrumentos, elogiando a dos cornetistas célebres de su época en Venecia, al caballero del *Cornetto* y Jerónimo d'Udine<sup>399</sup>.

«El lujo de la construcción de cornetas en España llegó a revestir caracteres de fastuosidad oriental, a base de oro de los más subidos quilates y de artísticos adornos»<sup>400</sup>. La corneta cayó progresivamente en desuso en la segunda mitad del siglo XVII, sin haber experimentado la menor evolución desde el Renacimiento.

A finales del siglo XVI apareció un instrumento que se asimila en ocasiones a una corneta baja, el *serpentón*, que debe su nombre a su forma en «S». Su invención es atribuida a Edmé Guillaume, eclesiástico natural de Auxerre, datándose con precisión en 1590. Desde el principio fue utilizada como acompañamiento para el canto llano. Conservó tal función hasta finales del siglo XVIII, utilizándose principalmente en Francia.

### III.11. El sacabuche

El desarrollo de la *trompeta bastarda* dio origen al *sacabuche*, un instrumento aerófono de vara corredera conocido más tarde como trombón. Su existencia está documentada desde comienzos del siglo XV, aunque Pedrell afirma en su *Diccionario* que este instrumento aparece mencionado en manuscritos del siglo IX, sin citar en cuáles<sup>401</sup>. Es originario de Alemania<sup>402</sup> y deriva sin duda de la trompeta de varas. En Francia su

---

<sup>398</sup> Cfr. ARTUSI, G. M. (1600), *L'Artusi, ovvero delle imperfezioni della moderna musica*, Venecia, Giacomo Vicenti, p. 5. Disponible en Bayerische Staatsbibliothek, digitale Bibliothek: (<https://www.bsb-muenchen.de/Digitale-Sammlungen.72.0.html>)

<sup>399</sup> Cfr. PEDRELL, F. (1897), *Diccionario...*, ob. cit., p. 118.

<sup>400</sup> QUEROL GAVALDÁ, M. (2005), *La música...*, ob. cit., p. 190.

<sup>401</sup> Cfr. PEDRELL, F. (1897), *Diccionario...*, ob. cit., p. 471.

<sup>402</sup> En este país llevó siempre y lleva aún el nombre de *posaune*, nombre que según Pedrell, «se da igualmente a la trompeta, y particularmente a la de los antiguos, en los historiadores y arqueólogos y a la de los ángeles, en los pasajes de los teólogos y los poetas, que tratan del Juicio Final», *idem*.

nombre de *saqueboute*, (*saquer* = echar / *boutter* = empujar) explica su funcionamiento; aquí es la parte baja de la sección curvada en forma de «U» la que se desliza en forma de vara corredera, lo que facilita, con un movimiento más pequeño, actuar sobre una sección mayor del tubo (puesto que se actúa sobre dos secciones al mismo tiempo). En la Edad Media y aún en el siglo XVI se ve claramente diseñado. A diferencia de la *trompeta bastarda*, el *sacabuche* poseía un tubo de doble trazo con el extremo en forma de U, que se desplazaba y permitía alargar el cuerpo del instrumento logrando una mayor cantidad de armónicos, tanto agudos como graves, por lo que fue muy apreciado en la época, aunque era necesaria gran pericia para lograr las notas solo cambiando la longitud del tubo. La campana habitualmente estaba decorada con diferentes motivos. Desde su aparición fue un instrumento con un importante papel junto a cornetas, flautas, chirimías y bombardas, sobretodo en la ejecución de danzas. Sin embargo, también fue muy empleado en el ámbito eclesiástico, junto a los demás ministriles, para sostener a las voces hasta bien entrado el siglo XVII.



**Fig. 93. Sacabuche, 1557. Nuremberg.**

A lo largo del siglo XVII se construyeron instrumentos a la vez más graves (bajo) y más agudos (alto). Con las posibilidades aportadas por la vara el *sacabuche* podía utilizarse para interpretar todo tipo de música polifónica en las iglesias, pero también en los conjuntos instrumentales o de música de danza, donde formaba el bajo de las antiguas orquestas de capilla, compuestas de cornetas tuertas, oboes, chirimías, etc.<sup>403</sup>. No obstante, el *sacabuche* o trombón tenor, «Gemeine rechte Posaun», tal como lo describe Praetorius, fue el instrumento principal de esta familia. En los conjuntos las partes agudas se confiaban a las cornetas, consideradas más fiables que los *sacabuches* soprano.

---

<sup>403</sup> PEDRELL, F. (1897), *Diccionario...*, ob. cit., p. 404.

Escribía Cervantes en *El rufián dichoso* (jornada I):

Yo soy un pobre criado  
de un inquisidor, cual sabes,  
de caudal, que está sin llaves,  
vivo a lo de Dios es Cristo,  
sin estrechar el deseo,  
y siempre traigo el valdeo  
64 como *sacabuche* listo<sup>404</sup>.

y en otra de sus obras, en el *Juez de los divorcios*:

Señor juez: ganapán soy, no lo niego, pero cristiano viejo, y hombre de bien a las derechas; y si no fuese que alguna vez me tomo del vino, o él me toma a mí, que es lo más cierto, ya hubiera sido prioste en la cofradía de los hermanos de la carga [...] y yo tengo de tener todo el día la espada más lista que un *sacabuche*...<sup>405</sup>



**Fig. 94. Músicos a caballo tañendo los sacabuches.**

---

<sup>404</sup> CERVANTES, Miguel de, (1995), *Obra completa III. Ocho comedias y ocho entremeses. El rufián dichoso*, Edición de florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas, Alcalá de Henares (Madrid), Centro de Estudios Cervantinos, (I, 311-318), p. 373.

<sup>405</sup> *Ibidem*, p. 894.

Del *sacabuche* nos dice Covarrubias en su *Tesoro de la Lengua castellana o española*, 1611, que es un «instrumento de metal, que se alarga y recoge en sí mismo. Táñese con los demás instrumentos de chirimías, cornetas y flautas. Dixose assi, porque qualquiera que no estuviesse aduertido le parecería quando se alarga sacarle del buche»<sup>406</sup>. Juan del Encina lo menciona en el *Triunfo de Amor*. Cerone, en *El Mellopeo y Maestro*, 1613, hablando de «algunos instrumentos modernos», cita el *sacabuche* o *saquebuche*, y lo coloca entre los instrumentos que dan sonidos determinados y fijos y los instrumentos movibles o cromáticos: «entre los estables, porque tiene las limitaciones y las posiciones naturales; y entre los movibles, porque con la ayuda del instrumento y habilidad del tañedor, con alargar y retirar la mano en el tocar las verdaderas posiciones, y con ayudar al instrumento que le da el viento, se acomode según las necesidades y según ellas se gobierna»<sup>407</sup>. El *saquebuche*, comenta Pedrell, derivación de la antigua *buccina* romana, era lo que en la Edad Media se llamaba *tuba ductilis* (tubo movable o con juego de varas). El *sacabuche* «se acomodaba según las necesidades, es decir, se «acordaba» fácilmente con toda clase de voces e instrumentos en virtud de su elasticidad de afinación. Servía de bajo a las cornetas altas o tiples, y se introdujo para sustituir a la corneta *tuerta* o grave, que no se recomendaba precisamente por su afinación. Los tañedores de *sacabuches* formaban parte de las capillas de los reyes. Se fabricaban «*sacabuches* de latón» y «engastados de plata», según figura en los inventarios de aquel tiempo»<sup>408</sup>.

En el año 1519, en Barcelona, los *sacabuches* o trombones formaban parte de un conjunto musical que tocaba sus instrumentos cerca de la puerta principal de la catedral, amenizando la entrada de los caballeros de la Orden del Vellochino de Oro, donde «comenzaron a sonar los trovadores y trombones [*sacabutxos*], clarinetes y trompetas»<sup>409</sup>.

En 1619, el compositor alemán Michael Praetorius (1571-1621) publicó *Syntagma Musicum*, un compendio de instrumentos y prácticas musicales de su tiempo en tres volúmenes, con excelentes referencias de la música en el período griego, además de ser una importante fuente de referencia sobre organología y fabricación de instrumentos (*Theatrum instrumentorum*). En él, describe e ilustra 5 diferentes *sacabuches* o trombones: el alto (en Mi bemol o en Fa); el tenor (descrito como el trombón común, en Si bemol); el *quart-posaune* (afinado una cuarta más baja que el tenor, en Fa); el *quint-posaune* (afinado una quinta más baja que el tenor, en Mi bemol); y el *octav-posaune* (afinado una octava más baja que el tenor, en Si bemol), de uso poco práctico.

---

<sup>406</sup> SEBASTIÁN DE COVARRUBIAS Y OROZCO (1611), *Tesoro...*, ob. cit., p. 1276 («S», 17) de la edición de 1611.

<sup>407</sup> Cfr. PEDRELL, F. (1901), *Emporio científico...*, ob. cit., p. 116. Vid. CERONE, P. (1969), *El melopeo y maestro...*, ob. cit. Disponible en: <https://www.wdl.org/es/item/10633/>

<sup>408</sup> QUEROL GABALDÁ, M. (2005), *La música...*, ob. cit., p. 191.

<sup>409</sup> KREITLEIN, *Minstrels in Spanish Churches*.

Por otra parte, existía también un *trombón soprano*, que se consideraba una especie de trompeta.

Su papel predominante fue hacer de soporte de las voces masculinas más graves, tal como el trombón tenor y trombón alto lo hacían en las demás voces del coro. Este instrumento, cuya campana se adornaba con diferentes motivos, fue bastante apreciado, llegándose a fabricar de plata, al igual que muchas de las trompetas y cornetas de la época.

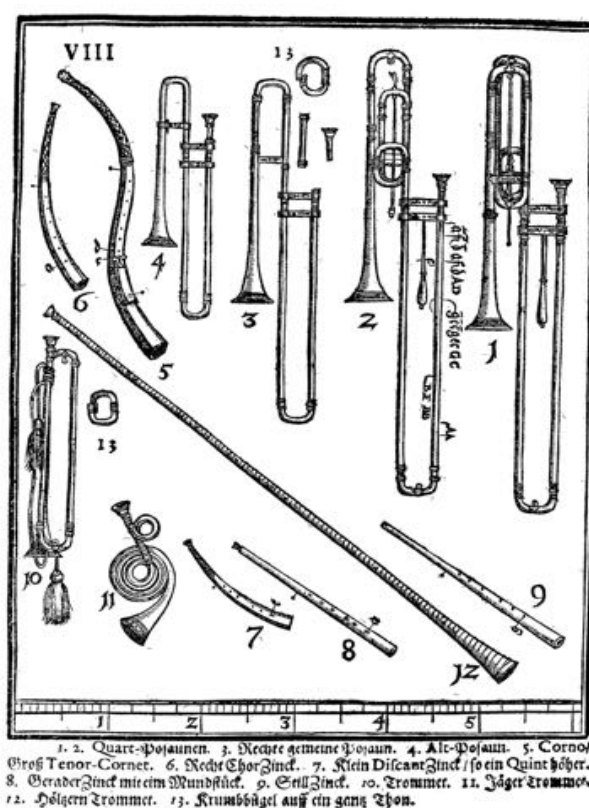


Fig. 95. Michael Praetorius, *Theatrum Instrumentorum*, fig. VIII. 1610<sup>410</sup>.

<sup>410</sup> PRAETORIUS, M. (1958), *Theatrum Instrumentorum. Sciagraphia*, 1610, Faksimile-Nachdruck herausgegeben von Wilibald Gurlitt, Bärenreiter Kassel-Basel-London, fig. VIII, p. 281. [Último acceso: 24/11/2017] Recuperado de: <http://hz.imslp.info/files/imglnks/usimg/8/81/IMSLP448854-PMLP138176-praetoriussyntagmusicumII.pdf>

### III.12. Evolución cronológica de la trompa de «metal»

Durante el Renacimiento, especialmente a partir de 1470, los instrumentos musicales comienzan a tener más importancia y es más frecuente encontrar música instrumental escrita. El desarrollo de la imprenta musical contribuirá a la difusión de esta música, y son numerosos los tratados impresos que incluyen ejemplos de música instrumental, o que incluso tienen a esta como su contenido principal. En el año 1511, el sacerdote y cantante de capilla Sebastian Virdung publicaba en Basilea su *Musica Getutscht: A treatise on Musical Instruments*, el primer tratado impreso sobre instrumentos musicales en Occidente<sup>411</sup>. En esta obra no solo habla de hacer música en esa época, sino que también ofrece información de otros aspectos de la sociedad en los años inmediatamente anteriores a la Reforma. El autor escribe en un estilo popular, a modo de conversación informal, junto con ilustraciones en grabados de madera, que recogen muchos de los instrumentos de su tiempo.



Fig. 96. Instrumentos populares: zambomba, cascabeles, trompa o cuerno de Acher, cuerno de caza, cencerro, chapaleta o badajo, arpa de los judíos. Sebastian Virdung, *Musica Getutscht: A treatise on Musical Instruments*, 1511. Basilea.

Los instrumentos renacentistas seguían clasificándose en «altos» y «bajos»: los primeros eran los instrumentos más aptos para tocar al aire libre, por tener una mayor sonoridad; se incluían en este grupo, en general, las trompetas, trompas, sacabuches, chirimías, cromormos y los de percusión. Los instrumentos «bajos» incluían aquellos más apropiados para interpretar en recintos cerrados, caso de los de cuerda en general

---

<sup>411</sup> VIRDUNG, S. (1993), *Musica Getutscht...*, ob. cit.

(violines, violas, laúdes) y las flautas. Prácticamente todos los instrumentos se construían en varios tamaños para poder interpretar música polifónica de tesituras diversas con conjuntos instrumentales homogéneos. Los principales conjuntos instrumentales eran los siguientes:

- *Ministriles*. Músicos al servicio de las ciudades y las instituciones públicas, generalmente con instrumentos de metal o instrumentos «altos» en general. Participaban en ceremonias oficiales, desfiles y procesiones. Son un remoto antecedente de las bandas de música.
- *Músicos de iglesia*. Intérpretes de instrumentos de viento, sobre todo cornetas y sacabuches, estos últimos en varias tesituras. Doblaban o sustituían a los cantantes interpretando siempre repertorio polifónico religioso.
- *Músicos de cámara*. Los instrumentos principales eran flautas de pico y violas da gamba, construidas en todas las tesituras. Podían formar conjuntos homogéneos (con el mismo tipo de instrumentos en todas las voces) o heterogéneos (mezclando instrumentos diferentes). Solían añadirse instrumentos polifónicos, sobre todo de cuerda pulsada. Los violines (también en todas las tesituras) se consideran en principio instrumentos populares aptos solo para la danza, pero acaban formando parte también de los conjuntos de cámara.

En esta época encontramos como instrumentos aerófonos evolucionados, derivados de la trompa medieval, los siguientes:

- Cuerno de caza de material córneo (*Turbervile's Book of Hunting*, 1576).
- Trompa helicoidal de metal.
- Trompa / trompeta de guerra de metal en forma de media luna.
- Trompeta de metal de una vuelta.
- Sacabuche.

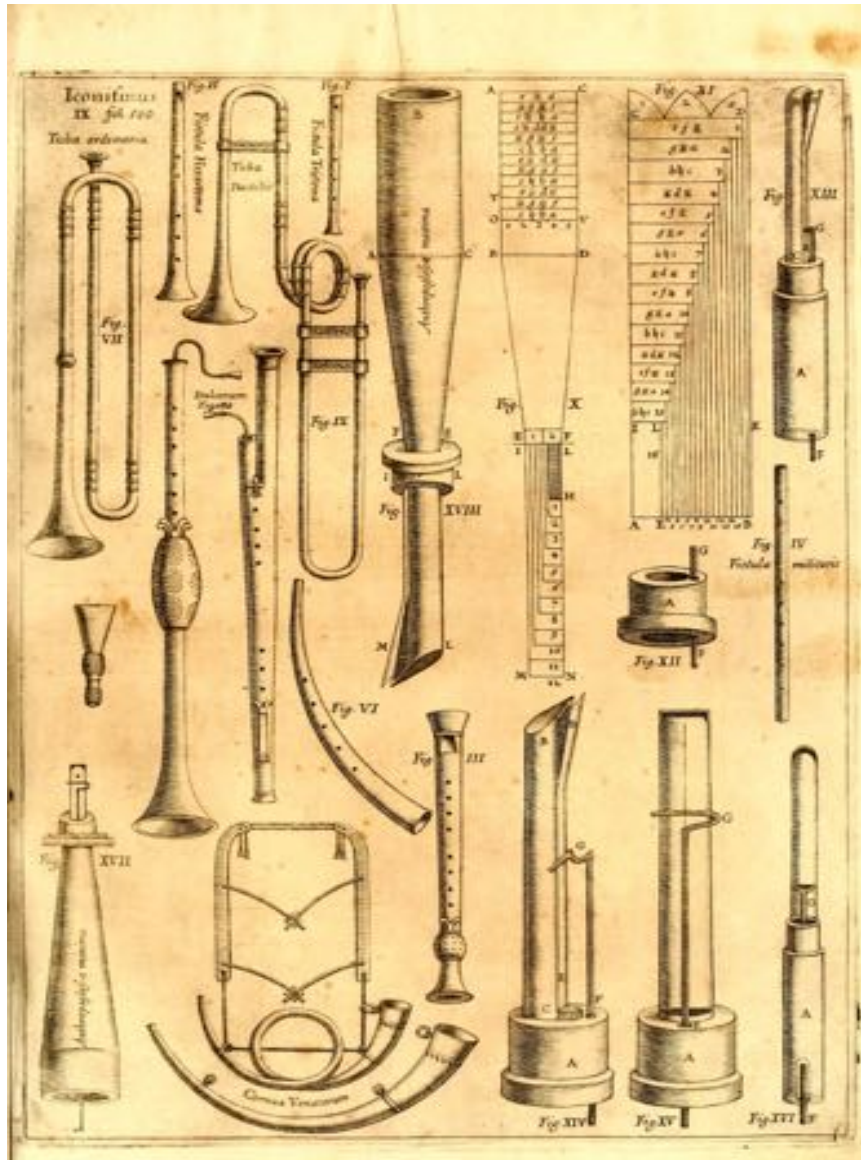


Fig. 97. Athanasius Kircher, *Musurgia universalis*, 1650. Plate IX.



### III.12.1. Trompas de *Burgmote*, siglo XIII

Estas trompas o «Cuernos de Burgmote» bellamente adornados se utilizaban en las ciudades inglesas para dar la alarma en circunstancias de peligro, para anunciar la llegada de visitantes distinguidos, y, como el Sr. M'Intyre North nos informa sobre la trompa en el Castillo de Drummond, para convocar a la familia e invitados a cenar<sup>412</sup>. Poder utilizar estas trompas suponía una especie de prerrogativa que el rey concedía a ciertas ciudades, caso del monarca Enrique III que otorgó dicho privilegio a Canterbury en el año 1234<sup>413</sup>.



Fig. 98. Trompas o cuernos de Burgmote, ca. 1234.

Hipkins describe estos instrumentos tal como sigue:

Bellos cuernos (trompas) en bronce forjado con relieves pertenecientes a las corporaciones de Canterbury y Dover. El cuerno de la derecha (superior en la imagen anterior) es de Dover, donde fue usado en su día para reunir a las gentes de las corporaciones por orden del alcalde. Los minutos transcurridos durante los trámites de actas, expedientes, etc. eran encabezados por una tonada de trompa. Esta costumbre continuó hasta 1670 y todavía no ha desaparecido completamente, siendo ejecutada cuando se celebran ciertas ceremonias municipales. La marca que lleva esta trompa dice como sigue: «Johannes, De Allemaine Me Fecit» seguido de las talismáticas [sic] letras A.G.L.A. La trompa tiene una longitud de 31  $\frac{3}{4}$  pulgadas con una circunferencia de 15  $\frac{1}{2}$  pulgadas. Está construida en metal y decorada con un trabajo en forma de espiral mostrando una especie de hojas caídas, generalmente sobre un fondo de rayas en negro. La inscripción está en una banda que empieza a una distancia de 4 pulgadas de la boquilla continuando en forma de espiral. El nombre del fabricante está casi borrado, pero en la inscripción muestra que éste era alemán, siendo la fecha signada el siglo XIII.

El cuerno de la izquierda (parte inferior de la imagen anterior) pertenece a la corporación de Canterbury e informes sobre su uso llamando las gentes para

<sup>412</sup> HIPKINS, A. J. (1921), *Musical Instruments...*, ob. cit., p. 25.

<sup>413</sup> Cfr. ZARZO, V. (1994), *La trompa...*, ob. cit., p. 39.

efectuar las reuniones de las corporaciones duraron de 1376 a 1835. La medida de su circunferencia es de 36 pulgadas. Retrocediendo nuestra mirada hacia el pasado nos encontramos con un notable tipo de trompa (cuerno) el cual va asociado con un romance anglonormando que creó una leyenda maravillosa ya que se creía poseía su sonido un poder mágico. Se trata del Olifant y Rolando sobrino de Carlomagno, quien se supone poseía tal instrumento. Un instrumento cuyo sonido podía propagarse hasta 30 millas de distancia.<sup>414</sup>

### III.12.2. Cuerno de caza, ca. 1400-1600

Hacia 1400-1600. Nueva York, The MET. The Crosby Brown Collection of Musical Instruments, 1889. Núm. inv. 89.4.1133. Longitud ca. 73,2 cm, Ø 7,2 cm. Este cuerno de señalización está hecho en dos mitades de madera tallada y envuelto con cuero marrón. Tiene una marca en la campana que no se distingue<sup>415</sup>.



Fig. 99. Cuerno de caza francés, ca. 1400-1600. Nueva York. The MET.

### III.12.3. *Herhorn o harsthorn*, 1455

En 1732, el trompetista alemán Johann Gottfried Walther, en unas referencias a los instrumentos medievales y renacentistas, afirmaba que el *herhorn* medieval era una especie de trompa de caza que se usó también en la milicia como instrumento de señales. Según él, provenía del *lituus*, que en Italia se llamó *tuban curvam*. El instrumento era un cuerno de unos cinco pies aproximadamente (1,524 m) ligeramente

---

<sup>414</sup> *Ibidem*, pp. 39 y 40.

<sup>415</sup> Bibliografía para una información más detallada: «The Brass Instrument Collection of The Metropolitan Museum of Art in New York», en *Historic Brass Society Journal*, 1999, vol. 11, p. 115; *Catalogue of the Crosby Brown Collection of Musical Instruments: Europe*, The Metropolitan Museum of Art, New York, 1904, vol. I, p. 173; *Catalogue of the Crosby Brown Collection of Musical Instruments of All Nations: I. Europe, Galleries 25 and 26, Central Cases of Galleries 27 and 28*. Catalogue, The Metropolitan Museum of Art, New York, vol. 13, p. 173. [Acceso: 12/06/2017] Recuperado de: <http://www.metmuseum.org/art/collection/search/501709>

curvado de metal, de ahí la similitud con el *lituus* de los romanos, que se tocaba con el pabellón hacia arriba. La boquilla era del mismo metal que el instrumento<sup>416</sup>.

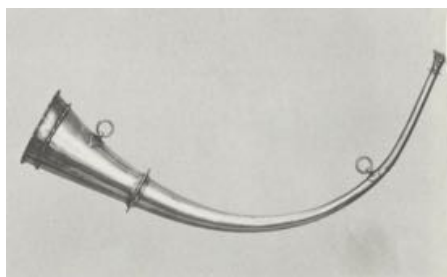


Fig. 100. *Harsthorn* (1455) de la villa de Lucerna, Suiza.

#### III.12.4. Trompa de caza italiana

Trompa de caza italiana en forma de media luna del siglo XVI. El instrumento se encuentra totalmente recubierto de cuero, a excepción de la boquilla. Presenta tres refuerzos de zinc de los que parten tres cordones para poder colgarse. Se conserva en el Kunsthistorisches Museum de Viena.



Fig. 101. Trompa de caza italiana, s. XVI. Cuero con refuerzos de zinc; núm. inv. 242. Viena. Kunsthistorisches Museum.

---

<sup>416</sup> Cfr. GUTMANN, V. (1982), *Historische Blechblasinstrumente und Trommeln*, Die Sammlung von Pfr. Dr. H. C. Wilhelm Bernoulli, en *Basler Stadtbuch*, p. 80. [Acceso: 22/01/2018] Recuperado de: [https://www.baslerstadtbuch.ch/stadtbuch/1982/1982\\_1657.html](https://www.baslerstadtbuch.ch/stadtbuch/1982/1982_1657.html)

### **III.12.5. Trompa de caza renacentista**

Trompa o cuerno de caza renacentista italiano con los escudos de armas de los Medici y Sforza, Firenze, Museo Nazionale del Bargello, Florencia.



**Fig. 102.** Trompa de caza. Florencia. Museo Nazionale del Bargello. (Photo by © Arte & Immagini srl/CORBIS/Corbis via Getty Images).

### **III.12.6. *Helical Horn*, ca. 1572**

En el Staatliches Museum de Dresde se conservan diversas trompas helicoidales conocidas como *Helical Horn*. Todas ellas están fechadas hacia 1572 y representan una muestra excepcional de la evolución de la trompa de caza. La que vemos en la figura 104 consta de cuatro vueltas sobre sí misma y una pequeña campana o pabellón terminal ricamente decorado. La boquilla presenta una inscripción con el año 1572.



**Fig. 103.** *Helical Horn*, ca. 1572. Dresde. Historisches Museum.



**Fig. 104. Trompa de caza, Valentin Springer, entre 1572-1580, Dresde. Staatliches Kunstsamlungen, núm. inv. X 0476<sup>417</sup>.**

Entre estos diversos tipos de trompa se encuentran cuernos de caza o de guerra en forma de media luna, y otras notablemente más evolucionadas, con cuatro o más vueltas. Estos instrumentos parecen haber servido de modelos a las ilustraciones de Wenceslaus Hollar, que se recogieron más tarde en el Parthey's catalogue (Berlín, 1853, p. 443). Las trompas son muy similares a las que aparecen en la pintura *Los sentidos corporales: el oído* (1617-1618), producto de la colaboración de Jan Brueghel el Viejo (1568-1625) y Rubens (1577-1640), obra maestra del arte flamenco que se puede contemplar en el Museo del Prado de Madrid<sup>418</sup>. Este cuadro es un verdadero inventario de los instrumentos de la época<sup>419</sup>.

---

<sup>417</sup> Imagen disponible *online* [Acceso: 17/10/2017] Recuperado de <https://skd-online-collection.skd.museum/Details/Index/281571>

<sup>418</sup> Fuente: Museo del Prado, Madrid. Ficha técnica de *El Oído* [Acceso: 09/12/2018] Recuperado de: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/el-oido/074adedf-40f0-476f-b132-fe450e71e0f3>

<sup>419</sup> Esta es una de las colaboraciones entre Jan Brueghel el Viejo y Rubens, un conjunto de pinturas que representan la alegoría de los cinco sentidos.



**Fig. 105. Trompas de caza. Wenceslaus Hollar, 1607-1677<sup>420</sup>.**



**Fig. 106. Carcajs y trompas de caza. University of Toronto Wenceslaus Hollar Digital Collection<sup>421</sup>.**

---

<sup>420</sup> Václav, Wenceslaus o Wenzel Hollar (Praga, 13 de julio de 1607 - Londres, 25 de marzo de 1677) fue un grabador y dibujante de origen bohemio y formación mayormente alemana, cuyas obras más conocidas las realizó en el Reino Unido. Se especializó en las vistas panorámicas de paisajes urbanos y rurales, que permiten entrever la influencia de la pintura neerlandesa de la época.

<sup>421</sup> Imagen disponible *online* [Acceso: 09/01/2018] Recuperado de: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Wenceslas\\_Hollar\\_-\\_Quivers\\_and\\_hunting\\_horns.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Wenceslas_Hollar_-_Quivers_and_hunting_horns.jpg)



**Fig. 107.** Jan Brueghel el Viejo (1568-1625) y Pedro Pablo Rubens (1577-1640). *Los sentidos corporales: el oído* (1617-1618). Madrid. Museo del Prado.



**Fig. 108.** Detalle (1). Tipología de la trompa a finales del s. XVI y comienzos del XVII.





**Fig. 109. Detalle (2). Tipología de la trompa a finales del s. XVI y comienzos del XVII.**

### **III.12.7. Trompa de guerra de Nuremberg, 1584**



**Fig. 110. Trompa de guerra, Nuremberg, 1584. Lucerna. Musée Wagner de Tribschen. Colección Tribschen de instrumentos antiguos a cargo de G. Kappeler.**



### III.13. Fundamentos acústicos y de producción del sonido

#### III.13.1. El comportamiento acústico

Las caracolas marinas, los cuernos de animales y demás aerófonos de la familia de los metales, son unos instrumentos en los que el sonido se produce mediante la vibración de los labios colocados cerca de la extremidad del tubo, debidamente excitados al expeler el tañedor el aire contenido en sus pulmones. Los labios realizan esta función colocándose bien directamente sobre la cavidad o agujero del extremo más estrecho del tubo (embocadura), o bien, a través de una boquilla conectada al mismo. El sonido en el instrumento se produce al moverse el aire que contiene o que circula por él. Este aire agitado se ordena inmediatamente, acoplándose a las medidas de las paredes internas del tubo, produciendo diferentes ondas según su longitud. Un tubo largo produce un sonido grave, con ondas largas. Un tubo corto produce un sonido agudo, con ondas cortas.

Sabemos que desde el Neolítico el hombre utilizó esta técnica para tocar cuernos de animales o caracoles marinos abiertos en la extremidad más pequeña. Algunos pueblos primitivos la utilizan hoy en día con tubos de bambú o madera. Desde la Edad del Bronce se construyeron de este material, por lo que son popularmente conocidos como «metales». Generalmente se definen como trompas cuando la mayor parte de la sección del tubo es cónica, y trompetas si es cilíndrica, aunque esta clasificación es a menudo muy difícil de establecer, como hemos podido comprobar con anterioridad al describir las tipologías tan diversas que presenta la trompa medieval.

#### III.13.2. La técnica de producción del sonido

Variando la tensión de los labios se pueden obtener diferentes sonidos de un tubo de longitud fija, llamados armónicos naturales. De esta manera se hacen sonar todos los instrumentos de la «familia de los metales» hasta la actualidad, caso de la trompa, la trompeta, el trombón, la tuba y demás instrumentos similares. En el diseño de estos instrumentos es muy importante la conicidad del tubo, que determina la correcta afinación de los armónicos y la posibilidad de ajustarse a los diferentes sistemas musicales.

En las trompas medievales, para obtener notas no pertenecientes a la serie de los armónicos naturales, se experimentaron varios métodos, tanto técnicos como estructurales. En algunos cuernos se practicaron pequeños agujeros para acortar la longitud básica del instrumento —caso del shofar—, a la manera de los demás instrumentos de viento. Esto dio origen, posteriormente, a la familia de los cornetos/as, que se utilizaron ampliamente en los siglos XVI y XVII, para luego desaparecer gradualmente, a excepción del serpentón, que se utilizó hasta el siglo XIX.

Como ya se ha explicado anteriormente, en algún momento entre los siglos XV y XVI, con el desarrollo de la técnica de la manufactura del metal, se pensó en *alargar* el tubo

cilíndrico de la trompeta por medio de una vara telescópica (primero simple y después doble), dando lugar a la invención del sacabuche. Como es sabido, la característica particular de estos instrumentos es que, al alargar el tubo principal, se obtienen diferentes series armónicas, y la posibilidad de tocar todas las notas cromáticas con la misma calidad sonora.

La trompa no pudo beneficiarse de esta innovación, debido a la pronunciada conicidad de su tubería. Los trompistas desarrollaron en cambio, a mediados del siglo XVIII, una técnica basada en introducir una mano en el pabellón del instrumento para tapanlo en mayor o menor medida, logrando así obtener las notas que faltaban para producir el cromatismo en el instrumento<sup>422</sup>. Se cambió así la forma tradicional de sostener el instrumento con el pabellón hacia arriba y se empezó a utilizar con el pabellón hacia abajo, tal como se sigue haciendo hoy en día. A principios del siglo XIX, se experimentaron otros sistemas para ampliar las posibilidades cromáticas de la trompa y la trompeta. Algunos constructores les agregaron llaves para acortar la longitud de la columna de aire (obteniendo series armónicas más altas), otros instalaron válvulas o pistones que conectaban un tramo adicional de tubería (obteniendo series armónicas más bajas). Este sistema, notablemente perfeccionado, es el que sigue utilizándose en la actualidad por los metales modernos: trompas, trompetas y tubas, excepcionalmente el trombón sigue utilizando la vara corredera tradicional, aunque algunos modelos utilicen pistones o válvulas.

### **III.14. La fabricación de los instrumentos**

La mayoría de las trompas y trompetas de la antigüedad estaban moldeadas, hechas con paredes gruesas. Los romanos perfeccionaron las técnicas de tratamiento del metal, logrando instrumentos mucho más finos y precisos, pero la decadencia del Imperio trajo consigo el abandono de estas. La invasión musulmana de la Península y el contacto con Oriente a través de las Cruzadas se tradujo en la adopción de las formas y nombres de los instrumentos de los sarracenos, así como de los procesos artesanales de construcción. La tradición española en la fabricación de instrumentos de viento se remonta hasta los siglos IX-X, cuya factura es idéntica a los importados a través de las Cruzadas, y cuyo uso en Europa occidental desde la Edad Media está atestiguado

No obstante, la información existente sobre la fabricación de instrumentos en la Alta Edad Media es escasísima y se realizaba principalmente en al-Andalus. Desde finales del siglo VIII la música profana adquirió un extraordinario desarrollo en Córdoba y Sevilla, lo que se tradujo en la introducción de obras teóricas, en la instalación de

---

<sup>422</sup> Pese a la dificultad de esta técnica conocida como «técnica de la mano o de los sonidos tapados», y la falta de homogeneidad de las notas así obtenidas, fue muy apreciada por músicos y público, dando origen a algunas de las obras más hermosas del repertorio de la trompa, como los conciertos de Mozart, Haydn o Weber.

escuelas y en la fabricación de instrumentos<sup>423</sup>. La fabricación artesanal de instrumentos musicales llegó a alcanzar una gran perfección durante el siglo XIII, especialmente en Sevilla, de donde se exportaban a otras regiones peninsulares, incluso al norte de África. El Secundí hace una enumeración<sup>424</sup> de los construidos y utilizados en Sevilla, que se puede aplicar según se deduce de sus propias afirmaciones, en cuanto a los usos al menos, a la zona levantina<sup>425</sup>. El intercambio de instrumentos entre las distintas cortes peninsulares fue un hecho bastante corriente, como atestigua la documentación de las distintas chancillerías. Romero de Lecea nos informa de que «los instrumentos de música islámicos fueron acogidos como propios en los reinos hispanos y pasaron los Pirineos para adentrarse en la Europa Central»<sup>426</sup>. La afición que estos suscitaban llevó a la emigración de músicos que los sabían tañer. Por ello, aparecen representados músicos musulmanes en las ilustraciones de las *Cantigas* de Alfonso X, con lo que no nos ha de extrañar su presencia en el reino de Aragón.

Hay datos que hacen referencia a un personaje desconocido con el nombre de Toutino como «hacedor» de olifantes en Cataluña en los ss. IX-X. La producción de instrumentos en Valencia tuvo bastante apogeo, sobre todo al final de la Edad Media, cuando encontramos artesanos como Francisco Jorba, *Maestre de fer instruments*<sup>427</sup>, y en el año 1376, a Ferran Berenguer, también en Valencia, como artesano de añafiles, trompas y trompetas<sup>428</sup>. Del siglo XV, tenemos noticias de un fabricante de trompas en nuestra Península recogidas en el Libro de Mayordomo de Murcia del año 1426<sup>429</sup>, relacionada con la participación de músicos musulmanes en unas fiestas en Ricote. En las anotaciones de pagos se mencionan diversos tromperos musulmanes que acuden con sus instrumentos a amenizar las fiestas y participar en las procesiones que tenían

---

<sup>423</sup> Cfr. MONTEIRA ARIAS, I. (2005), «La influencia islámica en la escultura románica de Soria. Una vía para el estudio de la iconografía en el románico», en *Cuadernos de Arte e Iconografía*, Madrid, Tom. XIV, Núm. 27, primer semestre de 2005, p. 63. [Acceso: 04/02/2009] Recuperado de: <[http://www.fuesp.com/pdfs\\_revistas/cai/numeros%20completos/cai-27.pdf](http://www.fuesp.com/pdfs_revistas/cai/numeros%20completos/cai-27.pdf)>

<sup>424</sup> El autor cita, entre otros, el jayal, el carrizo, el laúd, la rota, el canún (salterio o arpa), el munis, la quenira (cítara), la guitarra, el zolami (dulzaina), la xocra (flauta grave) y la nura (flauta aguda). Otros instrumentos utilizados por los musulmanes fueron el adufe (pandero), el órgano (constaba de cuatro grandes pellejos, sobre los cuales había varios agujeros), el tombur elmizani (bandola de Bagdad de largo mástil y dos o tres cuerdas), la mizafa (arpa de cinco a doce cuerdas), el sornay (silbato), el nay (similar al aulós griego); y entre los de viento-metal el conocido añafil o trompeta metálica, etc.

<sup>425</sup> VIVES RAMIRO, José M.<sup>a</sup> (1992), «El periodo visigodo. La época musulmana», en *Historia de la Música de la Comunidad Valenciana*, Valencia, Editorial Prensa Valenciana, pp. 39-40.

<sup>426</sup> ROMERO DE LECEA, C. (1977), *Trompetas y Cítaras en los códices de Beato de Liébana*, Madrid, Real Academia de san Fernando, p. 77.

<sup>427</sup> ROS PÉREZ, Vte. (1992), «Juglares, trovadores y ministriles. La música en las cortes», en *Historia de la Música de la Comunidad Valenciana*, Valencia, Editorial Prensa Valenciana, p. 100.

<sup>428</sup> Cfr. LLIMERÁ DUS, J. J. (2000), *Estudio y descripción...*, ob. cit., p. 307.

<sup>429</sup> *Libros de mayordomo* de Murcia, Archivo Municipal de Murcia. 06-III-1426. y 30/V, de 1426.

lugar en Murcia en el año 1426, entre ellos Hamete que ejercía también como fabricante de trompas<sup>430</sup>.

La participación de musulmanes en unas fiestas, que muy poco les decían desde el punto de vista religioso, está motivada, como fácilmente se comprenderá, por las extraordinarias cualidades musicales y habilidades danzarinas de los miembros de la comunidad islámica de Ricote, muy apreciadas por las gentes de Murcia que demandarán su presencia cuando así lo requiriese el acontecimiento a celebrar. Al mismo tiempo, se les ofrecía la posibilidad de ganar unos maravedís que completasen los ingresos que podían percibir de su trabajo, como es el caso del juglar Hamete, quien aparte de tocar la trompa fabricaba dicho instrumento<sup>431</sup>.

A la exquisita sensibilidad musical del Magnánimo no escapaba ningún detalle, pues tan pendiente estaba de poseer los más delicados instrumentos para su cámara o su capilla, como los más populares o rudos, aptos no obstante para otro tipo de actividades, como la caza, una de sus aficiones favoritas. Por ello, enterado de que el señor de Oropesa tiene:

[...] un maestro qui haze bozinas para caça, de las quales deseamos haver para nuestros monteros, vos rogams asins affectuosament como podemos, que con el portador de las presentes nos querades enviar una dothena de las ditas bozinas. E si caso fuesse que non tuviéredes, vos rogamos que dedes licencia al dito portador que aquellas pueda mercar al dito vuestro maestro<sup>432</sup>.

La primera publicación que conocemos sobre la manufactura instrumental se remonta al 15 de mayo de 1501, en Venecia, cuando el editor Ottaviano Petrucci realizó la primera impresión musical: *Harmonice musices Odhecaton*<sup>433</sup>. En este siglo, encontramos en España a Juan de Perpignan, Francisco de Olivera y Antonio de Selma Salaverde. El primero, entre 1593 y 1598 fabricó en Madrid instrumentos de viento para la Real Capilla de la Corte. El segundo, lo hizo entre 1603 y 1607. El tercero, nacido en Cataluña hacia 1560, fue instrumentista de sacabuche en Cuenca, ciudad en donde desarrolló la artesanía de la construcción instrumental entre 1593 y 1612, año en que se trasladaría a Madrid para continuar sus trabajos hasta 1643. Su alumno y sucesor en el taller, Pedro Aldao, fabricó instrumentos de viento madera para la Real

---

<sup>430</sup> Cfr. VEAS ARTESEROS, M.<sup>a</sup> del C. (1986), *La Hacienda Concejil Murciana en el siglo XV (1423-1482)*, 6 vols. mecanografiados, Tesis de doctorado defendida en la Universidad de Murcia, publicada en microficha. pp. 74-75.

<sup>431</sup> Vid. VEAS ARTESEROS, M.<sup>a</sup> del C. (1992), «Las relaciones económicas entre Murcia y los mudéjares del Valle de Ricote en el siglo XV. Notas para su estudio», en *IV Simposium internacional de Mudejarismo: Economía*, Teruel, pp. 402-403. Apud WES-TERVELD, G. (1997), *Historia de Blanca (Valle de Ricote), lugar más islamizado de la región murciana. Años 711-1700*, Transcripción de documentos del Archivo General de simancas, Archivo Histórico Nacional y Archivo Histórico Provincial de Murcia: Javier Castillo Fernández, Murcia, Beniel, p. 190.

<sup>432</sup> *Ibidem*, p. 102.

<sup>433</sup> PETRUCCI, O. (1942), *Harmonice Musices Odhecaton A. 1501*, The Mediaeval Academy of America, Cambridge, Massachusetts, Publication Núm. 42 (*studies and Documents*, Núm. 5), Michigan, Edwards Brothers, Inc., Obra disponible en: [http://hz.imslp.info/files/imglnks/usimg/e/e7/IMSLP407069-PMLP75514-odhecaton\\_a.pdf](http://hz.imslp.info/files/imglnks/usimg/e/e7/IMSLP407069-PMLP75514-odhecaton_a.pdf)

Capilla hacia 1643. Melchor Rodríguez, fue constructor oficial de la Capilla Real entre 1669 y 1701, año en que desapareció el privilegio de la exclusividad.

En el siglo XVI aparecen los primeros tratados musicales que dan fe de la evolución y de la increíble riqueza instrumental renacentista, caso de Sebastian Virdung, *Musica getuscht*, 1511 y Philibert Jambe de Fer, *Epitome Musical*, Lyon, 1556. Hasta comienzos de este siglo no contamos con fuentes directas a través de instrumentos conservados que contengan grabada la información concerniente al fabricante, hábito que se convirtió en habitual a partir del Renacimiento, en el que los artesanos constructores estampaban su firma y el lugar de fabricación de estos. A comienzos del siglo XVII, entre 1614 y 1620, el alemán Michael Praetorius publicaba *Syntagma Musicum*, un tratado sobre música e instrumentos musicales en tres volúmenes, con excelentes referencias de la música en el período griego, además de ser una importante fuente de referencia sobre organología y fabricación de instrumentos *Theatrum instrumentorum*. Otras publicaciones de Marin Mersenne, *Harmonie Universelle*, 1636 y de Pierre Trichet, *Traité des instruments de musique*, hacia 1640, ofrecen el testimonio de los avances de la época, mostrando la voluntad de establecer pautas en un momento en que el universo musical acababa de experimentar una importante y trascendente mutación.

Al margen de estos tratados que están más bien enfocados hacia la clasificación instrumental, pocos son los instrumentos que aportan información, como hemos podido constatar anteriormente. Tampoco contamos con tratados específicos ni con planos de construcción de la época respecto a las trompas y trompetas de metal. Contamos con fuentes indirectas como las literarias, aunque no pasan de ser citas episódicas de ambientación, con las que el autor pretendía dar un toque erudito a sus obras y con las iconográficas. Ahora bien, ninguna de ellas aporta datos relacionados con el aspecto artesanal del trabajo

Así pues, durante la Edad Media hubo pocos constructores profesionales de instrumentos, salvo los de órganos y campanas, que generalmente estaban apoyados por la iglesia. Sin embargo, a finales de dicho periodo, comenzó a florecer la fabricación de instrumentos en Francia y Flandes, extendiéndose la fama de estos últimos por toda Europa. Normalmente, cada capilla tenía un encargado de la fabricación y mantenimiento de los órganos y demás instrumentos. En la casa real de Aragón en tiempos de Juan I se nombra a Pere Devesa, que fabricaba también instrumentos de cuerda. Sin embargo, no hay conocimiento de constructores de añafiles o trompetas, a pesar de que abundan las representaciones de estos instrumentos. Los ministriles solían comprar las cornamusas y las chirimías en Flandes cuando se desplazaban al servicio de la casa real o a las escuelas ministriles, por lo que es muy probable que en algún momento adquiriesen también allí los nuevos modelos de trompas y trompetas. A estas reuniones anuales que se producían en localidades del área franco-flamenca solían acudir los músicos y ministriles de la casa de Aragón, lo que favorecía la difusión de nuevo repertorio y de nuevas técnicas y conocimientos.

Este aspecto resulta muy interesante, pues la movilidad de estos músicos y ministriles de las cortes reales beneficiaba la circulación de todo tipo de material de ámbito musical en el territorio europeo<sup>434</sup>.

Los fabricantes de instrumentos de viento no aparecen documentados en esta época en Aragón, salvo el caso de las flautas que las producen constructores de instrumentos de cuerda. Los de viento se compran en Flandes o al maestro de Perpiñán, mencionado en documentos del infante Juan II de Aragón. En el siglo XIV hay un organero toledano, Martín Ferrandis, que se asienta después en Barcelona. En la Corona de Castilla hay noticias de unos 25 organeros hasta 1500, en la de Aragón unos 75<sup>435</sup>.

H. Anglès editó la sección musical del inventario que la reina Isabel la Católica mandó hacer en noviembre de 1503, en el que se recogían todos los objetos guardados en el Real Alcázar de Segovia un año antes de su muerte. En él se detallan un total de 18 instrumentos musicales. Esta compilación nos muestra un cumplido catálogo de las bocinas —trompas de caza— que se utilizaban en aquella época, especificando detalles como el material con el que estaban fabricadas y adornadas (esmalte, marfil, hueso, cuerno negro, madera, cuerno blanco, cuerno de vaca, etc.

*Libro de las cosas que estaban en el tesoro de los alcázares de Segovia en poder de Rodrigo de Tordesillas, hizole Gaspar de Gricio, por mandato de la Reyna Católica el mes de noviembre del año pasado de MCIII años.*

Archivo de Simancas. Estado. Patronato Real. Testamentos reales. Reg. 3, fol. 10<sup>436</sup>.

**Cosas de oro.** (Son 44 artículos de los cuales el penúltimo dice así): Una **bocinita**, que se dice pito de monte, de hueso que parece de **marfil** e salen del unos lazos del dicho hueso e tiene dos ataduras donde se cuelga una cadena toda del dicho hueso, que tiene la dicha cadena una vara de largo doblada y no muestra ser sino toda de una pieza, guarnecido cada eslabón de la dicha cadena de una guarnición de granos de oro a la redonda e cerca de dicho pito tiene la dicha cadena un tornillo de oro e unas finas flores blancas e los troncos verdes e el cuerpo de dicho pito está sembrado de unas florecicas esmaltadas de rosicler e blanco e verde e azul, que pesa todo junto con la dicha cadena un marco e dos onças e media ochava; el oro que tiene es de ley de diez e ocho quilates; esta vozinica e la questá adelante en las **cosas de montería** es toda una. [...]

A esta descripción le sigue una relación de las «Cosas de capilla y ornamentos», en la que se nombran 58 artículos y otra de «Laudes e cosas de música», en la que se da

---

<sup>434</sup> IZQUIERDO TRENADO, M. (2016), «Iconografía musical valenciana. Pintura sobre tabla (siglos XV-XVI)», en *Cuadernos de Bellas Artes / 48. Colección Música*, La Laguna (Tenerife), Ed. Sociedad Latina de Comunicación Social, p. 116.

<sup>435</sup> PAJARES ALONSO, R. L. (2010), *Historia de la música...*, ob. cit., p. 72.

<sup>436</sup> Este documento, transcrito por Barbieri, está integrado dentro de las *Biografías y Documentos*, publicados en el Vol. I y en el nombre, Isabel la Católica, sin ningún Título. *Cfr.* BARBIERI, F. A. (1986), *Biografías y Documentos...*, ob. cit.

cuenta de diversos instrumentos: «un ducemel, una harpa de madera, tres chirimías, una flauta de box, laúdes, dos vigüelas, dos clavicimbanos, Unos órganos de hoja de Flandes viejos con sus fuelles...». Son 14 artículos musicales, pero entre ellos no se citan las trompas ni las trompetas. Las bocinas vuelven a aparecer en el apartado de «Arcas e caxas e cosas de madera», en el que figuran mayoritariamente libros y otros objetos diversos, con un total de 30 artículos, entre ellos:

**Arcas e caxas e cosas de madera.**

**Diez bocinas de madera** para monte con unos nudos de cuerno. (Estas diez bocinas están asentadas adelante en las cosas de montería e no han de estar aquí.)

Una arca de madera llena de fundas viejas rotas, de cuero y de bocinas e harpas e de otras cosas.

Libros. (Son 198 artículos, entre ellos). [...]

La relación más completa de trompas aparece en el apartado de «Bocinas e pitos e otras cosas de montería», en la que se relacionan 22 artículos, entre ellos:

**Bocinas e pitos e otras cosas de montería.**

El primer artículo es el que va señalado con un «ojo» en el capítulo de Cosas de oro y que es una bocinica.

Una bocinica desmalte como cacedonia que tiene tres braceles de plata dorada reparados y con un cordón de grana e blanco, peso un marco e tres onças e seis ochavas.

Una bocina de hueso blanco de marfil guarnecido, el brocal de plata, esmaltado con una montería con un cordón de seda blanca e negra viejo.

Una bozina de cuerno negro y tiene el brocal grande y el de en medio de plata dorada e esmaltada de reporte con unos rótulos de letras negras e unos botones de plata blanca e unas aves y el brocal pequeño es de plata dorada e tiene dos texillos de seda morada, e el uno tiene una charnela e manera de luna de plata dorada, y tiene dentro una roseta de plata azul que tiene una hevilla de plata de filigrana y esmaltada de reporte que tiene la charnela e una hevilla en largo seis dedos que tiene el otro texillo otra tal charnela con un cabo labrado en el medio de una, y en los cantos esmaltado de reporte con una hevilleta al cabo, que peso todo junto con la dicha bozina e texillo e plata, quatro marcos e quatro onças.

Un pito guarnecido el brocal e cabo en plata e tiene un texillo negro e una charnela de plata dorada, e tiene cuatro rosas e otras dos rosas que están asydas a las asas del dicho pito con su cabo e hevilla e con seys tachones que son leones e castillos, e mas tres rosicas al par del que peso todo junto cinco onças e tres ochanas e media.

Diez bozinas de madera para monte con unos nudos de cuerno.

Otra bozina de cuerno blanco.

Otra bozina de cuerno de vaca.

Dos bozinas de marfil blanco con unas listas negras.

Una bozina de cuerno de cabrón pardillo.

Una funda de bozina de cuero colorada.

Una bozina de marfil blanca ochanada con dos brocales de plata de mayor ochando tiene las armas leales de Castilla e León con una asica a cada brocal donde esta asydo un cordón colorado con una borla donde se ase la dicha bozina. [...] <sup>437</sup>

Más amplio todavía es el inventario de los bienes de la reina María de Hungría<sup>438</sup>, hermana de Carlos V, fechado el 9 de marzo de 1559 por real cédula, que recoge más de doscientos instrumentos musicales, medievales, hispanomusulmanes, cristianos y renacentistas.

### **III.14.1. Técnicas de fabricación**

La preparación de estas trompas en su variedad de cuernos o bocinas se remonta a la noche de los tiempos. Desde el Paleolítico tenemos constancia del tratamiento de los cuernos de animales con objeto de su utilización como recipientes de uso diario. Según Vicente Zarzo,

El aspecto utilitario de este hecho es de sumo interés histórico. Los cuernos fueron usados como vasijas y más tarde como objetos para beber. Este extremo hace pensar que, por la parte más estrecha, en algún momento, se le hiciera una abertura para facilitar su utilización. Estando acostumbrado, pues, a tener el lado estrecho del cuerno en contacto con la boca no hace falta mucha imaginación para suponer que se produjeran accidentalmente los primeros sonidos y por lo tanto se utilizara el cuerno con un fin bien distinto al de ser un mero recipiente<sup>439</sup>.

Las primeras bocinas eran probablemente troncos que habían sido ahuecados por insectos. Numerosas culturas tempranas, como las de África y Australia, desarrollaron tubos huecos y rectos para usar como megáfonos en ritos religiosos. Estas primeras «trompas / trompetas» se hicieron a partir de cuernos o colmillos de animales o caña. Hacia el año 1400 a.C. los egipcios habían desarrollado trompetas hechas de bronce y plata, con una gran campana. En la India, China y Tíbet también se fabricaron estos instrumentos, que generalmente eran largos y telescópicos. Algunos, como las trompas o cuernos o alpinos, descansaban sus campanas en el suelo. Asirios, israelitas, griegos,

---

<sup>437</sup> Este inventario consta en su totalidad de 26 capítulos con 1293 artículos, muchos de los cuales comprenden más de un objeto) B. Abril, 25/77. Ms. 14.032268.

<sup>438</sup> La parte correspondiente al Catálogo de Instrumentos la editó V. STRAETEN en su obra: *La musique aux Pays-Bas*, VIII, 1885, pp. 439 y ss.

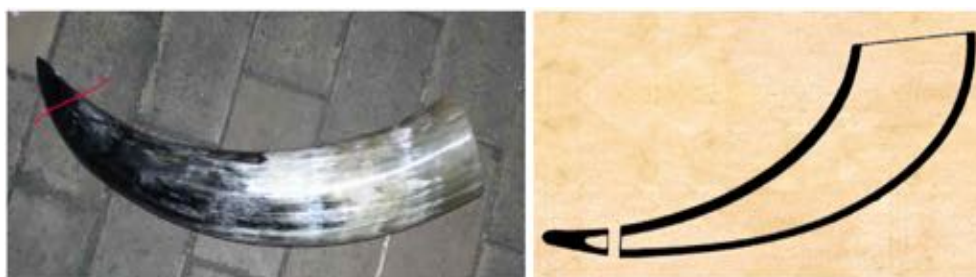
<sup>439</sup> Cfr. ZARZO, V. (1994), *La trompa...*, ob. cit., p. 19.



etruscos, romanos, celtas y tribus teutónicas tenían alguna forma de cuerno, y muchos de ellos estaban ricamente decorados. Estos instrumentos, que producían notas bajas y potentes, se usaban principalmente en la batalla o durante las ceremonias. Por lo general, no se los consideraba como instrumentos musicales.

La fabricación de instrumentos con cuernos de animales no exigía una técnica demasiado compleja ni unas herramientas sofisticadas. La habilidad ancestral para habilitar los cuernos como instrumentos de señales perduró en distintas culturas hasta el Medievo. Incluso, hoy en día, ciertos pueblos de África y en algunas regiones europeas, caso de el país vasco español, siguen valiéndose de cuernos en la caza, preparados con sencillas técnicas rudimentarias, que no por ello dejan de ser igualmente válidas.

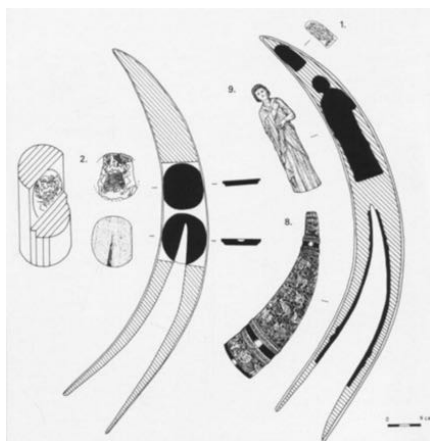
El proceso para fabricar un cuerno musical consistía, en primer lugar, en seleccionar un cuerno de animal apropiado (cabra, buey, vaca, toro, gamo, etc.). Posteriormente, se dejaba un tiempo a la intemperie hasta que el tuétano que forma la pulpa interior se secara totalmente, después se hervía en agua, lo que facilitaba su extracción y el moldeado final del cuerno. Una vez vaciado y limpio el cuerno, para poder soplar en él, se le cortaba la punta aproximadamente a unos 4 cm del extremo más estrecho. El agujero resultante o embocadura, de entre 1 a 1,5 cm, se solía pulir exteriormente con una piedra roma (hoy en día se suele utilizar un papel de lija muy fina u otro medio, como un torno pulidor electrónico). Su interior se alisaba también, de manera que el aire expelido pasara sin ninguna dificultad. En algunos casos, solía recubrirse la parte de la embocadura con cera, lo que permitía mejorar el contacto de los labios con el instrumento, evitando así dañarlos. El exterior del cuerno, una vez pulido, se le aplicaba algún tipo de barniz para darle un poco de brillo y aumentar su resistencia.



**Fig. 111. Sección de corte en la preparación de un cuerno musical.**

En los cuernos con agujeros se seguía el mismo procedimiento, con la salvedad de que, a un centímetro y medio del corte realizado a la punta, se hacía otra incisión oblicua que dejaba al aire el tubo interior, permitiendo crear un bisel sobre el que chocara el

aire soplado a través del corte anterior. Además, a lo largo de la parte más plana del cuerno, se practicaban tres o más agujeros, con los que se obtenían sonidos de la escala pentatónica, habitualmente entre Do y La<sup>440</sup>.



**Fig. 112. Diagrama que muestra el tratamiento de un cuerno para elaborar un olifante<sup>441</sup>.**

Otro tipo de cuernos utilizados para la señalización se construyeron con cortezas de los árboles, materia prima que proporcionaba el bosque. Las más utilizadas eran de abedul o de aliso. Los cuernos hechos con estos materiales resultaban muy livianos, facilitando el añadido de los fragmentos necesarios para obtener la longitud del cuerno que se quería lograr. Algunos ejemplares presentan tres o cuatro agujeros laterales, lo que permite producir algunas sencillas melodías. Su sonido resulta ciertamente fascinante, y puede resultar suave o potente y brillante, según la habilidad del instrumentista. Se han encontrado ejemplares antiguos fabricados con cuernos de animales en Noruega, aunque sin una datación concreta.

---

<sup>440</sup> El etnomusicólogo Josep Crivillé da la siguiente definición del cuerno: «Se le da el nombre de Cuerno o Cuerna a los instrumentos de viento hechos mediante un cuerno de animal vaciado, con o sin embocadura, que se utilizan generalmente para emitir señales. Algunos utilizan un cuerno de buey abierto por dos extremos; por el más estrecho se sopla, en el opuesto pueden presentarse unos taladros circulares a fin de obtener diversos sonidos según se tapen o destapen aquellos. Son estos instrumentos de carácter y fisonomía plenamente pastoriles».

<sup>441</sup> GABORIT-CHOPIN, D. (2004), *Ivoires. De l'Orient ancien aux Temps Modernes*, Paris, Musée du Louvre.



**Fig. 113. Bukkehorn, cuerno hecho con corteza de abedul.**

Respecto a los instrumentos de metal, no sabemos con total seguridad cuáles eran las técnicas constructivas específicas y que material concreto o aleación específica se empleaba para cada elemento de estos. Podemos trasladar lo que conocemos sobre instrumentos más modernos hacia el pasado, escudriñando en determinados usos, oficios y herramientas en los dibujos de algunos códices, pero no podemos saber con exactitud los materiales que, seguramente eran habituales en el medievo. En la Inglaterra del siglo XIII, «Cuando se construyeron los Burgmote Horns, el arte de moldear el bronce estaba muy avanzado ya que la mayoría de ellos fueron fabricados con dicho metal»<sup>442</sup>. A través de los escasos instrumentos que se conservan sabemos también que las trompas y trompetas estaban fabricadas con una especie de aleación de latón, y que llegaron a fabricarse algunos de oro o plata sólida para ocasiones especiales. En esta época se recuperó el tratamiento artesanal del metal de modo similar al que utilizaban los romanos para fabricar sus instrumentos musicales bélicos. Se utilizaba un proceso conocido como «método de la cera perdida», que consistía en llenar con cera una cavidad o molde que tenía la forma del instrumento, más o menos recto o curvado. Una vez depositada, se calentaba para que la cera se derritiera, y en su lugar se derramaba bronce fundido, produciendo un instrumento de paredes gruesas<sup>443</sup>.

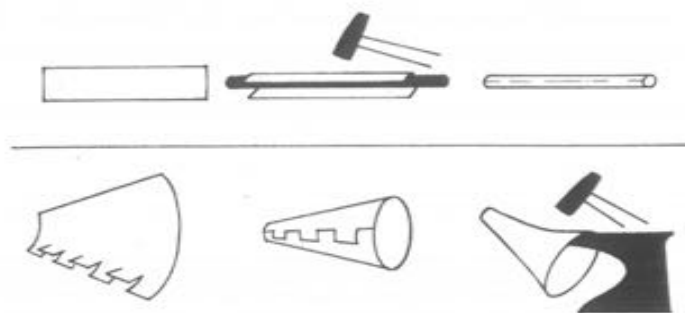
Como ya hemos visto, través de las Cruzadas y el contacto con las culturas árabes se introdujeron en Hispania nuevos instrumentos —caso del añafil— hechos con hojas de metal martilladas, técnica que se aplicó posteriormente a la fabricación de trompas, trompetas y sacabuches. El metal más utilizado fue el latón, una aleación de cobre y cinc, debido a su resistencia a la corrosión y al desgaste, cuya maleabilidad permitía reducirlo a láminas finas que facilitaban su trabajo y moldeado; ocasionalmente se utilizó también el cobre, material menos resistente a la corrosión y más blando, y el bronce (básicamente una aleación de cobre y estaño), más costoso y menos maleable. Para hacer el tubo se envolvía una lámina de metal alrededor de un poste de madera o

---

<sup>442</sup> ZARZO, V. (1994), *La trompa...*, ob. cit., p. 39.

<sup>443</sup> Cfr. BARCLAY, R. (1992), *The Art of the Trumpet-Maker*, Oxford University Press, Inc., pp. 36-38.

metal, se martilleaba y después se soldaba. Para hacer la campana, se utilizaba una lámina curvada en un extremo en forma de abanico, con uno de sus lados cortado en forma dentada. Estos dientes, que se extendían alternativamente, se unían y encajaban con el otro lado de la pieza, cuya costura se martilleaba y alisaba.



**Fig. 114. El trabajo del metal. Parte superior: doblando un tubo, martilleado y soldadura de una hoja de metal. Abajo: hoja cortada en triángulo con un lado a tiras para soldarla y formar un «cono», martilleado final para obtener la campana requerida.**

Con el paso del tiempo los artesanos que fabricaban los instrumentos aprendieron a doblar el tubo. Fue un paso importante y definitivo para sentar las bases de la maestría en el tratamiento de las distintas aleaciones empleadas para la construcción artesanal de los instrumentos de viento metal. Las trompas de caza se arquearon, primero en forma de media luna y después curvando el tubo en su parte central hasta formar una o dos pequeñas vueltas completas en el centro del instrumento<sup>444</sup>. De igual manera, las trompetas largas y rectas se doblaron, proporcionando así el mismo sonido en un instrumento más pequeño y fácil de usar. Primero en forma de «S», y poco después con la «S» enrollada sobre sí misma para formar una vuelta, una forma más compacta que se convertirá en estándar para siempre<sup>445</sup>. Para curvar el metal se valían de los diferentes puntos de fusión de los distintos materiales que utilizaban. La técnica empleada consistía en introducir plomo líquido dentro de los tubos a curvar (que solían ser de latón con un 70 % de cobre y un 30 % de zinc), se realizaba la curvatura cuando el plomo se solidificaba y después se volvía a extraer del interior del tubo derritiéndolo, ya que su punto de fusión (327,5°C) es inferior al del latón (930-980°C). Con este tipo

---

<sup>444</sup> Cfr. PRAETORIUS, M. (1619), *Syntagma...*, ob. cit.

<sup>445</sup> PAJARES ALONSO, R. L. (2010), *Historia de la música en bloques. Bloque 4. Época 3. 1200-1450*, ob. cit., p. 63.

de trompeta en forma de «S» se acortó el instrumento, lo que facilitó que pudiera llevarse cómodamente a las campañas militares y ceremonias<sup>446</sup>.



**Fig. 115.** El arte de trabajar las trompas en la Edad Media. En la figura A<sup>447</sup> dos trabajadores dan forma a los instrumentos. En la B<sup>448</sup>, un joven tañe la bocina.

Hasta el siglo XVI, la escasez de instrumentos conservados impide podemos conocer cuál era su afinación y el timbre producido, así como las técnicas de interpretación que se utilizaban<sup>449</sup>.

### III.15. El desarrollo de la boquilla

La boquilla de los instrumentos de metal alcanzó notable perfección en los instrumentos romanos, perdiéndose su uso tras la caída de Roma. En la Baja Edad Media se retomó su utilización, en origen fundida en una sola pieza con el instrumento, separándose de él bastante más tarde. El tratamiento del metal y los nuevos materiales

<sup>446</sup> Cfr. BARCLAY, R. (1992), *The Art...*, ob. cit., pp. 44-50.

<sup>447</sup> MANUSER. Bibliothèque du Corps législatif (1294). Apud VIOLLET-LE-DUC, E. M. (1868), *Le Dictionnaire raisonné de l'Architecture. Encyclopédie médiévale*, Tom. 2: Architecture et Mobilier. Quatrième partie. Instruments de musique, [720 pp.] p. 244. [Acceso: 13/12/2017] Recuperado de: <https://www.calameo.com/books/000000853535b4b08846a>

<sup>448</sup> MANUSER. Bibliothèque impériale (s. XIII). *Idem*.

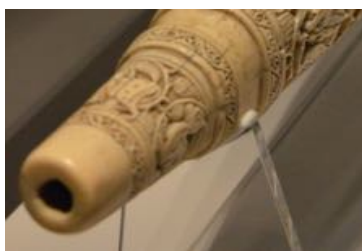
<sup>449</sup> Para una información más detallada véase BATE, P. (1978), *The trumpet and Trombone*, Ernest Benn; MUELLER, K. A. (1982), *Complete Guide to the Maintenance and Repair of Band Instruments*, Parker Publishing; TARR, E. (1988), *The Trumpet*, Amadeus Press; TUCKWELL, B. (1983), *Horn*, ob. cit.; WHITENER, S. (1990), *Complete Guide to Brass*, Schirmer Books.

permitieron la construcción de trompetas más largas y estrechas que terminaban con un ensanchamiento menos acusado, proporcionando un timbre de mayor brillantez.

Las primeras boquillas o «embocaduras románicas» eran muy rudimentarias. Como embocadura se utilizaba la parte más estrecha del instrumento, debidamente lijada y pulida. A veces se recubría con cera u otros productos para no lesionar los labios del instrumentista. A finales del siglo XV, las boquillas aún formaban parte del tubo del instrumento como terminación de la parte más estrecha, pero mucho más perfeccionadas labradas en los olifantes de marfil. Las trompas de caza y las trompetas hechas de metal comenzaron a usar boquillas más evolucionadas y sofisticadas hechas de marfil, de hueso, de latón, de plata o incluso de oro, algunas de ellas forradas de seda o de cuero.

La evolución principal de la boquilla se originó a partir de un aplanamiento del tubo principal de los instrumentos fabricados en metal. Estas boquillas se volvieron más y más complicadas a partir del año 1400. A diferencia de nuestras boquillas modernas diseñadas por ordenador y moldeadas por tornos de una precisión casi absoluta, las producidas a comienzos del Renacimiento estaban hechas con láminas de chapa de metal. Algunas de las que se conservan constan de siete partes separadas. No sabemos en qué lugar preciso comenzaron a fabricarse, pero supuso un desarrollo muy importante. Con el paso del tiempo, la boquilla se ha convertido en un accesorio imprescindible, que facilita la ejecución del extenso y difícil repertorio de los instrumentos de viento-metal<sup>450</sup>.

### **III.15.1. Embocaduras de distintas épocas**



**Fig. 116. Embocadura de olifante, ss. XI-XII. Berlín. Museum für Islamische Kunst.**

---

<sup>450</sup> La fabricación digital de este accesorio asistida por programas muy sofisticados a través del ordenador ha conseguido reproducir los modelos en serie con una precisión casi absoluta.



**Fig. 117.** Embocadura del olifante de Saint Orens, s. XI. Auch. Musée des Jabobins.



**Fig. 118.** Embocadura del olifante de Puy, s. XII. Le Puy-en-Velay, Musée Crozatier.  
Dimensiones 14 x 10 mm.



**Fig. 119.** Embocadura atípica de olifante, s. XII. Angers. Tesoro de la catedral de Saint-Maurice.



**Fig. 120.** Boquilla de metal de una trompa de Burgmote, *ca.* 1234.



**Fig. 121.** Embocadura de cuerno de caza francés, *ca.* 1400. Nueva York. The MET.



**Fig. 122.** Embocadura de olifante del s. XV.



**Fig. 123.** Réplica de una boquilla de trompeta de varas del s. XV.

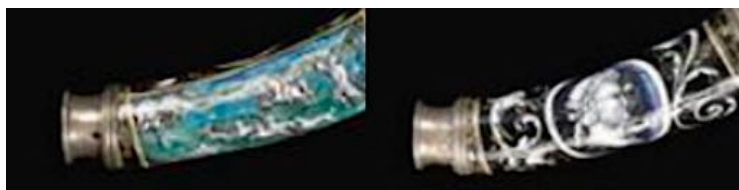




**Fig. 124.** Boquilla de una trompa de guerra, Nuremberg 1584. Lucerna. Musée Wagner de Tribschena.



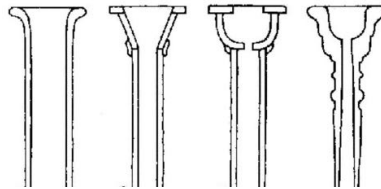
**Fig. 125.** Boquilla de cuerno de caza italiano, s. XVI. Viena. Kunsthistorisches Museum.



**Fig. 126.** Embocaduras de cuerno de caza, 1538. Lewis Walpole Library, Yale University.



**Fig. 127.** Trompa de caza, Valentin Springer, entre 1572-1580, Dresde, Staatliches Kunstsamlungen, núm. inv. X 0476.



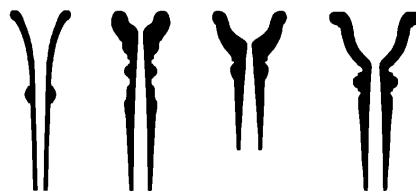
**Fig. 128. Evolución de la boquilla de trompeta.**



**Fig. 129. Réplica de una boquilla renacentista de trompeta.**



**Fig. 130. Diferentes tipos de boquillas de *cornetto*.**



**Fig. 131. Comparativa de copas en distintas boquillas. De izquierda a derecha: trompa, trompeta, trombón y tuba moderna.**

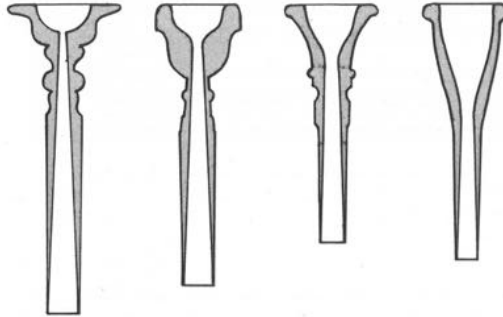


Fig. 132. Comparativa de copas en distintas boquillas. De izquierda a derecha: boquilla de trompeta barroca, trompeta, corneta y trompa.



Fig. 133. Boquilla actual de trompa de caza con aro muy estrecho.



Fig. 134. Boquillas actuales de trompa. De izquierda a derecha: plástico, madera, jazz, estándar.

### III.16. Catálogo de olifantes

#### III.16.1. Olifante de Lehel, Budapest

«Olifante de Lehel (ca. 955)». Siglo X. Budapest, Jász Múzeum de Jászberény. Hungría. Embocadura: de tipo románico.

A la derecha, imagen del líder de Lehel (ca. 955), un descendiente de Árpád, en conmemoración del líder del aventurero del ejército húngaro. La placa se encuentra en la calle que lleva su nombre en Budapest, XIII. dist. calle Lehel núm. 4<sup>451</sup>.



Fig. 135. Olifante de Lehel, s. X. Budapest. Jász Múzeu de Jászberény.

#### III.16.2. Olifante del Tesoro de la catedral de San Vito de Praga

Olifante del Tesoro de la Catedral de San Vito de Praga. Siglo XI. Embocadura ancha de tipo románico<sup>452</sup>.



Fig. 136. Olifante del s. XI. Praga. Tesoro de la Catedral de San Vito.

---

<sup>451</sup> Para una información más detallada véase LEIGH FERMOR, P. (2015), *Fra i boschi e l'aqua*, Titolo originale: *Between the Woods and the Water. On foot to constantinople: from the Middle Danube to the Iron Gates*, Prima edizione digitale Adelphi eBooh. [Acceso: 05/01/2018] Recuperado de: [www.adelphi.it](http://www.adelphi.it) Localización de la imagen [Acceso: 05/01/2018] Recuperado de: [https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Lehel%27s\\_horn](https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Lehel%27s_horn)

<sup>452</sup> Para una información más detallada véase Prague: *The Crown Bohemia, 1347-1437*, Metropolitan Museum of Art, New York, p. 75. [Acceso: 29/12/2017] Recuperado de: [https://books.google.es/books?id=AbZ-rh1SlxsC&pg=PA75&lpg=PA75&dq=Prague+Cathedral+St.+Vitus+Treasury+Oliphant&source=bl&ots=Wwt1MSm71g&sig=M7Er39RM9CYLDe5\\_9RT4S8dVxM0&hl=es&sa=X&ved=0ahUKEwix3\\_ax2v\\_YAhVD1xQKHReOB0YQ6AEIVDAI#v=onepage&q=Prague%20Cathedral%20St.%20Vitus%20Treasury%20Oliphant&f=false](https://books.google.es/books?id=AbZ-rh1SlxsC&pg=PA75&lpg=PA75&dq=Prague+Cathedral+St.+Vitus+Treasury+Oliphant&source=bl&ots=Wwt1MSm71g&sig=M7Er39RM9CYLDe5_9RT4S8dVxM0&hl=es&sa=X&ved=0ahUKEwix3_ax2v_YAhVD1xQKHReOB0YQ6AEIVDAI#v=onepage&q=Prague%20Cathedral%20St.%20Vitus%20Treasury%20Oliphant&f=false)

### III.16.3. Olifante de Baltimore

Olifante del sur de Italia o fatimí de Egipto, posiblemente de artista veneciano. Siglo XI. Baltimore, The Ealters Art Museum. Medieval Gallerie. Núm. inv. 71.234. Longitud 23 x 56x 10,3 cm. Embocadura de tipo románico<sup>453</sup>.



Fig. 137. Olifante, s. XI. Baltimore. The Ealters Art Museum.

### III.16.4. Olifante de Rouen

Olifante de Rouen. Siglo XI. Rouen, Musée départemental des Antiquités de Rouen, Seine-Maritime. Núm. inv. 1796. Longitud 55 cm, diámetro en la boca (abertura) 10 cm. Embocadura de tipo románico<sup>454</sup>.



Fig. 138. Olifante de Rouen, s. XI. Rouen, Seine-Maritime. Musée départemental des Antiquités. Fotografía de Yohann Deslandes<sup>455</sup>.

---

<sup>453</sup> Para una información más detallada véase: <http://art.thewalters.org/detail/25623/horn-with-animals-in-vine-scrolls/>

<sup>454</sup> Cfr. *De l'Égypte ancienne à la Renaissance rouennaise*, collections du musée des Antiquités de Rouen, Rouen, 1992, n° 65.

<sup>455</sup> Rouen, Musée départemental des Antiquités de Rouen, Seine-Maritime. [Acceso: 22/09/2017] Recuperado de: [http://www.mondes-normands.caen.fr/italie/archo/normandie/musee\\_rouen/orfeverrie-ivoire/notice19.htm](http://www.mondes-normands.caen.fr/italie/archo/normandie/musee_rouen/orfeverrie-ivoire/notice19.htm)

### III.16.5. Olifante del Trésor de Saint Denis

Olifante fatimí. Siglo XI. París, Médailles et Antiques de la Bibliothèque nationale de France. Trésor de Saint Denis. Núm. inv. 55.344. Longitud 51 cm, diámetro en la boca 10,8 cm. Embocadura de tipo románico<sup>456</sup>.



Fig. 139. Olifante fatimí, s. XI. París. Trésor de Saint Denis, Médailles et Antiques de la BnF<sup>457</sup>.

### III.16.6. Olifante «Cor de Roland»

«Cor de Roland». Siglo XI. Toulouse, Musée Paul Dupuy. Núm. inv. 18036; 5002 (Inventario Saint-Raymond). Longitud 52 cm, diámetro en la boca (abertura) 9,5 cm. Embocadura de tipo románico. Se atribuye su origen a los talleres de Salerno. Este ejemplar proviene del tesoro de la iglesia de Saint-Sernin, donde está atestiguada su presencia desde el siglo XIII<sup>458</sup>.

---

<sup>456</sup> Cfr. *Le trésor de Saint-Denis*, París, RMN, 1991, pp. 142-143. [Acceso: 27/10/2017] Recuperado de: <http://medaillesetantiques.bnf.fr/ws/catalogue/app/collection/record/ark:/12148/c33gbdnhr>

Imágenes disponibles en: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b55009727d> y en <http://medaillesetantiques.bnf.fr/ws/catalogue/app/collection/recor...> [Acceso: 27/10/2017]

<sup>457</sup> Imágenes disponibles en: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b55009727d> y en <http://medaillesetantiques.bnf.fr/ws/catalogue/app/collection/recor...> [Acceso: 24/12/2017]

<sup>458</sup> Para una información véase CHAUMENT, Marie P., *Olifant dit le Cor de Roland, XI<sup>e</sup> siècle*, Musée Paul-Dupuy. [Acceso: 24/12/2017] Recuperado de: <https://www.ampdupuy.fr/collection-portfolio/olifant-dit-le-cor-de-roland/>



Fig. 140. *Cor de Roland*, s. XI. Toulouse. Musée Paul Dupuy.

### III.16.7. Olifante de Saint-Denis

Olifante de Saint-Denis. Trésor de Saint Denis. Musée d'art Roger Quilliot, Clermont-Ferrand. Siglo XI. Embocadura atípica, muy ancha<sup>459</sup>.



Fig. 141. Olifante de Saint Denis, s. XI. Clermont-Ferrand. Musée d'Art Roger Quilliot.

### III.16.8. Olifante del sur de Italia, V. & A. Museum

Olifante del sur de Italia. Siglo XI. Londres, V. & A. Museum. Núm. inv. 8035-1862. Sculpture, Room 111, The Gilbert Bayes Gallery, caja Embocadura de tipo románico. Longitud: 54,5 cm, diámetro: 12 cm. Embocadura muy estrecha.

Probablemente hecho con fines ceremoniales, el cuerno no tiene ninguna indicación de que haya cadenas o correas adheridas a él para facilitar su manejo y desplazamiento o incluso permitir la suspensión para su exhibición. Las dos bandas levantadas con paneles tal vez pretendían dar la impresión de metal dorado que contenía esmalte coloreado, un efecto que se habría obtenido mediante la aplicación de la masilla roja que rodea las figuras en los paneles<sup>460</sup>.

---

<sup>459</sup> Bibliografía: Clermont Auvergne Métropole, «Les Collections du MARQ» [archive]. Clermont Auvergne Métropole, «MARQ / Musée d'art Roger-Quilliot - Rubrique Exposition» [archive].

<sup>460</sup> Bibliografía: LONGHURST, M. (1927), *H. Catalogue of Carvings in Ivory*, Part I. London, Victoria and Albert Museum, p. 51; KÜHNEL, E. (1971), *Die islamischen Elfenbeinskulpturen*. VIII.-XIII, Berlin, Jahrhundert, p. 11 y Abb. 28; y WILLIAMSON, P.



**Fig. 142. Olifante del sur de Italia, s. XI. Londres. V. & A. Museum.**

### **III.16.9. Olifante del MFA de Boston (1)**

Olifante del sur de Italia (Sicilia o Salerno). Siglo XI. Boston, Museum of Fine Arts. I. W. Colburn Chapel Gallery (Gallery 254A). Collection Europe, Musical Instruments. Núm. inv. 50.3426. Longitud 53,3 cm, diámetro en la boca (abertura) 12,7 cm. Embocadura de tipo románico<sup>461</sup>.



**Fig. 143. Olifante del sur de Italia, s. XI. Boston. Museum of Fine Arts.**

---

(2010), *Medieval Ivory Carvings. Early Christian to Romanesque*, London, V&A Publishing, Victoria and Albert Museum, pp. 334-337, cat.no. 85.

<sup>461</sup> Bibliografía: SWARZENSKI, H. (1962), «Two Oliphants in the Museum», *MFA Bulletin* 60, núm. 320, p. 45; KÜHNEL, E. (1971), *Die Islamischen Elfenbeinskulpturen, VIII - XIII Jahrhundert* (Berlin, 1971), p. 52, cat. no. 52; y VON FALKE, O. (1930), «Elfenbeinhörner. II. Byzanz», en *Pantheon* 5, p. 42.



**III.16.10. Olifante de la Chartreuse de Portes, París**

Siglo XI. París, Médailles et Antiques de la Bibliothèque nationale de France. Núm. inv. 55.345. Embocadura de tipo románico<sup>462</sup>.



**Fig. 144. Olifante de la Chartreuse de Portes, s. XI. París. BnF, Médailles et Antiques<sup>463</sup>.**

**III.16.11. Olifante Clephane del British Museum de Londres**

«Olifante Clephane». Siglo XI. Londres, The British Museum. Núm. inv. 1979,0701.1. Longitud 57,5 cm, diámetro en la boca (abertura) 11,5 cm. Embocadura de tipo románico<sup>464</sup>.

---

<sup>462</sup> Bibliografía: SWARZENSKI, H. (1966), «Les Olifants» en *Les monuments historiques de la France*; y PACE, V. (2003), *Fra l'Islam et l'Occidente, il mistero degli olifanti. Studi in onore di Umberto Scerrato per il suo settantacinquesimo compleanno*. A cura di Maria Vittoria Fontana e Bruno Genito. Vol. II, Naples, Università degli Studi di Napoli «L'orientale», Istituto Italiano per l'Africa e l'Oriente, fig. CIII a.

<sup>463</sup> Médailles et antiques de la bibliothèque nationale de France, París, BnF [Acceso: 27/10/2017] Recuperado de: <http://medaillesetantiques.bnf.fr/ws/catalogue/app/collection/record/ark:/12148/c33gbdnhr>

Fotografías disponibles en: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b55009727d> y en <http://medaillesetantiques.bnf.fr/ws/catalogue/app/collection/recor...>

<sup>464</sup> Bibliografía: BUCKTON, D. (ed) (1994), *Byzantium: Treasures of Byzantine art and culture from British collections*, London, BMP; SHALEM, A. y M<sup>a</sup> GLASER (2014), *Die mittelalterlichen Olifante*, Berlin, Deutscher Verlag für Kunstwissenschaft; y ROBINSON, J. (2008), *Masterpieces of Medieval Art*, London, BMP.



**Fig. 145. Olifante Clephane, s. XI. Londres. The British Museum<sup>465</sup>.**

### **III.16.12. Olifante de la catedral de Aachen**

«Olifante de Carlomagno». Siglo XI (*ca.* 1000). Catedral de Aachen (Aquisgrán, Alemania). Tesoro Schatzkammer-Evangeliiar (Palatine Chapel Treasury). Inv.-Nr. 4. Embocadura de tipo románico.

Olifante de origen sarraceno del sur de Italia o de Oriente. Aunque se ha considerado durante mucho tiempo como el cuerno de caza de Carlomagno (s. VIII), se ha datado en el siglo XI. Es posible que Carlomagno fuera enterrado en la Catedral de Aquisgrán en el sarcófago de Proserpina, un sepulcro de mármol romano de principios del siglo III d. C. Lo que indujo a creer que el olifante allí conservado pertenecería a dicho personaje<sup>466</sup>.



**Fig. 146. Olifante y espada de de Carlomagno, s. XI. Catedral de Aachen, Alemania<sup>467</sup>.**

---

<sup>465</sup> Londres, The British Museum. [Acceso: 12/06/2016] Recuperado de: [http://www.britishmuseum.org/research/collection\\_online/collection\\_object\\_details.aspx?objectId=60577&partId=1&searchText=Clephane+oliphant&page=1](http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=60577&partId=1&searchText=Clephane+oliphant&page=1)

<sup>466</sup> Bibliografía: FAYMONVILLE, K. (1916), *Das Münster zu Aachen (Die Kunstdenkmäler der Stadt Aachen Band 1)*, Düsseldorf, Schwann; y Günther Grimme, E. (1957), «Mittelalterliche Karlsreliquiare. Die Verehrung Karls des Großen, dargestellt anhand von Aachener Reliquienbehältern und anderen Werken der Goldschmiedekunst—», en *Aachener Kunstblätter. Band 16*, Düsseldorf, S. 30–36.

<sup>467</sup> Origen de la imagen: [Acceso: 05/01/2018] Recuperado de: [http://www.wikiwand.com/de/Aachener\\_Domschatzkammer](http://www.wikiwand.com/de/Aachener_Domschatzkammer)

### III.16.13. Olifante del conde Alberto III de Habsburgo, KMV de Viena

«Olifante del conde Alberto III de Habsburgo». Siglo XI. Inscripción de dedicación posterior dat. 1199. Viena, Kunsthistorisches Museum en Viena. Núm. inv. Kunstammer, 4073. Longitud 51,8 (44,5) cm, diámetro en la boca (abertura) 11,5 (2) cm. Embocadura de tipo románico<sup>468</sup>. La inscripción que figura en el olifante dice así:

"NOTVM. SIT. O (MN) IB (VS). CORNV. ISTVD. ASPICIENTIBVS  
QVOD. COMES. ALBERT (VS). ALSATIE(N)SIS. LANTGRA  
VI(VS). DE. HAPISP(VRG). NAT(VS). SA(R)IS. RE(LI)QVVIS. CORNV.  
IS  
TVD. DITAVIT. HEC ACTA SV(NT) ANN  
O. M. C. XC. VIIIIL."



Fig. 147. Olifante de Alberto III de Habsburgo, s. XI. Viena. Kunsthistorisches Museum<sup>469</sup>.

### III.16.14. Olifante fatimí de Kuwait

Olifante fatimí. Siglo XI. Kuwait, Kuwait National Museum. Núm. inv. LNS 12 I. Embocadura de tipo románico forrada de metal<sup>470</sup>.

---

<sup>468</sup> [Acceso: 06/02/2016] Recuperado de: <http://www.khm.at/objektdb/detail/90080/?lv=detail>

<sup>469</sup> Kunsthistorisches Museum en Viena [Acceso: 06/07/2017] Recuperado de: [www.khm.at/de/object/b35ce39614/](http://www.khm.at/de/object/b35ce39614/)

<sup>470</sup> Bibliografía: SHALEM, A. (2004), *The Oliphant. Islamic Objects in Historical Context*, Leiden, p. 45.



**Fig. 148. Olifante fatimí, s. XI. Kuwait. National Museum.**

### **III.16.15. Olifante de Saint-Arnoul de Metz, París**

«Olifante de Carlomagno», Egipto. Siglo XI. París, Musée National du Moyen Âge-Cluny. Núm. inv. CL13065. Longitud 64 cm, diámetro en la boca (abertura) 12,2 cm. Embocadura de tipo románico<sup>471</sup>.



**Fig. 149. Olifante de Carlomagno, s. XI, iglesia de Saint-Arnoul de Metz en Lorena. París. Musée National du Moyen Âge-Cluny<sup>472</sup>.**

---

<sup>471</sup> Bibliografía: BARDIÉS-FRONTY, I., y P. ÉDOUARD WAGNER (2005), «Le retour à Metz d'un coffret reliquaire de l'abbaye Saint-Arnould: une importante acquisition pour les musées de Metz», *La revue du Louvre et des musées de France*, núm. 4, p. 36-42; CABRERA, E. (1998), *Historia de Bizancio*, Barcelona, Ariel; NORWICH, J. J. (2000), *Breve historia de Bizancio*, Madrid, Cátedra; y OSTROGORSKY, G. (1983), *Historia del Estado Bizantino*, Madrid, Akal, (título original alemán: *Die Geschichte des byzantinischen Staates*, 1963).

<sup>472</sup> París, Musée National du Moyen Âge-Cluny. [Acceso: 27/10/2017] Recuperado de: <http://www.musee-moyenage.fr/collection/oeuvre/olifant.html>

**III.16.16. Olifante del Louvre, París**

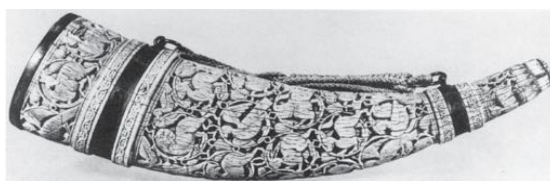
Olifante de sur de Italia. Finales del siglo XI. París, Musée du Louvre, París. Département des Objets d'art. Núm. inv. OA 4069. Longitud 51 cm, diámetro 10,50 cm. Embocadura de tipo románico<sup>473</sup>.



**Fig. 150. Olifante del sur de Italia, s. XI. París. Musée du Louvre.**

**III.16.17. Olifante fatimí del Louvre, París**

Olifante de estilo fatimí. Siglos XI-XII (?). París, Musée du Louvre. Núm. inv. 1075. Embocadura de tipo románico amplia<sup>474</sup>.



**Fig. 151. Olifante de estilo fatimí, ss. XI-XII. París. Musée du Louvre.**

---

<sup>473</sup> Cfr. SHALEM, A. (2004), *The Oliphant...*, ob. cit., pp. 43, 63, 76 y ss.

<sup>474</sup> *Idem*.

**III.16.18. Olifante de Saint Orens, Musée des Jacobins**

Olifante de Saint Orens. Siglos XI-XII (?). Auch, Musée des Jacobins (Musée d'Art et d'Archéologie de la Ville d'Auch). Colección: Histoire d'ivoire. Núm. inv. O.11. Longitud 57/47 cm, diámetro: 11 cm. Embocadura de tipo románico<sup>475</sup>.



**Fig. 152. Olifante de Saint Orens, s. XI. Auch. Musée des Jabobins<sup>476</sup>.**

**III.16.19. Olifante del MNA de Estocolmo**

Olifante de Estocolmo. Siglos XI-XII (?). Estocolmo, Museum of National Antiquities (Historiska Museet). Núm. inv. SHM 289. Longitud 52,5 cm, diámetro: 11 cm. Embocadura de tipo románico<sup>477</sup>.

---

<sup>475</sup> *Ibidem*, p. 108, 129, 130, 156 y ss.

<sup>476</sup> [Acceso: 14/05/2016] Recuperado de: <http://www.musee-jacobins.auch.fr/index.php/le-musee/2015-08-17-12-44-04/955-histoire-d-ivoire-l-olifant-de-st-orens>

<sup>477</sup> Bibliografía: KÜHNEL, E., *Die Islamischen Elfenbeinskulpturen, VIII–XIII. Jahrhundert*, Berlin, 1971; SIEVERNICH, S. y H. BUDDE, (eds.) (1989), *Europa und der Orient: 800–1900*, Exhibition catalogue, Gütersloh, pp. 537–542; SHALEM, A. (2004), *The Oliphant...*, ob. cit.; y TEGNÉR, G. (2002), “Den Gatfulla Olifanten”, in *Sverige och den Islamiska Världen: Ett Svenskt Kulturarv*, (ed. K. Ådahl), Värnamo, pp. 186–189.



**Fig. 153. Olifante fatimí proveniente del sur de Italia o Sicilia, ss. XI-XII. Estocolmo. Museum of National Antiquities (Historika Museet)<sup>478</sup>.**

#### **III.16.20. Olifante fatimí de Doha, Qatar**

Olifante de Doha, Qatar. Siglos XI-XII (?). Museum of Islamic Art, Doha, Qatar. Sheikh Sa'ud Collection<sup>479</sup>.



**Fig. 154. Olifante fatimí, ss. XI-XII. Qatar, Sheikh Sa'ud Collection. Foto: Bukowiskis, auction house, Stockholm.**

---

<sup>478</sup> Vid. Friederike Voigt «Oliphant» en *Discover Islamic Art. Museum With No Frontiers*, 2014. [http://www.discoverislimicart.org/database\\_item.php?id=object;ISL;se;Mus01\\_A;30;en](http://www.discoverislimicart.org/database_item.php?id=object;ISL;se;Mus01_A;30;en)

<sup>479</sup> Para más información véase SHALEM, A. (2004), *The Oliphant...*, ob. cit., p. 44 y ss.

### **III.16.21. Olifante del KMV de Viena**

Olifante o cuerno de caza. Siglos XI-XII (?). Viena, Kunsthistorisches Museum Vienna. Núm. inv. Kunstammer 4072. Longitud 47/40,5 cm, diámetro: 12,5/3,5 cm. Embocadura de tipo románico<sup>480</sup>.



**Fig. 155. Olifante o cuerno de caza, ss. XI-XII. Viena. Kunsthistorisches Museum.**

### **III.16.22. Olifante fatimí de Florencia**

Olifante fatimí. Siglos XI-XII (?). Florencia, Museo Nazionale del Bargello. Núm. inv. Avori núm. Bg M7. Embocadura atípica forrada de tipo románico<sup>481</sup>.



**Fig. 156. Olifante fatimí, ss. XI-XII. Florencia. Museo Nazionale del Bargello.**

---

<sup>480</sup> [Acceso: 14/05/2016] Recuperado de: <http://www.khm.at/en/object/d80275bc1a/>

<sup>481</sup> Para más información véase SHALEM, A. (2004), *The Oliphant...*, ob. cit., pp. 63 y 111.



**III.16.23. Olifante del British Museum de Londres**

Olifante egipcio. Siglos XI-XII (?). Londres, The British Museum. Department Middle East. Colección Online. Núm. inv. OA+.1302. Longitud 50 cm, diámetro: ca. 8 cm. Embocadura de tipo románico<sup>482</sup>.



**Fig. 157. Olifante egipcio, ss. XI-XII. Londres. The British Museum.**

**III.16.24. Olifante del Victoria & Albert Museum de Londres**

Olifante amalfitano. Siglos XI-XII (?). Londres, Victoria & Albert Museum. Gallery Medieval & Renaissance. Sculpture Collection. Núm. inv. 7953-1862. Longitud 57,5 (30,5) cm, diámetro: 13,5 cm. Embocadura de tipo románico forrada de metal<sup>483</sup>.

---

<sup>482</sup> Bibliografía: SHALEM, A. y M.<sup>a</sup> GLASER (2004), *Die mittelalterlichen Olifante*, Berlin, Deutscher Verlag für Kunstwissenschaft.

<sup>483</sup> Para más información véase KÜHNEL, E. (1971), *Die islamischen Elfenbeinskulpturen. VIII.-XIII. Jahrhundert*, Berlín 1971, núm. 66, pl. LXIV; LONGHURST, Margaret H. (1927), *Catálogo de Tallas en Marfil*, Parte I, Londres, Victoria and Albert Museum, pp. 50, 51; e «Inventario de Objetos Artísticos adquiridos en el año 1862», en *Inventario de los Objetos en la División de Arte del Museo de South Kensington, ordenado de acuerdo con las fechas de su adquisición*, Vol I, London, Impreso por George E. Eyre y William Spottiswoode para H.M.S.O., 1868, p. 11.



**Fig. 158. Olifante amalfitano, ss. XI-XII. Londres. V. & A. Museum.**

### **III.16.25. Olifante del MET (2)**

Olifante. Siglos XI-XII (?). Nueva York, The Metropolitan Museum of Art. Colección Rogers Fund. Núm. inv. 04. 3. 177<sup>a</sup>, b. Longitud 58,6 cm, diámetro: 12,5 x 10,2 cm. Embocadura de tipo románico<sup>484</sup>.



**Fig. 159. Olifante, ss. XI-XII y funda, s. XVI. Nueva York. The MET.**

---

<sup>484</sup> Para una información más detallada véase DIMAND, M. S. (1944), *A Handbook of Muhammadan Art*. 2nd rev. and enl. ed. New York, The Metropolitan Museum of Art; ETTINGHAUSEN, R. (1975), «Islamic Art», en *Metropolitan Museum of Art Bulletin* vol. 33, no. 1 (Spring 1975). pp. 8-9, ill; KÜHNEL, E. (1970), «Translation of Islamische Kleinkunst», en *Islamic Arts*, London; y KÜHNEL, E. y J. S. GOLDSCHMIDT (1971), *Die Islamische Elfenbeinskulpturen VII-XIII Jahrhundert*. núm. 30. Berlin, Deutscher Verlag für Kunstwissenschaft.

**III.16.26. Olifante del Aga Khan Museum**

Olifante fatimí del sur de Italia. Siglos XI-XII (?). Aga Khan Museum, Toronto, Ontario (Canadá). Núm. inv. AKM809. Longitud 64 x 34 cm, diámetro 8,2 cm. / 6,6 cm y 3 cm. Embocadura de tipo románico forrada con montura plateada<sup>485</sup>.



**Fig. 160. Olifante del sur de Italia ss. XI-XII. Toronto. Aga Khan Museum.**

**III.16.27. Olifante egipcio, MBK Berlín**

Olifante de Egipto, *ca.* 1100. Berlín, Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst. Núm. inv. J 586 (Kat. Nr. C 2). Embocadura de tipo románico<sup>486</sup>.



**Fig. 161. Olifante de Egipto, *ca.* 1100. Berlín. Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst.**

---

<sup>485</sup> [Acceso: 09/06/2015] Recuperado de: <https://www.agakhanmuseum.org/collection/artifact/ivory-horn-oliphant-akm809#>

<sup>486</sup> Cfr. SHALEM, A. (2004), *The Oliphant...*, ob. cit., pp. 107 y 108. Puede escucharse una grabación en audio de este olifante *online*: [https://www.reimer-mann-verlag.de/tondokumente2/index\\_mann.php](https://www.reimer-mann-verlag.de/tondokumente2/index_mann.php)

### III.16.28. Olifante fatimí, Berlín

Olifante de estilo fatimí. Siglo XII. Berlín, Localización actual desconocida. Formó parte de la Eduard Gans Collection, Berlín. Embocadura con el anillo del aro reforzado y grueso, de tipo románico avanzada<sup>487</sup>.



Fig. 162. Olifante fatimí de Sicilia, s. XII. Berlin. Eduard Gans Collection.

### III.16.29. Olifante fatimí, Doha

Olifante fatimí, posiblemente de Sicilia. Siglo XII. Museum of Islamic Art, Doha, Qatar. Sheikh Sa'ud Collection. Núm. inv. IV.11.1998.KU. Embocadura simple de tipo románico<sup>488</sup>.



Fig. 163. Olifante fatimí, s. XII. Qatar. Sheikh Sa'ud Collection.

---

<sup>487</sup> *Idem*.

<sup>488</sup> [Acceso: 10/06/2015] Recuperado de: <http://www.mia.org.qa/en/>

Más información en: AA. VV. (1952), «African Elephant Tusk (transverse section x 3)», en *5 Ivory Things*, Oxford, Pitt Rivers Museum, p. 26. [Acceso: 16/06/2015] Recuperado de: <http://globalmiddleages.org/sites/default/files/Hauser-Ivory-Things-Captions-Illustrations-Bibliography.pdf> y en: SHALEM, A. (2004), *The Oliphant...*, ob. cit., pp- 67-78.

**III.16.30. Olifante (2) del MFA de Boston**

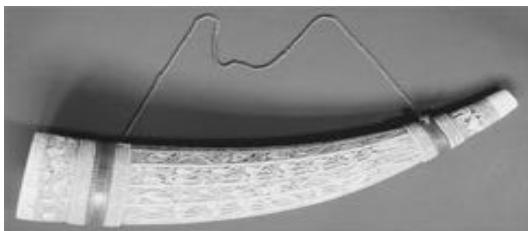
Olifante de Boston. Siglo XII. Boston, Museum of Fine Arts. Leslie Lindsey Mason Collection. Longitud 64 cm. Embocadura de tipo románico<sup>489</sup>.



**Fig. 164. Olifante-cuerno de caza, ca. 1100. Leslie Lindsey Mason Collection. Boston. Museum of Fine Arts.**

**III.16.31. Olifante de Puy-en-Velay**

Olifante de Puy. Siglo XII. Musée Crozatier, Le Puy-en-Velay. Núm. inv. M 359. Longitud 48 cm y un pabellón de 90 mm. La embocadura de tipo románico tiene unas dimensiones de 10 mm (orificio interno) y 14 (aro exterior). Sorprendentemente resulta un instrumento bastante ligero, ya que pesa menos de un kg<sup>490</sup>.



**Fig. 165. Olifante de Puy-en-Velay, s. XII. Le Puy-en-Velay. Musée Crozatier.**

---

<sup>489</sup> Bibliografía: *Les Ivoires: Deuxième Partie: Antiquité, Islam, Inde, Chine, Japon, Afrique Noire, Régions Polaires, Amérique*, vol. 137, Paris, Tardy, 1977. p. 128, ill; y SHALEM, A. (2004), «Islamic Objects in Historical Context», en *The Oliphant*, Leiden, Boston, Brill, pp. 61-62.

<sup>490</sup> Para más información véase ROBINSON, J., LLOYD DE BEER y A. HARNDEN (eds.) (2014), *Matter of Faith: An Interdisciplinary Study of Relics and Relic Veneration in the Medieval Period*, London, The British Museum, pp. 76-81 y 174-175; y *Ihct 054 shalem the oliphant islamic objets in historical context* [Acceso: 18/06/2015] Recuperado de: [https://issuu.com/uomodellarinascita/docs/ihct\\_054\\_-\\_shalem\\_-\\_the\\_oliphant\\_i](https://issuu.com/uomodellarinascita/docs/ihct_054_-_shalem_-_the_oliphant_i) y SHALEM, A. (2004), *The Oliphant...*, ob. cit., pp. 42-46, 99, 108, 139 y ss.

### **III.16.32. Olifante fatimí de Arles**

Olifante de estilo fatimí. Siglo XII. Arles, St. Trophime, Treasury. La embocadura de tipo románico tiene el anillo muy elaborado, atípicamente grueso y redondeado<sup>491</sup>.



**Fig. 166. Olifante de estilo fatimí, s. XII. Arles, St. Trophime, Treasury.**

### **III.16.33. Olifante siciliano de Sotheby's**

Olifante de Sicilia. Siglo XII (*ca.* 1100). Londres. Arts of the Islamic World. Vendido por Sotheby's por 194.950 dolares. Longitud 47 cm. Embocadura de tipo románico. Olifante comparable a otro de la colección del Museo del Louvre, París (O.A. 4069). Los diseños foliares en las dos bandas cercanas a la boquilla están tallados con el mismo patrón y el cuerpo del olifante tiene forma en planos simples a lo largo de su longitud. El diseño del trabajo del presente olifante se puede comparar con un diseño similar que presenta uno del siglo XII conservado en la colección de Walters Art Gallery, Baltimore<sup>492</sup>.



**Fig. 167. Olifante de Sicilia, s. XII, Londres. Sotheby's, Arts of the Islamic World<sup>493</sup>.**

---

<sup>491</sup> SHALEM, A. (2004), *The Oliphant...*, ob. cit., pp. 67-69 y 108-112 y ss.

<sup>492</sup> Descripción del catálogo [Acceso: 28/11/2015] Recuperado de: <http://neveryetmelted.com/tags/arms-and-armor/page/5/>

<sup>493</sup> [Acceso: 28/11/2015] Recuperado de: <http://neveryetmelted.com/tags/arms-and-armor/page/5/>

**III.16.34. Olifante del MET (3)**

Olifante. Siglo XII. Nueva York, The Metropolitan Museum of Art. Colección Gift of J. Pierpont Morgan, 1917. Núm. inv. 17.190.218. Longitud 43 cm, diámetro: 9 cm. Embocadura de tipo románico<sup>494</sup>.



**Fig. 168. Olifante, s. XII. Nueva York. The MET. Collection Gift-Pierpont Morgan.**

**III.16.35. Olifante de San Blas, CMA de Cleveland**

Olifante de San Blas. Sur de Italia, ca. 1100-1200. Cleveland, The Cleveland Museum of Art. Colección Medieval Art. Obsequio de John Huntington Art and Politechnic Trust 1930.740. Longitud 12 cm (4 11/16 in.). Embocadura de tipo románico<sup>495</sup>.



**Fig. 169. Olifante del San Blas, ca. 1100-1200. Cleveland. Museum of Art.**

---

<sup>494</sup> Bibliografía: GALAN Y GALINDO, A. (2005), *Marfiles Medievales del Islam: Volume 2, Catálogo de Piezas*, Córdoba, Publicaciones Obra Social Y Cultural Cajasur, núm. 11018, pp. 199, 514; SHALEM, A. (2014), *Die mittelalterlichen Olifante: Vol. 1, Text*. Die Elfenbeinskulpturen, Berlin, Deutscher Verlag für Kunstwissenschaft, núm. D1, pp. 103, 134, 366–69; SHALEM, A. (2014), *Die mittelalterlichen Olifante: Vol. 2, Plates*. Die Elfenbeinskulpturen, Berlin, Deutscher Verlag für Kunstwissenschaft, núm. D1, pl. D1.a–d.; y MOORE, J. KENNETH, J. K. DOBNEY, y B. STRAUCHEN-SCHERER, (2015), ed. *Musical Instruments: Highlights of The Metropolitan Museum of Art*. New York, The Metropolitan Museum of Art, 2015. pp. 42–43.

<sup>495</sup> Cfr. BACILE, Rosa M.<sup>a</sup> y J. McNEILL (2015), *Romanesque and the Mediterranean*, London & New York, The British Archaeological Association by Routledge. Imagen [Acceso: 29/11/2015] Recuperado de: <http://www.clevelandart.org/art/1930.740>

**III.16.36. Olifante del Musée de l'Armée, Invalides, París**

Olifante, *ca.* 1200, París, Musée de l'Armée, Invalides. Dist. RMN / Pascal Segrette. Colección Medieval Art. Núm. inv. 1930.740. Longitud 48 cm, altura: 16 cm, peso: 1,3 kg. Embocadura de tipo románico<sup>496</sup>.



**Fig. 170. Olifante, s. XIII. París. Musée de l'Armée, Invalides. Foto Pascal Segrette.**

**III.16.37. Olifante Savernake**

El «Savernake Horn Scotland». Siglo XIV (*ca.* 1325-1350). Londres, The British Museum. Núm. inv. 1975.4-1. The Trustees of the British Museum. Longitud 58 cm.

Este olifante ha sido asociado con el Bosque de Savernake en Wiltshire y sus dueños, la familia Seymour, desde al menos la época isabelina, cuando el rey Enrique VIII cazaba en aquellos parajes y se casó con la hija de Sir John Seymour, Jane. Las bandas decorativas que están cerca de la embocadura son del siglo XIV, y están talladas con criaturas como halcones, un unicornio y un león. En la banda superior se representa a un rey que aparentemente conversa con un obispo, mientras que un guarda forestal se encuentra junto a ellos. La boquilla y las bandas adyacentes de plata grabada y las monturas doradas son de adición más reciente, datan de principios del siglo XVIII. Un

---

<sup>496</sup> [Acceso: 22/04/2017] Recuperado de: <http://www.musee-armee.fr/collections/base-de-donnees-des-collections/objet/olifant.html>



cinturón de cuero asociado con el cuerno —que no aparece en la fotografía— tiene vínculos con Escocia<sup>497</sup>.



Fig. 171. Olifante Savernake, ca. 1325-1350. Londres. The British Museum<sup>498</sup>.

### III.16.38. Olifante del Trésor de Saint Denis, BnF

Olifante de género oriental y forma poligonal. Siglos XV-XVI (?). París, Bibliothèque nationale de France. Proviene de Tesoro de la abadía de Saint Denis. Núm. inv. 55.343. Longitud 44 cm. Embocadura evolucionada<sup>499</sup>.



Fig. 172. Olifante, ss. XV-XVI. París. Médailles et Antiques de la BnF.

---

<sup>497</sup> Para más información véase *The Romance of the Middle Ages*, Oxford, University of Oxford, Bodleian Libraries. Imagen: [Acceso 10/01/2018] Recuperado de: <https://www.artfund.org/supporting-museums/art-weve-helped-buy/artwork/2435/the-savernake-horn>

<sup>498</sup> [Acceso 10/01/2018] Recuperado de: [http://medievalromance.bodleian.ox.ac.uk/The\\_Savernake\\_Horn](http://medievalromance.bodleian.ox.ac.uk/The_Savernake_Horn)

<sup>499</sup> Médailles et antiques de la bibliothèque nationale de France, París, BnF. [Acceso 11/01/2018] Recuperado de: [http://medaillesetantiques.bnf.fr/ws/catalogue/app/collection?vc=ePKH4LF7w6yeIGAtiKGEikJRJ\\_oFIdWjxqbmKJVuKYyITf-AIAD89CzASS](http://medaillesetantiques.bnf.fr/ws/catalogue/app/collection?vc=ePKH4LF7w6yeIGAtiKGEikJRJ_oFIdWjxqbmKJVuKYyITf-AIAD89CzASS)

### III.16.39. Olifante del British Museum de Londres

Olifante. Siglos XV-XVI (ca. 1490-1530). Londres, The British Museum. Colección Online. Núm. inv. Af1979,01.3156. Longitud 48,2 cm. Embocadura evolucionada pequeña, se representa como que sale de la cabeza de un animal<sup>500</sup>.



**Fig. 173. Olifante de Sierra Leona, ca. 1490-1530. Londres. The British Museum, núm. inv. Af1979,01.3156.**

### III.16.40. Olifante de colección privada, París

Colmillo de caza sapi-portugués de Sierra Leona. Siglos XV-XVI (ca. 1475-1525). París, Colección privada. Exhibido en el Musée Dapper del 11 de octubre al 20 de julio de 2008. Reproducido en el catálogo, pp. 124 y 125. Longitud 34 cm. Embocadura evolucionada, se representa como que sale de la cabeza de un animal. Decorado con cazadores, caballos, animales mitológicos, antílopes serpientes, loros y otros elementos heráldicos de origen hispano-portugués<sup>501</sup>.



**Fig. 174. Olifante sapi-portugués de Sierra Leona, ca. 1475-1525. París. Musée Dapper. Colección privada.**

---

<sup>500</sup> READ, Ch. H. y O. M. DALTON (1899), *Antiquities from the City of Benin and from other parts of West Africa in the British Museum*, London, BMP.

<sup>501</sup> Arts d'Afrique, d'Océanie et d'Amérique du Nord (2014), [Acceso: 23/07/2017] Recuperado de: <http://www.christies.com/lotfinder/sculptures-statues-figures/oliphant-trompe-de-venerie-sapi-portugaise-olipha-5853657-details.aspx> Para una información más detallada véase E. BASSANI, E. y W. B. FAGG, (1988), *Africa and The Renaissance: Art in Ivory*, ed. Susan Vogel, assisted by Carol Thompson, New York, Center for African Art & Munich, Prestel; BASSANI, E. (2000), *African Art and Artefacts in European Collections 1400-1800*, London, M.D. McLeod.

**III.16.41. Olifante del MPE Luigi Pigorini de Roma**

Olifante. Siglo XVI (*ca.* 1500-1550). Roma, Museo Nazionale Preistorico Etnografico «Luigi Pigorini». Núm. inv. 108828. Longitud 43 cm. Embocadura evolucionada, se representa como que sale de la cabeza de un animal<sup>502</sup>.



**Fig. 175. Olifante de Sierra Leona, *ca.* 1500-1550. Roma. Museo Nazionale Preistorico Etnografico «Luigi Pigorini».**

**III.16.42. Olifante del MNAA de Lisboa**

Olifante de Sierra Leona. Siglo XVI (*ca.* 1500-1550). Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga. Núm. inv. 988 Div. Longitud 32 cm. Embocadura evolucionada renacentista<sup>503</sup>.



**Fig. 176. Olifante de Sierra Leona, *ca.* 1500-1550. Lisboa. Museu Nacional de Arte Antiga. Photograph © Direção Geral do Património Cultural / Arquivo de Documentação Fotográfica. Foto de Luís Pavão.**

---

<sup>502</sup> *Ibidem*, p. 162.

<sup>503</sup> AFONSO, L. A. Y J. DA SILVA HORTA (2013), «Afro-Portuguese Olifants with hunting scenes (c. 1490- c. 1540)», en *Mande Studies* 15, pp 79-97. [Acceso: 24/04/2017] Recuperado de: [https://luisurbanoafonso.weebly.com/uploads/2/6/8/6/26862325/6\\_affonso\\_horta\\_newc.pdf](https://luisurbanoafonso.weebly.com/uploads/2/6/8/6/26862325/6_affonso_horta_newc.pdf)

**III.16.43. Olifante del MNHA de Luxemburgo**

Olifante de Sierra Leona. Siglo XVI (*ca.* 1500-1525). Luxemburgo, MNHA Luxembourg. Collections the MNHA. Núm. inv. 989 Div. Longitud 31,5 cm; Ø 6,5 cm. Embocadura evolucionada renacentista<sup>504</sup>.



**Fig. 177. Olifante de Sierra Leona, *ca.* 1500-1525. Luxemburgo. Collections the MNHA.**

**III.16.44. Olifante del Musée National de la Renaissance, París (1)**

Olifante Sapi-portugués de Sierra Leona. *ca.* 1490-1530). Musée National de la Renaissance, Château d'Écouen, (Val 'Oise, Paris). Anne de Montmorency, antigua colección de los Grandes duques de Toscana, colección Debruge-Duménil (Musée de Cluny, colección de Sommerard). Núm. inv. E.CI. 17079. Embocadura estrecha evolucionada renacentista<sup>505</sup>.



**Fig. 178. Olifante Sapi-portugués, *ca.* 1490-1530. Château d'Écouen. Musée de la Renaissance.**

---

<sup>504</sup> Musée National d'Histoire et d'Art (MNHA), Luxembourg. [Acceso: 29/04/2017] Recuperado de: <http://www.mnha.lu/en/Past-exhibitions/Portugal-Drawing-the-World>

<sup>505</sup> Musée National de la Renaissance - Château d'Écouen. [Acceso: 29/04/2017] Recuperado de: <http://es.parismuseumpass.com/musee-musee-national-de-la-rennaissance-chateau-d-ecouen-60.htm>

**III.16.45. Olifante del Musée National de la Renaissance, París (2)**

Olifante Sapi-portugués de sierra Leona, *ca.* 1490-1535. Musée National de la Renaissance, Château d'Écouen, (Val'Oise, Paris). Anne de Montmorency. Antigua colección de los Grandes duques de Toscana, antigua colección Debruge-Duménil (Musée de Cluny, colección de Sommerard). Núm. inv. ECL 1859. Embocadura evolucionada renacentista<sup>506</sup>.



**Fig. 179. Embocadura Olifante Sapi-portugués, *ca.* 1490-1535. Château d'Écouen. Musée de la Renaissance.**

**III.16.46. Olifante del Historisches Museum, Dresde**

Olifante. Siglos XV-XVI (?). Dresde, Historisches Museum. Longitud 58,5 cm. Embocadura evolucionada. Decorado con un centauro, una arpía, un unicornio y otros monstruos, así como un elefante y una banda en espiral con letras en relieve «Da pacem Domyne yn dyeb nrys» — Denme la paz en nuestro tiempo, ¡Oh Señor! — de la antífona «Commemoratio por pace», utilizada en Laudes y Vísperas en un Breviario Romano, oración común inglesa<sup>507</sup>.

---

<sup>506</sup> Musée National d'Histoire et d'Art (MNHA), Luxembourg [Acceso: 29/04/2017] Recuperado de: <http://www.mnha.lu/en/Past-exhibitions/Portugal-Drawing-the-World>

Imagen: [Acceso: 29/04/2017] Recuperado de: <https://www.facebook.com/musee.renaissance.official/photos/a.243436240865.149159.242016150865/10151995761195866/>

<sup>507</sup> READ, Ch. H. y O. M. DALTON (1899), *Antiquities...*, ob. cit.



**Fig. 180. Olifante, ss. XV-XVI. Dresde. Historical Museum.**

### **III.16.47. Olifante del State Hermitage Museum de San Petersburgo**

Olifante de Sierra Leona. Siglo XVI (*ca.* 1506-1521). San Petersburgo, The State Hermitage Museum. Núm. inv. F-576. Longitud 48 cm. Embocadura evolucionada renacentista.

Presenta escenas de caza, que se distinguen por la inscripción «Imfante dom Luis», que ocupa el segmento generalmente dedicado a motivos vegetales, mención la esfera armilar en la penúltima sección. Esta pieza fue descrita e ilustrada por el Dane Olaus en 1643 en su *Danicorum Monumentorum*, y perteneció a la colección Medici hasta 1738. Ezio Bassani atribuye la pieza al «Maestro de las Cuatro Hojas Tréboles»<sup>508</sup>.



**Fig. 181. Olifante de Sierra Leona, *ca.* 1506-1521. San Petersburgo. The State Hermitage Museum, núm. inv. F-576.**

---

<sup>508</sup> BASSANI, E. (2008), *African Art and Artefacts in European Collections 1400–1800*, London, M.D. McLeod, p. 66.

**III.16.48. Olifante de Cabinda, Metropolitan Museum of Art (MET).**

Olifante de Cabinda, Angola. República Democrática del Congo. Siglo XVI. Cultura de los pueblos Kongo de Angola. New York, The MET<sup>509</sup>.



**Fig. 182. Olifante de Cabinda, s. XVI. Nueva York. The MET.**

**III.16.49. Olifante de Edo State, British Museum de Londres**

Cuerno de marfil de Edo State, Benin City, Nigeria. Siglo XVI (1525-1600). Londres, The British Museum. Collection online Benin Ivory. Núm. inv. Af1959,14.2. Longitud 40 cm, Ø 6,5 cm. No se aprecia la embocadura por estar dañada dicha parte<sup>510</sup>.



**Fig. 183. Olifante de Nigeria (1525-1600). Londres. The British Museum, núm. inv. Af1959,14.2.**

---

<sup>509</sup> KILONGO, G. Y N. SUBLETTE (2016), *A Musical Revelation: Kongo Music Past and Present*, New York, The MET. [Acceso: 22/04/2018] Recuperado de: <https://www.metmuseum.org/exhibitions/listings/2015/kongo/blog/posts/kongo-music-past-and-present>

<sup>510</sup> Cfr. BASSANI, E. y W. B. FAGG, (1988), *Africa and The Renaissance: Art in Ivory*, ed. Susan Vogel, assisted by Carol Thompson, New York, Center for African Art & Munich, Prestel, p. 156, cat. 112, figs. 200-1; y SHAW, H. (1836), *Specimens of ancient furniture drawn from existing authorities. With descriptions by sir S R Meyrick*, London.





## **IV. LOS *TROMPADORS*. Contextos de uso**



*No se trata del sonido y el sentido,  
sino del sentido en el sonido.*

R. Donington  
(*La música y sus instrumentos*, p. 14)

El sonido ha acompañado siempre al hombre, tanto en las culturas pasadas como en las presentes. El afán por comunicarse con los dioses o con sus congéneres despertó su capacidad musical, adscrita muy a menudo a un origen mitológico, sobrenatural o práctico<sup>511</sup>. Robert Donington subraya que la música sirve fundamentalmente para la comunicación humana y que la principal innovación al respecto ha sido la ampliación del espectro de sonidos mediante el ingenio artesanal y tecnológico, profundizando y ampliando al mismo tiempo la experiencia musical<sup>512</sup>. Desde los primeros golpes de percusión a los más recientes sonidos electrónicos sintetizados, la evolución de la música ha estado presente en la historia de la humanidad. La música en la cultura de la Corona de Aragón no fue una excepción a este respecto. El canto y los instrumentos musicales estuvieron presentes en las grandes reuniones sociales, celebraciones, fiestas, banquetes, actos religiosos, en la caza y en múltiples actos que tenían lugar en la corte o en la guerra. Cada escenario exigía unos sonidos, una «música» y unos instrumentos apropiados, ya que su ejecución tenía repercusiones en diversos planos sociales, resultando en ocasiones una herramienta fundamental para convocar a las gentes, amenizar actos ceremoniales cívicos y religiosos, o por su capacidad táctica para transmitir órdenes.

---

<sup>511</sup> STÖCKLI, M. (2004) «Sección 6. Estudios sobre arte, iconografía y epigrafía», en *XVIII Simposio de Investigaciones Arqueológicas*, Guatemala, Fundación para el avance de los estudios mesoamericanos, inc. (FAMSI). [Acceso: 12/12/2013] Recuperado de <http://www.famsi.org/reports/03101es/55stockli/55stockli.pdf>>> <http://www.famsi.org/reports/03101es/>

<sup>512</sup> DONINGTON, R. (1982), *La música y sus instrumentos*, Madrid, Alianza Editorial, p. 14.

El estudio de la evolución instrumental y de la música en Occidente debe iniciarse, en opinión de Erwin Leuchter<sup>513</sup>, con un examen de la producción musical en la primera Edad Media<sup>514</sup>, originada en la idea cultural íntimamente vinculada a los oficios religiosos, al punto que los conceptos *música* y *música eclesiástica*<sup>515</sup> resultan sinónimos para el historiador. Indudablemente en esta etapa hubo una vasta producción de música no eclesiástica, que nos interesa particularmente por su vinculación a los instrumentos que vamos a estudiar, de ella tenemos muy pocas noticias y datos, especialmente en lo concerniente a la Alta Edad Media. Esto se debe al hecho de que los clérigos, único sector ilustrado de la sociedad de entonces, no dejaron sino muy escasas referencias sobre la música profana de su tiempo. Y no por negligencia, sino porque anatematizaban la música profana, refugio de costumbres paganas hasta muy avanzada la Edad Media. Esta música fue la que generaron en un principio —hacia el año 1000— los juglares primero y los trovadores después, para acabar en manos de los ministriles en las capillas musicales de los reinos hispanos.

#### IV.1. La capacidad comunicativa

Los instrumentos musicales han desempeñado un papel considerable en las acciones comunicativas del hombre en su vida cotidiana. En este aspecto, la Edad Media es continuadora de una práctica existente desde siglos atrás. Sabemos a través de las fuentes históricas que en las antiguas Grecia y Roma la cítara y la lira a menudo acompañaban a la voz, mientras que los instrumentos de viento y de percusión se asociaban en mayor medida con las danzas, los ritos paganos y el ejército. Se tocaban órganos junto a otros más delicados como los *aulós* en honor a los dioses, y junto a las

---

<sup>513</sup> LEUCHTER, E. (1973), *Historia de la música como reflejo de la evolución cultural*, Tomado de la tercera edición de la Editorial Recordi Americana, Buenos Aires, 1946. Cuarta Edición, Instituto cubano del libro, editorial Pueblo y Educación, La Habana, p. 22.

<sup>514</sup> En la Península Ibérica se considera Alta Edad Media al periodo que comprende aproximadamente desde el siglo IV hasta el año 1000 y Baja Edad Media desde esta fecha hasta la segunda mitad del siglo XV. Los historiadores de la música aceptan generalmente 1400 como un compromiso práctico, aunque algo arbitrario. La continuidad de la evolución musical e instrumental, por supuesto, ni se para ni cambia bruscamente en ese año. Para nuestro estudio tomaremos como comienzo de la Edad Media los primeros años del siglo V —con la llegada de los visigodos (Ataulfo 410-415) desaparecerán buena parte de los instrumentos romanos—, y como final, los últimos años del s. XV, en el que, poco a poco, se singularizarán las trompas para dar paso a otros instrumentos como las trompetas, los *cornettos* y los *sacabuches*. Será en esos años cuando aparezcan ya reflejados dichos cambios en los inventarios instrumentales, como por ejemplo en el de la reina Isabel I de Castilla (1474-1504).

<sup>515</sup> Cuando el Imperio Romano, en pleno poderío, comenzó a decaer por la relajación de las costumbres, nació el cristianismo, con su doctrina espiritual, convirtiéndose en religión oficial a finales del siglo VI. Con él nace la denominada *música cristiana*, basada en *himnos*, *cánticos* y *salmos*. La influencia del cristianismo en el arte y la música fue depuradora, pues reivindicó su misión espiritual y elevada, sólo admitió el canto vocal, prohibiendo los instrumentos. No vamos a realizar aquí un análisis exhaustivo de las diferentes escuelas musicales cristianas, pero a modo de resumen diremos que las cuatro *Escuelas* de Occidente fueron la *Milanesa* o *Ambrosiana*, la *Romana* o *Gregoriana*, la *Galicana* o *Carolingia*, y la *Mozárabe*, *Visigótica* o *Española*. La *Escuela Visigótica* española tuvo a su mayor representante a S. Isidoro, arzobispo de Sevilla, genio enciclopédico que corrigió y ordenó, tanto los libros de la liturgia como el saber de su época. Su labor fue completada por S. Eugenio, S. Eulogio y S. Álvaro. De esta época se conservan valiosísimos códices, que no se han podido descifrar satisfactoriamente, por desconocer el exacto significado de la primitiva notación neumática en que se hallan escritos. La liturgia y el canto romanos sustituirían a los visigóticos en Aragón y Cataluña desde mediados del siglo XI, a fines del cual el Papa Gregorio VII logró imponer el rito y canto gregorianos que se mantendrían hasta que, durante el reinado de los Reyes Católicos, se volviese al uso general del ritual romano.

*tubae*, los *cornua* animaban las luchas de los gladiadores en el circo. Lucrecio nos habla de una fiesta en honor a la diosa Cibeles en los siguientes términos:

Tympana tenta tonant palmis; et cymbala circum  
 Concava, raucisonoque minantur cornua cantu,  
 620 Et Phrygio stimulat numero cava tibia menteis:  
 Telaque praeportant, violenti signa furoris<sup>516</sup>.

Los tensos tímpanos retumban a la percusión de las palmas, en torno suenan los cóncavos címbalos, amenazan los cuernos con su raucó canto, mientras la hueca flauta espolea las mentes con el ritmo frigio<sup>517</sup>.

De la utilización de los aerófonos y el desarrollo de la instrumentación en los siglos posteriores al desmoronamiento del Imperio romano sabemos muy poco, «aunque existen suficientes evidencias como para inferir que la voz se acompañaba con un instrumento de cuerda, y que las trompas se empleaban en ocasiones ceremoniales»<sup>518</sup>. En la Alta Edad Media se produjo una acusada decadencia instrumental fruto de la caída del Imperio romano y —en parte también— a la actitud de la Iglesia al restringir el uso de muchos de los instrumentos musicales en la liturgia debido a sus connotaciones con los ritos paganos. En el siglo XII el órgano consiguió incorporarse casi definitivamente en la liturgia, a él se agregó la viola de rueda, que, junto al arpa, carillones, cítaras, grandes campanas y trompas<sup>519</sup> (*tubae/corns*) se utilizaron para servir y alabar a Dios:

**Hymnus et admonitio insollemni die festo**

<sup>1</sup>In finem. Pro torcularibus. Psalmus ipsi Asaph.  
<sup>2</sup>Exultate Deo adiutori nostro, Iubilare Deo Jacob.  
<sup>3</sup>Sumite psalmum, et date tympanum; Psalterium iucundum, cum cithara.  
<sup>4</sup>Buccinate in neomemia tuba, In insigni die sollempnitatis vestrae;

**Salm 81 (80) Celebreu Déu, la nostra força<sup>p</sup>**

<sup>1</sup>Per al mestre de cor: a la tonada de «Haguitit». <sup>q</sup> Del recull d'Assaf. <sup>r</sup>  
<sup>2</sup>Celebreu Déu, la nostra força, aclameu el Déu de Jacob.  
<sup>3</sup>Entoneu càntics tocant els tambors.  
 les arpes sonores i les cítars. <sup>s</sup>  
<sup>4</sup>Toqueu els corns per la lluna nova <sup>t</sup> i per

<sup>516</sup> TITI LUCRECI CARI (1947), *De Rerum Natura*, vol. II, Oxford, p. 904, vv. 618-620.

<sup>517</sup> Traducción de José M.ª Pinto, en REMNANT, M. (2002), *Historia de los instrumentos musicales*, Revisión y adaptación de Ramón Andrés, Traducción de José M.ª Pinto, Barcelona, Ediciones Robinbook, p. 203.

<sup>518</sup> *Idem*.

<sup>519</sup> En la relación entre Dios y el pueblo, la trompa, como instrumento de comunicación, representa simbólicamente el poder del Creador para convocar al pueblo en su alabanza.

<sup>5</sup>Quia praeceptum in Israel est, Et iudicium Deo Iacob.

<sup>6</sup>Testimonium in Ioseph posuit illud, Cum exiret de terra Aegypti<sup>520</sup>.

la lluna plena, anunciant la gran festa. "

<sup>5</sup>Així ho té prescrit Israel, és festa ritual del Déu de Jacob,

<sup>6</sup>un precepte que imposà als fills de Josep <sup>v</sup> quan es llançà contra la terra d'Egipte<sup>521</sup>.

**Ps. 150,1-6. Israel Dominum laudet ore et gladio**

<sup>1</sup>Alleluia.

Laudate Dominum in sanctis eius;

<sup>2</sup>Laudate eum in firmamento virtutis eius.

Laudate eum in virtutibus eius,

Laudate eum secundum multitudinem magnitudinis eius.

<sup>3</sup>Laudate eum in sono tubae;

Laudate eum in psalterio et cithara.

<sup>4</sup>Laudate eum in tympano et choro;

Laudate eum in chordis et organo.

<sup>5</sup>Laudate eum in cymbalis benesonantibus;

Laudate eum in cymbalis iubilationis.

<sup>6</sup>Omnis spiritus laudet Dominum! Alleluia.

<sup>7</sup>Ad faciendam vindictam in nationibus,

Increpationes in populis.

<sup>8</sup>Ad alligandos reges eorum in compedibus,

Et nobiles eorum in manicis ferreis;

<sup>9</sup>Ut faciant in eis iudicium conscriptum:

<sup>1</sup> Alleluia. "

Laudate Dominum in sanctuario eius,

<sup>2</sup>Laudate eum in augusto firmamento eius.

<sup>3</sup>Laudate eum propter grandia opera tubae;

Laudate eum propter summam magnitudinis eius.

<sup>3</sup>Laudate eum clangore tubae,

Laudate eum psalterio et cithara.

<sup>4</sup>Laudate eum tympano et choro,

Laudate eum chordis et organo.

<sup>5</sup>Laudate eum cymbalis sonoris,

Laudate eum cymbalis crepitantibus;

Omne quod spirat, laudet Dominum!

Alleluia<sup>523</sup>.

---

<sup>520</sup> SAN AGUSTÍN, *Commentarius in Ps. 80,1-6*, en *Biblia Sacra iuxta Vulgatam Clementinam*, Nova editio, Logis partitionibus aliisque subsidiis ornata a Alberto COLUNGA, O. P. et Laurentio TURRADO, septima editio, Biblioteca de Autores Cristianos, MATRITI- MCMLXXXV, p. 522

<sup>521</sup> SAN AGUSTÍN, *Commentarius in Ps. 80,13-81,6*, en *La Biblia. BVI biblia valenciana*, traducció interconfessional, Valencia, Editorial Saó, 1996, p. 983.

Gloria haec est omnibus sancti eius.

Alleluia<sup>522</sup>.

**Salm 150, 1-6. Lloeu Déu al seu santuari <sup>n</sup>**

<sup>1</sup>Al-leluia!

Lloeu Déu al seu santuari,

lloeu-lo al baluard del firmament, <sup>o</sup>

<sup>2</sup>lloeu-lo per les seus gestes,

lloeu-lo per la seua grandesa.

<sup>3</sup>Lloeu-lo al so dels corns, <sup>p</sup>

lloeu-lo amb arpes i lires,

<sup>4</sup>lloeu-lo amb tambors i danses,

lloeu-lo al so de flautes i corda.

<sup>5</sup>Lloeu-lo amb címbals sonors. <sup>q</sup>

lloeu-lo amb címbals triomfants.

<sup>6</sup>Que tot el que respira <sup>r</sup>

lloe el Senyor! <sup>s</sup>

Al-leluia!<sup>524</sup>

<sup>525</sup>. Estos instrumentos formaron parte de la plantilla de las capillas musicales eclesíásticas hasta mediados del siglo XVII<sup>526</sup>. No tenemos noticias de que la trompa

---

<sup>523</sup> *Idem*.

<sup>522</sup> PROVERBIA 1, Ps. 150,1-6, en *Biblia Sacra iusta Vulgatam Clementinam*, Nova editio, Logicis partitionibus aliisque subsidiis ornata a Alberto COLUNGA, O. P. et Laurentio TURRADO, septima editio, Biblioteca de Autores Cristianos, MATRITI-MCMLXXXV, pp. 581 y 582

<sup>524</sup> PROVERBIA 1, Ps. 150, *La Biblia. BVI biblia valenciana...*, ob. cit., pp. 1060 y 1061.

<sup>525</sup> El *Gloria* «ad modum tubae» (*Gloria a modo de trompeta*) del borgoñón Guillaume Dufay (ca. 1400-1474) es una de las muchas piezas en las que las partes sin texto podía tocarse con trompetas, pero hasta aquel momento era raro que se especificaran dichos instrumentos, ya que los compositores hasta hace apenas trescientos años no solían especificar, con relativa regularidad, los instrumentos precisos a que se debía recurrir para la ejecución de una obra determinada. En cuanto a las palabras «ad modum» podrían implicar tan sólo la imitación vocal del sonido de las trompetas, que podían intervenir a solo o doblando las voces cuando cantaban.

<sup>526</sup> Entre los ministriles que nutrían la capilla de música de la catedral de Mallorca durante los años 1597-1611 encontramos a Joan López, *sacabutx* y su hermano Sebastià López, *corneta*, junto a otros músicos: familia Carbonell, *baixos*; familia Cifre, *cornetes*; familia García, *baixos* y *corneta*; familia López, *sacabutx* y *corneta*, y familia Moncada, *xirimia* y *baixó*. Para una información más detallada véase MENZEL SANSÓ, C. (2012), *La música a Mallorca en el segle XVII. Fonts musicals de la Catedral: estudi i edició crítica*, vol. I, Tesi doctoral, Doctorat en Art i Musicologia. Departament d'Art i Musicologia. Universitat Autònoma de Barcelona, director: Antonio Ezquerro Esteban, tutor: Francesc Bonastre i Bertrán, p. 181 y ss.

tuviera participación alguna en los recintos eclesiásticos durante todo este periodo, aunque todavía se nombrasen —en ocasiones— las trompetas con ese nombre genérico.

Finalmente, para reforzar los sonidos bajos los conjuntos de ministriles se adoptó el bajón, un instrumento de alrededor de un metro de longitud, de un solo bloque de madera, que presentaba dos conductos comunicados a través de una pieza, lo que daba lugar a un sonido doblemente grave. La primera referencia al bajón en nuestro país es de 1530, en la catedral de Pamplona, en un documento donde se encarga a un tal Juan de la Rosa la reparación de unos bajones propiedad del templo<sup>527</sup>.

En esta época los actos ceremoniales se tornaron comunes en todas las cortes europeas y los ministriles actuaban de manera regular en todos ellos. En opinión de Muir:

En un pla històric, el context de l'acció ritual en les cerimonies règies se situa en el procés generalitzat a tota Europa pel qual, des del segle XII al XVIII, els habitants de les urbs anaven adquirint un elevat nivell de consciència cívica, pel qual competien amb freqüència les lleialtats degudes a la religió, al rei, al la ideologia política, a la facció social o a la família<sup>528</sup>.

Otro contexto en el que se utilizaron los instrumentos musicales de viento y percusión durante todo el Medievo, de una forma simple pero eficiente debido a su gran capacidad sonora, fue al servicio de la lucha armada, lo cual exigía músicos experimentados con sus respectivos instrumentos.

De esta manera tanto en el mundo cristiano como en el musulmán, encontramos una serie de instrumentos musicales, que, junto a su función cotidiana, aparecen de forma generalizada en el contexto bélico peninsular. Entre estos debemos destacar los albogones, añafiles, atabales, bocinas, cuernos, trompetas, tambores y tamborinos; y en menor medida chirimías, clarines, gaitas, sacabuches o las campanas, presentes en caso de que el conflicto afecte a una población o incluso a un real<sup>529</sup>.

En estos escenarios se desarrollaba el hombre medieval, que «vivía inmerso en un mundo de sonido y no concebía ninguna circunstancia de la vida en la que no hicieran acto de presencia los característicos timbres instrumentales, que daban, color a todas sus acciones»<sup>530</sup>.

---

<sup>527</sup> RODRÍGUEZ CANFRANC, P. (2015), «Los instrumentos de los ministriles», en *Ancient*. Espacio cultural sobre la música compuesta antes de 1750. [Acceso: 03/01/2016] Recuperado de: <http://www.musicaantigua.com/los-instrumentos-de-los-ministriles/>

<sup>528</sup> MUIR, E. (2001), *Fiesta y rito en la Europa moderna*, Madrid, Universidad Complutense, p. 116.

<sup>529</sup> PAJARES ALONSO, R. L. (2010), *Historia...*, ob. cit., p. 10.

<sup>530</sup> GONZÁLEZ HERRANZ, R. (1998), «Representaciones musicales en la iconografía medieval», en *Anales de Historia del Arte*, núm. 8, pp. 67-96.



#### IV.1.1. La dimensión comunicativa del sonido

Desde los primeros sonidos producidos con caracolas o cuernos de animales, golpes de percusión, etc. a los más recientes sonidos electrónicos sintetizados, la evolución de la música ha estado presente en la historia de la humanidad. Tanto en los textos bíblicos como en la literatura greco-romana se han recogido numerosas situaciones en las que intervenían diferentes instrumentos aerófonos con el denominador común de realizar funciones comunicativas.

Proponer o demostrar que unos instrumentos aerófonos tan rudimentarios como las trompas medievales podían no sólo formar parte integrante de un discurso musical, sino participar activamente en los procesos de significación y producción de sentido, requiere no sólo una sólida argumentación y un agudo análisis semiótico sino también un replanteamiento de ciertas nociones sobre la actividad musical. La música, y por consiguiente el sonido<sup>531</sup>, en su discurrir a través de la historia se ha desempeñado en muy diversas funciones, pero fundamentalmente para la comunicación humana. En este recorrido, la principal innovación ha sido la ampliación del espectro de sonidos mediante el ingenio artesanal y tecnológico, profundizando y ampliando al mismo tiempo la experiencia musical<sup>532</sup>.

En opinión de Robert Donington, los sonidos producidos de manera fortuita no contienen nada que sirva para la comunicación humana, a menos que proyectemos en ellos algún significado. Menciona el ejemplo del caso del canto del pájaro que tiene algo que comunicar «pero sólo a los pájaros», sin embargo, sería distinto si atribuyéramos a dicho sonido un significado en una acción comunicativa concreta como la expresión musical<sup>533</sup>. Esto nos lleva a preguntarnos de dónde parte el proceso comunicativo para producir sentido.

Reflexionando sobre la significación en los sonidos musicales, podríamos decir que la música pone al descubierto la dimensión comunicativa del sonido. Pero ¿es posible considerar que todo el sonido es música? Desde el punto de vista musical el sonido nunca está aislado, sino que forma parte de la comunicación humana, independientemente de como sea dispuesto, diversificado, transformado, dividido y

<sup>531</sup> El compositor, teórico y musicólogo José María Gomar Moll (Carcagente, Valencia, 1914-Valencia, 1982) definía la «Música» como «el arte de combinar los sonidos con el tiempo». Sencilla y a la vez precisa definición de la música que sintetiza sobremanera la finalidad del proceso comunicativo musical. *Vid.* GOMAR MOLL, José M.<sup>a</sup> (1957), *Teoría de la música*, Curso I, 1.<sup>a</sup> edición, Valencia, Ed. [s.n.], 13.<sup>a</sup> edición: Autor-Editor 3131 / 978-84-400-5759-4.

<sup>532</sup> La creación de nuevos instrumentos y agrupaciones proporciona día a día una rica variedad tímbrica y nuevas posibilidades agógicas y dinámicas mucho más complejas que en el pasado. No obstante, la “esencia” fundamental primaria del «lenguaje musical» que se transmite a través del sonido no ha variado considerablemente con el paso del tiempo. La evolución ofrece al individuo una interpretación del mensaje musical que depende subjetivamente de su propia imaginación, en función de la cultura de cada generación. En origen, encontramos los mensajes que las señales de los instrumentos más rudimentarios transmitían, mucho más breves, pero, a la vez, claramente concisos e interpretables para el «escuchante».

<sup>533</sup> *Cfr.* DONINGTON, R. (1982), *La música...*, ob. cit., p. 14 y ss.

reagrupado, «no se trata del sonido y el sentido, sino del sentido en el sonido»<sup>534</sup>. Por ello resulta incorrecto limitar la significación de la música sólo al ámbito del lenguaje musical. Joan Adell critica el planteamiento de que la música significa únicamente si se relaciona consigo misma. Es una idea que niega la «semántica» de la música, siendo que por el contrario la música es un hecho semiótico porque implica toda una red discursiva y por ello necesita inscribirse en diferentes y variados trayectos interpretativos. Como bien dice el autor «ningún discurso puede darse fuera de las distintas redes discursivas»<sup>535</sup>. Así, el sonido de las trompas, con sus evidentes limitaciones sonoras y de expresividad, cuando era emitido en una determinada red discursiva como un mensaje, una orden, una señal o un aviso, mostraba una capacidad comunicativa innegable al ser reconocido e interpretado por determinados oyentes. Esta fue la principal función que desempeñaron al servicio de la Corona de Aragón.

Los toques en las legiones romanas, los avisos de los vigilantes medievales situados en las torres vigías, las llamadas y las fanfarrias heráldicas en los cortejos, banquetes, torneos, en la guerra, en la caza, etc., tuvieron siempre un sentido comunicativo, ya que la acción del emisor iba seguida siempre de otra a modo de respuesta por el receptor. Niklas Luhmann sugiere que por más sorpresiva que pueda resultar la comunicación, ésta siempre utiliza una comunicación inmediata anterior para observar y demostrar que ha sido comprendida. El autor señala al acto de entender como un momento indispensable para la génesis de la comunicación<sup>536</sup>.

La acción comunicativa de las trompas y de otros instrumentos de llamada es un objeto de análisis complicado, pero eso no impide descubrir elementos reveladores de su función, tanto en sus procesos autorreferenciales como en la producción de nuevos sentidos. Uno de ellos es el carácter inédito que tiene el fenómeno de la percepción musical, ya que siempre hay algo nuevo en la experiencia de la escucha de sus sonidos en los determinados escenarios. Adell de manera contundente afirma que todo discurso musical se realiza en el «aquí y ahora»<sup>537</sup>, en el acto de escucha o de lectura. Y esto es así porque siempre nos enfrentamos con algo «nuevo» y «original» desde el momento mismo en que el sonido es interpretado y percibido, aunque el «acto» comunicativo fuera simplemente un aviso o señal.

Els humans som, per naturalesa, comunicatius. Cada moment històric i cada comunitat en un espai i un temps crea els seus gestos, paraula, escriptura o expressió artística, però bona part d'aquestes manifestacions desapareixen per efímeres, com ara el so. Malgrat tot es pot reconstruir un paisatge sonor històric deduïble a partir d'objectes emissors de so o del seu context

---

<sup>534</sup> *Idem.*

<sup>535</sup> ADELL, J. E. (1995), «La ficción del original», en *Eutopías*, 2ª época Vol. 83, 1995, Valencia, Ediciones Episteme, p. 2.

<sup>536</sup> LUHMANN, N. (1998), *Sistemas sociales. Lineamientos para una teoría general*, Barcelona, Anthropos, pp. 144-145.

<sup>537</sup> *Cfr.* ADELL, J. E. «La ficción...», ob. cit., p. 6.

comunicatiu, tant si es tracta d'instruments musicals i el seu espai com també de campanes o corns, i fins i tot ens pervé documentació i tradició de crits o altres codis sonors; les estratègies de comunicació també deixen traça arqueològica en el paisatge, des de les construccions des d'on s'emetia el so fins a la toponímia<sup>538</sup>.

En cierto modo, la «música» de las llamadas y toques que los *trompadors* ejecutaban en la corte, en la milicia o en la caza no eran para una buena parte de los instrumentistas y sobre todo de los que escuchaban el objeto principal de esta práctica. Resultaba, más bien, una especie de orden verbal para realizar una acción determinada, es decir, los que escuchaban habían interiorizado una ejecución ligada a unas normas que, en el sentido más musical, no podían considerarse formales ni armónicas, ni de expresión artística<sup>539</sup>. Sin embargo, en otras ocasiones estos instrumentos formaron parte de agrupaciones que actuaron en *performances* con el fin de amenizar fiestas, banquetes, torneos, etc., combinándose con otros *instrumentos altos y bajos*, pudiéndose considerar en este caso el proceso de comunicación en su aspecto estrictamente artístico, en el que se manifiesta la cualidad intrínseca de la música.

#### IV.1.2. Elementos del proceso comunicativo

Para que el acto comunicativo se produjera y fuera completo *conditio sine qua non* era que cumpliera las condiciones y requisitos siguientes:

- La existencia de un emisor, es decir, aquella persona que iniciaba el mensaje en un acto de comunicación, transmitiéndolo en un código que era entendido por el receptor.
- Un receptor, al que iba dirigido el mensaje del acto comunicativo. Tenía la función de descodificar el mensaje del emisor para poderlo comprender, por ello, era básico que ambos usaran el mismo código para comunicarse.
- El código o mensaje musical, una de las partes fundamentales del acto comunicativo, ya que contenía toda la información que el emisor enviaba al receptor. La transmisión se realizaba mediante el instrumento que utilizaba el *trompador*, ateniéndose a la altura, ritmo e intensidad del sonido emitido.
- El medio físico por el que se transmitía el mensaje: el aire.

---

<sup>538</sup> CASTELLET, L. de (2016), «Cartografía sonora de la comunicació castral. La fonosfera del corn i del dret a comar a la Catalunya medieval», en *Summa*, núm. 8 (Tardor 2016), 4-25, p. 5.

<sup>539</sup> En este sentido resultan muy interesantes algunas de las reflexiones postuladas al analizar este fenómeno desde la perspectiva actual, realizadas por STENZL, J. (1988), «Testi e contesti. Ossia: la vera rivoluzione musicale del XX secolo», en *Musica/Realtà*, nº 25, Unicopli, Milán, pp. 161-173. *Apud* ADELL, J. E. (1995), «La ficción del original», ob. cit., p. 165.

- El contexto o situación comunicativa, es decir, la serie de circunstancias de carácter externo que rodeaban el acto comunicativo facilitando su comprensión. Según el lugar o el contexto donde se desarrollaban los actos el mensaje podía variar su significado.

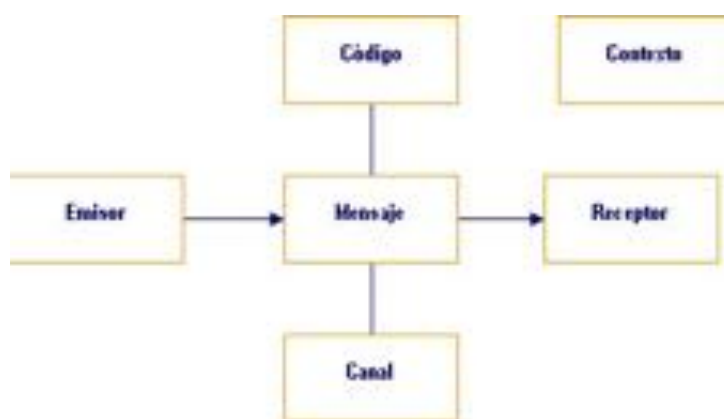


Fig. 184. Elementos de la comunicación.

El principal problema que plantea abordar esta cuestión es averiguar la capacidad real de los oyentes —paisanos o soldados— de reconocer e interpretar las señales sonoras, de forma que generen una unidad en sus movimientos.

Ejemplos de actos comunicativos podemos encontrarlos en los textos bíblicos y la literatura occidental que nos proporcionan múltiples testimonios. El primer libro de Samuel proclama: «*Saul cecinit buccina in omni terra, dicens: Audiant Hebraei*»<sup>540</sup>, [«Saúl hizo sonar el cuerno por toda la tierra, y todo Israel oyó la noticia»]<sup>541</sup>, y del mismo modo, refiriéndose a *la tuba*, el profeta Ezequiel propone: «*Canite tuba, praeparentur omnes*»<sup>542</sup>, [«Se tocará la trompeta, todo estará a punto»]<sup>543</sup>. Conocida es la llamada de socorro de Roldán en Roncesvalles; Ausiàs March (1396/7–1459) recuerda la capacidad comunicativa de la *trompa*, extendiendo su voz y alcanzando el orbe entero:

---

<sup>540</sup> 1 Sam 13, 3.

<sup>541</sup> Texto de la conferencia pronunciada por el Dr. Francisco Gimeno Blay durante las sesiones del 36º Congreso Internacional de Trompa, organizado por la International Horn Society, celebrado en Valencia entre el 24 y el 30 de julio de 2004. La traducción que utiliza el autor es la proporcionada por la *Biblia de Jerusalén* (1967), Bilbao, Editorial Española Desclée de Brouwer S. A.

<sup>542</sup> Ez 7, 14.

<sup>543</sup> La traducción castellana es de la Biblia de Jerusalén.

D'aquest valent una gran trompa sona  
 que els indians ab un poc no eixorda;  
 oen-la aquells qui són a Tremuntana,  
 i els de Ponent e de Llevant los pobles<sup>544</sup>.

El sonido del instrumento alcanza a todos: los situados al norte (*Tramuntana*), al Este (*Llevant*) y al Oeste (*Ponent*). La literatura resulta la única fuente mediante la cual podemos llegar a intuir como sonaban las trompas medievales. Los sonidos de aquellos que las escucharon directamente llegan a nosotros como ecos a través de sus escritos. Como veremos más adelante, esta capacidad comunicativa se recoge también en los documentos históricos de la Corona de Aragón, que dan cuenta de la intensa actividad que desarrollaron los *trompadors*.

## IV.2. Músicos al servicio de la nobleza

Hacia finales del siglo XI surgió un nuevo panorama social en el que la nobleza adquirió un papel de mayor protagonismo frente a la monarquía, alcanzando su apogeo durante los siglos XII y XIII. Era una sociedad orientada a la guerra y al trabajo del campo; lo habitual era que el campesinado —necesitado de una mayor protección frente a la amenaza exterior— entregara sus tierras a los nobles a cambio de protección, acentuando el poder del señor feudal en la sociedad cristiana<sup>545</sup>. La Reconquista produjo el afianzamiento de la colonización, siendo los reinados de Alfonso I de Aragón (1104-1134) y de Alfonso VI de Castilla (1065-1109) claves en el fenómeno feudalizador. En esta época, el mundo musical «más serio» orbitaba en torno al denominado arte trovadoresco<sup>546</sup>. Originario del sur de Francia a finales del s. XI se extendió por Italia y norte de España, favorecido por las emigraciones debidas a la persecución albigense y a las buenas relaciones de Francia con los reinos españoles,

<sup>544</sup> Cfr. MARCH, A. (1997), *Obra completa*, Edició de Robert Archer, Barcelona, Barcanova, poema LXXII, pp. 290-293, el texto citado en p. 293, versos 37-40.

<sup>545</sup> Hasta el siglo XIII la sociedad no apareció perfectamente jerarquizada, la cúpula de esta pirámide la ocupaba el rey con sus nobles —organizados en la Orden de Caballería— a los cuales otorgaba numerosas inmunidades, exenciones tributarias y tierras en pago a su servicio de armas; otro lugar privilegiado lo ocupó la Iglesia, cuya cúpula —obispos, abades— se identificaron con la nobleza y gozaron igualmente de amplias prerrogativas, inmunidades y de un fuero especial, basando su organización y economía en el diseño articulado de las redes parroquiales y episcopales así como en el cobro de los denominados diezmos, en la base de su estructura se encontraba el bajo clero, que mantuvo una estrecha relación con el campesinado y resto de la población pobre entre la que reclutó a sus miembros.

<sup>546</sup> El movimiento trovadoresco nació en la Provenza, como fruto del lujo y del refinamiento de costumbres, así como del *espíritu caballeresco y del culto a la mujer*, factores que favorecieron las Cruzadas. Generalmente eran poetas compositores que pertenecían a la nobleza feudal y más tarde a la naciente burguesía. Solían tener músicos asalariados (ministriles) que ejecutaban sus canciones. Su época de florecimiento se cifra entre el siglo XI y finales del XIII. Su música se enseñaba en escuelas de música, desarrollándose, en cierto modo, a la sombra de la religiosa y asumiendo alguna su formas o estructuras musicales.

sobre todo con Aragón, Castilla y León. Quedan testimonios abundantes de la importancia concedida a la música en las cortes hispánicas<sup>547</sup>.

Pero no es en este ámbito en el que encontraremos las trompas, sino en otros contextos del «hecho musical», en ambientes más populares y en el ejército; los músicos que tocaron estos instrumentos se denominaron *juglares* primero y *ministriles* más tarde<sup>548</sup>. El nombre nuevo se adoptó en España bajo la forma dominante «ministril» para designar el músico de las casas señoriales o de las fiestas más solemnes, y después, para designar también el mismo instrumento que ese músico tocaba. Según explica Mariano Pérez,

el nombre les vino de la obligación de suministrar "ministrar" *acompañamiento instrumental a los trovadores*, lo cual equivalía a elevar ya al instrumentista del rango de simple histrión y mimo despreciable (concepto que tenían desde el tiempo de los romanos), al de músico profesional. Y muy pronto, hacia el siglo XIV, los veremos agrupándose en gremios y asociaciones<sup>549</sup>.

«Ministril» deriva del latín *ministerium* y *minister*, que significan «servicio» y «servidor», respectivamente, derivando posteriormente como *ministre* y *ministril* como referencia a una persona que sirve un determinado oficio, generalmente con algún instrumento musical. Según el Diccionario de la lengua española, procede etimológicamente del francés antiguo *menestril*. Tres acepciones definen este nombre: la primera refiere que se trata de un «ministro inferior de poca autoridad o respeto, que se ocupa en los más ínfimos ministerios de justicia»; la segunda, denomina así al «hombre que en funciones de iglesia y otras solemnidades tocaba algún instrumento de viento»; y la tercera, describe al «individuo que por oficio tañía instrumentos de cuerda o de viento». Este nombre se aplicó a los juglares en la Edad Media como ayudantes de los trovadores. Estos, los troveros y los *minnesinger*, poetas cortesanos, siendo nobles se enorgullecían de sus dotes de creadores, pero se avergonzaban de tocar instrumentos, por lo cual recurrían a los juglares para esta función de acompañamiento instrumental de sus canciones. Posteriormente se utilizó el término ministril trastocado como músico instrumentista, para diferenciarlo del cantor, convirtiéndose en artesanos que construían sus propios instrumentos y creaban su música particular, de ahí que ministril se use a menudo como sinónimo de juglar y trovador.

---

<sup>547</sup> Posiblemente ya desde el siglo XII hubo trovadores en España. Lo mismo en Aragón que en Castilla, los reyes y señores apoyaron a estos músicos y poetas que devolvieron su protección y hospedaje con la dedicatoria de sus mejores obras.

<sup>548</sup> Con el paso del tiempo, el desprestigio del juglar en las cortes se hizo cada vez mayor. A partir del siglo XIV, el nombre de juglar será desechado por el músico cortesano, que preferirá una nueva denominación: *menestrel* o ministril, venida del francés. El nuevo nombre es muy significativo; el servidor de un noble carece del carácter público o popular que tenían los juglares cuyo nombre sólo alude al juego (*jocular*) alegría o solaz que a todos llevaba.

<sup>549</sup> PÉREZ GUTIÉRREZ, M. (1998), *El Universo de la Música*, Primera edición 1981, Segunda edición 1995, Madrid, Reimpresión Madrid, p. 148.

Hasta la segunda mitad siglo XIV no siempre resulta fácil identificar el tipo de juglar que aparece en los documentos de la casa real y cuáles eran sus competencias. El *corpus* documental que recoge los registros de juglares y ministriles que orbitaban en torno a la corte real de la Corona de Aragón es numeroso. En este aspecto, Stefano Cingolani, en un artículo sobre los juglares, ministriles y otros músicos de la Corona de Aragón entre los siglos XIII y XV, realizaba unas observaciones muy precisas poniendo de manifiesto la importancia de recoger un número ingente de documentos sobre este tema, lo que permite estudiarlo

des de perspectives i interessos diversos que es poden modificar o matisar al llarg del temps, a mesura que la bibliografia creix i els coneixements avancen, s'afinen o es corregeixen, tant en el seu conjunt com en el particular<sup>550</sup>.

Cingolani realiza una aproximación de conjunto a la nueva información recogida en un vaciado de documentación del Archivo de la Corona de Aragón (*Corpus ioculatorum, ministeriorum, mimorum, histrionum et cantorum Catalonie*). En palabras del autor, este *corpus* documental, que cuenta actualmente con más de 5000 ítems, «vol ser un primer pas per oferir un nombre important de documents relatius a la música i a l'espectacle a la Catalunya medieval, transcrits i classificats de manera sistemàtica». En ellos se estudia la presencia creciente de músicos y juglares en la corte «des del primer terç del regnat de Jaume I (1235-1276), que és quan apareixen les primeres notacions documentals, fins als primers anys del regnat d'Alfons el Magnànim, abans de la seva partida a Itàlia (1435)», el interés de los monarcas por la música, tipología de los juglares, ministriles y narradores de gestas, trovadores y casos de homonimia, juglares malabaristas, tendencias de la música cortesana, la dimensión económica del entretenimiento cortesano, la música y el espectáculo en los tiempos de Juan I y la circulación de libros<sup>551</sup>.

Decía el musicólogo Pedro Calahorra que, al estudiar musicológicamente estos siglos hay que tener muy en cuenta, y el mismo Higinio Anglés lo hace notar repetidas veces en su obra *La Música a Catalunya fins al segle XIII*<sup>552</sup>, que Aragón estuvo unido eclesiásticamente a la Provincia Tarraconense hasta 1318<sup>553</sup>; tiempo durante el cual los monarcas de Aragón, que a su vez eran Condes de Barcelona, alternaban su estancia entre Zaragoza y la capital catalana.

<sup>550</sup> Cfr. CINGOLANI, S. M.<sup>a</sup> (2017), «Joglars, ministrers i xantres a la Corona d'Aragó (segles XIII-XV). Observacions i perspectives de recerca a propòsit d'un diplomatar en curs», en *Cobles e lays, danses e bon saber. L'última cançó dels trobadors a Catalunya: llengua, forma, edició* (eds. A. Alberni - S. Ventura), Roma, Viella, 2016, pp. 237-268. Este volumen recoge los trabajos presentados al seminario internacional del proyecto *The Last Song of the Troubadours. Linguistic Codification and Construction of a Literary Canon in the Crown of Aragon, XIV-XVth Centuries* (European Research Council, FP 7 2009-2013-240170), celebrado en la Universidad de Barcelona el 24 de mayo del 2013.

<sup>551</sup> *Ibidem*, p. 239.

<sup>552</sup> ANGLÈS, H. (1935), *La Música a Catalunya...*, ob. cit.

<sup>553</sup> CALAHORRA MARTÍNEZ, P. (1977), *Historia de la música en Aragón (Siglos I-XVII)*, Colección Aragón, Zaragoza, Librería General, p. 25.

#### IV.2.1. Los juglares *trompadors*

La nobleza medieval tenía por costumbre emplear a su servicio cierto número de juglares. «Muchos de ellos eran clérigos vagabundos que fácilmente metían el aire popular en la liturgia eclesial o tomaban la melodía sacra para su bufonada de juglar<sup>554</sup>»; este hecho cambió a partir del Concilio de Letrán de 1215, cuando se prohibió a los clérigos ejercitar su profesión juglaresca, conminándoles con severas penas. Los juglares se daban a la vez en las comunidades cristiana, mora y judía, que convivían en muchos lugares de la Corona de Aragón, una vez consolidada la reconquista del territorio hispano. Estos músicos ambulantes tuvieron un papel ciertamente significativo en determinados actos de la nobleza como demuestra la cantidad de documentos en los que se hace referencia a los *trompadors*, *trompeters* y *atabalers*. Viajaban de corte en corte, formando parte del séquito del monarca. Sabemos que el rey de Aragón Jaime I (1208-1276), en su viaje de Vic a Barcelona por junio de 1261, llevaba en su séquito un juglar y varios *trompadors*<sup>555</sup>, lo cual fue habitual en los siglos posteriores. Sabemos que, a mitad del siglo XIV, Carlos II el Malo, rey de Navarra, recompensa con cuarenta florines de oro a los juglares del arzobispo de Zaragoza.

Con un *status* superior estaban los capellanes, destinados a atender sus prácticas religiosas. A pesar de su condición, eran gentes que viajaban de un lado a otro con sus señores, recibiendo de ellos sueldo y toda clase de beneficios, distribuidos ambos equitativamente según las funciones que en concreto desempeñaran. Dada la condición itinerante de la nobleza medieval, los oficios religiosos no siempre se celebraban en las capillas de sus residencias oficiales —palacios y castillos—, no obstante, al conjunto de las personas inicialmente destinadas a servir en ellas se le denominaba «capilla». Los documentos de la casa real de la Corona de Aragón aluden con frecuencia a los miembros de las capillas que estuvieron a su servicio; los primeros que hacen referencia a ellos datan de finales del siglo XIII y principios del XIV. En un principio estas capillas contaban con una plantilla de músicos muy reducida, por lo general un organista y cantores «chantres» extranjeros (prácticamente todos franceses, de Aviñón)<sup>556</sup>, ampliándose más tarde al incorporar músicos de viento. Según M.<sup>a</sup> del Carmen Gómez Muntané, en términos generales,

La nobleza del Trecentos y principios del cuatrocientos acostumbraba a emplear en sus casas a un determinado número de músicos encargados de la ejecución del repertorio de moda, al tiempo que iba convirtiéndose cada vez de forma más notoria en mecenas de artistas destacados. [...] por otra parte, se considera que la mayoría de grandes señores tenían sus propias capillas en las que se ejecutaba, aparte del repertorio religioso tradicional, obras del género

---

<sup>554</sup> *Idem*.

<sup>555</sup> MIRET, J. I SANS, *Itinerari de Jaume I el Conqueridor*, p. 315.

<sup>556</sup> A través de ellos penetraron las corrientes francesas del *Ars Nova* en la Corona de Aragón, aproximadamente hacia el año 1347.



adecuadas a las nuevas tendencias de la época... [...] Profano y religioso eran dos aspectos de la música que se adecuaban por completo a aquella nobleza deseosa de entretenimientos y dispuesta a pagar por ellos; necesitaba distraerse durante los largos ratos de ocio: danzar, cantar o simplemente oír las melodías interpretadas por los instrumentos musicales<sup>557</sup>.

Los documentos conservados reflejan en cierto modo el interés específico que por la música mostraba cada monarca, infante o reina. La actividad más compleja y organizada se debe a Pedro IV el Ceremonioso<sup>558</sup>, con la creación de la Capilla Real y con la presencia de un grupo importante y estable de músicos a sueldo<sup>559</sup>.

La denominación de *trompadors* estuvo asociada durante largo tiempo a la de juglares: «*juglars trompadors*» o «juglares de las trompas». La palabra juglar surge del sustantivo *joculator*, que a su vez proviene del latín *joculare* («el que juega», «bromista», «chancero», «gracioso»). El término *trompador* presenta cierta confusión según los documentos en los que aparece; para Marian Aguiló i Fuster viene a significar el «Músic sonador de trompa o trompeta»<sup>560</sup>; el *Diccionari català-valencià-balear* lo define como «sonador de trompa», y en otros documentos se refiere igualmente a los músicos que tañían instrumentos altos en general.

Los juglares surgieron en los reinos cristianos peninsulares y en diversos lugares de Europa con anterioridad al siglo IX<sup>561</sup>. «El vocablo aparece en el concilio de Cartago del 436 y se difunde durante la Edad Media, designando categorías sociales y culturales con frecuencia muy distintas»<sup>562</sup>. Es difícil formarse una idea precisa del tipo que designa esta palabra; incluso avanzado ya el siglo XIII podía interpretarse de forma diferente, había quien los tomaba como personajes totalmente dignos, y otros que hallaban en ellos personas poco recomendables, como los legisladores que los creían siempre infames<sup>563</sup>. Para Menéndez Pidal, el término tiene una significación muy

<sup>557</sup> *Ibidem*, pp. 4 y 5.

<sup>558</sup> No obstante, el tiempo y la atención que el rey Pedro dedica a sus músicos es relativamente escaso, sobre todo comparado con las muestras de interés de su hijo Juan, tanto en la época de infante como de rey.

<sup>559</sup> *Vid.* GÓMEZ MUNTANÉ, M.<sup>a</sup> del C. (1979), *La música en la casa real...*, ob. cit., pp. 12 y 13.

<sup>560</sup> AGUILÓ I FUSTER, M. (1934), *Diccionari Aguiló*: Volum VIII, Lletres T a Z., Materials lexicogràfics aplegats per Marian Aguiló i Fuster, revisats i publicats sota la cura de Pompeu Fabra i Manuel de Montoliu, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans. Biblioteca Filològica.

<sup>561</sup> En el s. VI aparecen en Europa los denominados *jocularis*, usado como sustantivo, o *joculator*, para designar persona que divertía al rey o al pueblo. Este nombre y otros parecidos se unificaron vulgarizándose con el nombre de juglar en las lenguas modernas. En España las primeras menciones del nuevo nombre aparecen en 1047 y 1062, en Nájera y Huesca.

<sup>562</sup> PAJARES ALONSO, R. L. (2010), *Historia...*, ob. cit., p. 29.

<sup>563</sup> Menéndez Pidal recoge en su obra definiciones de diversos autores, muchas veces dispares, como las que expresan Menéndez Pelayo: «la juglaría era el modo de mendicidad más alegre y socorrido, y a ella se refugiaban lo mismo infelices lisiados que truhanes y chocarreros, estudiantes noctámbulos, clérigos vagabundos y tabernarios (de los llamados en otras partes goliardos)... y, en general, todos los desheredados de la naturaleza y de la fortuna que poseían alguna aptitud artística y que gustaban de la vida al aire libre o tenían que conformarse con ella por dura necesidad»; y en opinión de fray Liciniano Sáez: «Lo que yo tengo por cierto es que la voz *joglar* no sólo corresponde a truhán bufón, cantor de coplas por las calles y comediantes, sino que también corres-

ancha, que ha sido entendida de muy varios modos, según las circunstancias y las épocas. Dice del juglar que «no era un mendigo, ni siquiera era un hombre pobre en todos los casos, —y añade— muy lejos de eso, hallaremos juglares de posición social aventajada»<sup>564</sup>. Apreciaciones sobre ellos las había de todos los gustos. Un poeta portugués de la corte de Fernando III de Castilla y León satirizaba a cierto poeta nefasto con los siguientes versos:

Bem quisto sodes dos alfaytes  
dos peliteiros e dos moedores,  
de vosso bando son os trompeiros  
e os jograes dos atambores,  
porque lhes cabe nas trompas vosso son,  
para atambores ar dizen que non  
acham no mundo outros sons melhores<sup>565</sup>

Los juglares que tañían las trompas se conocieron como *trompadors* en la Corona de Aragón, *tromperos* en Castilla y *trompeiros* en Galicia<sup>566</sup>. De modo generalizado se pueden describir como personas de espíritu inquieto y andariego, una especie de «músicos autónomos» itinerantes, «artistas» de múltiples facetas que gustaban de recorrer los castillos y los mercados y ferias de pueblo en pueblo mostrando sus músicas, bailes, danzas, juegos, etc. Su ocupación principal era del todo variopinta y diversa, basada principalmente en la diversión con el fin de entretener a su público. Entre ellos, unos pocos, los menos, cantaban y tañían estos instrumentos, recitando de memoria poemas épicos o cantando alguna que otra canción de gesta en el ámbito de la «música» profana popular, haciendo de sus habilidades su modo de vida<sup>567</sup>. Para acompañar sus relatos, reales o ficticios, y cantar poemas al servicio del amor caballeresco, se servían habitualmente de cuernos, salterios, tambores, etc. Habitualmente fueron requeridos por ser expertos en una variedad de habilidades, no todas ellas musicales, para ser lo más vendible posible:

---

ponde a los poetas, a los que cantaban en las iglesias y palacios de los reyes y de otros grandes señores, a los compositores de danzas, juegos y toda especie de diversiones y alegrías, a los organistas, tamborileros, trompeteros y demás tañedores de instrumentos; en una palabra, a todos los que causaban alegría». Cfr. MENÉNDEZ PIDAL, R. (1991), *Poesía juglaresca...*, ob. cit., pp. 25-26.

<sup>564</sup> *Idem*.

<sup>565</sup> *Canc. Vatic. 965, apud BRAGA, T. (1909), Historia da Litteratura portugueza. I Edade Media, Porto, Livraria Chardronp. 197.*

<sup>566</sup> LLIMERÁ DUS, J. J. (2010), «Estudio etimológico...», ob. cit. p. 83.

<sup>567</sup> Para algunos, la juglaría era un modo de mendicidad, que a cambio de sus actuaciones recibían comida, vino, vestidos, hospedaje y en ocasiones dinero. No obstante, muchos de los juglares tuvieron el reconocimiento y estima de los monarcas y grandes señores, que los tuvieron a su servicio en la corte.

I can play the lute, vielle, pipe, bagpipe, panpipes, harp, fiddle, gittern, symphoy, psaltery, orginistrum, organ, tabor and the rote. I can sing a song well, and make tales to please young ladies, and can play the gallant for them if necessary. I can throw knives into the air and catch them without cutting my fingers. I can jump rope most extraordinary and amusing. I can balance chairs and make tables dance. I can somersault, and walk doing a handstand<sup>568</sup>.

En los primeros años del siglo XII, el matrimonio del conde de Barcelona Ramón Berenguer III el Grande con Dulce, la heredera del condado oriental de Provenza supuso el comienzo de una época de esplendor para la literatura *provenzal*, que floreció, cantada por los trovadores y juglares, en la corte de Provenza.

El arte del músico vino a dar fuerza al canto del trovador, músico también las más de las veces, y los juegos, momerías y danzas de los juglares que acompañaban a los más renombrados trovadores, servían en cierta manera, como de aparato escénico a las Canciones, a los Serventesios y a las Novas<sup>569</sup>.

Consecuencia de ello, los juglares propagaron el serventesio, que iban cantando por cortes y castillos, por pueblos y comarcas, tratando de provocar el entusiasmo. Esta estrecha unión entre la poesía y la música durante aquel período contribuyó a la introducción en Cataluña las distintas, ricas y animadas formas de las poesías de los trovadores y juglares provenzales, a quienes dieron manifiesta protección estos condes.

A finales del siglo XIII comenzó a extinguirse la poesía y las letras provenzales. Entre otras causas cabe citar «la cruzada con los albigenses, que predicó la Iglesia y capitaneó Simón de Monfort», la institución del Santo Tribunal de la Inquisición, «que con las obras y manuscritos de los trovadores encendía las hogueras», y «la absorción de los condados independientes del Mediodía por la corona de Francia, a la cual se prestó Jaime el conquistador, contra lo que era de esperar atendida la histórica y tradicional política de la casa de Aragón»<sup>570</sup>. Los trovadores y juglares que lograron huir se refugiaron en Aragón, Cataluña o Castilla, acogidos por monarcas como Pedro III el Grande o Alfonso X el Sabio. Desaparecidos los poetas trovadores del Mediodía francés, «espíritus templados y almas para ser libres», quedaron aún juglares y músicos<sup>571</sup>.

<sup>568</sup> MCKINNEY, H. D. y W. R. ANDERSON (1940), *Music in History*, Boston, p. 170.

<sup>569</sup> Cfr. BALAGUER, V. (1895), *Los juegos florales en España. Memorias y discursos*, tom. XXXII, Barcelona, Tipolitografía de Luis Tasso, pp. 152 y 153. El autor escribió este trabajo en 1878, cuando se abrió en Madrid el Certamen de Juegos Florales para celebrar el enlace del rey Alfonso XII con M.<sup>a</sup> María de las Mercedes de Orleans.

<sup>570</sup> *Ibidem*, pp. 9-11.

<sup>571</sup> *Idem*.



Fig. 185. Un juglar *trompador*, que lleva un salterio o «ganum» (de origen árabe, quizá), toca un cuerno para anunciar su llegada. Principios del siglo XI. *Troparium et Prosarium Sancti Martialis Lemovicensis*. BnF ms. lat. 1118, fol. 111r.

En el año 1291, el *Roman de Renard*<sup>572</sup> describía una escena típica de juglares en Provins (Francia), en la que los *jongleurs* se mezclan con innumerables músicos que tañen sus instrumentos, entre los que encontramos las trompas y las trompetas, cuyo amplio sonido anima el jolgorio y vida de la calle y el mercado:

On voyait, à Provins, le soir du marché, une sorte de retraite aux flambeaux, pendant laquelle des sergents parcouraient la ville en portant des torches et accompagnés de jongleurs avec leurs instruments de musique. Le jour, les rues et les places étaient encombrées de bonisseurs, de vendeurs de thériques et de galbanum. Il y avait là des danseurs de corde, bref, tous ceux qui possédaient

<sup>572</sup> ROMAN DE RENART, éd. Martin, tom. I, p. 77 (voy. app. III, 155). Apud AUBRI DES TROIS-FONTAINES (*Mon. Germ., hist., SS., t. XXIII*) p. 941, voy. p. 99 y 100. Apud FARAL, E. (1910), *Le jongleurs en France au Moyen Age*, Paris, Éditeur Librairie Honoré Champion, p. 88. [Acceso: 06/04/2018] Recuperado de: <https://archive.org/stream/lesjongleursenfr00farauoft#page/326/mode/2up/search/trompes>

à un degré quelconque l'art d'amuser. Les cris des charlatans, des montreurs et des baladins, ne décourageaient pas les conteurs de fabliaux ni les chanteurs de geste; et la rote, la vielle, la harpe, se faisaient entendre malgré le bruit des "buisines", des trompes, des flûtes et des "fretelles".

Les musiciens étaient innombrables. Aux fêtes de l'Église comme aux adouvements et aux mariages, la ville et la campagne étaient pleines de la rumeur des instruments<sup>573</sup>.

La música, los juegos de cartas y la caza formaban parte de las diversiones de la corte. Los moralistas siempre en contra de la ociosidad, las diversiones y las costumbres disolutas, consideraban peligrosas las actividades de los juglares y las condenaban porque incitaban al pecado<sup>574</sup> «...tota vana alegria és per lo Salvador impugnada.» aunque reconocieran que el oficio no era deshonesto en si mismo «és ordonat a fer alcun solaç als hòmens, lo qual no es deshonest de si mateix...»<sup>575</sup>. Francesc Eiximenis (ca. 1330-1409) nos ofrece una descripción de acuerdo con la ideología del buen cristiano, diferencia entre buenos y malos juglares, independientemente de las funciones que realicen. Eran buenos los honrados y honestos que cumplían con los mandamientos de Dios y, por el contrario, malos, todos aquellos que no cumplieran con las anteriores observaciones:

Des joglars, emperò deus aci notar alguns punts: Lo primer, si és que alguns juglars hi à los quals no són en estament de dampnació per raó de lur ofici, car lur ofici és ordonat a fer alcun solaç als homens, lo quel no és desonest de ssi matex ne dien paraules desonestes ne injuriases ne difamadors de negún, ne fan coses vedades, ne jochs en temps no deguts, e ab tot ab açò fan voler almoyne e observen los manaments de Déu; axí con les altres gents de bé oren devotament e axi de les altres bones obres pertanyents a bon cristià [...] Altres juglars hi à qui fan jochs desonestes, o offensius d'altres, e en dies vedats, e aquests alguns donen per vanitat grans loges o destenperats. E d'aquests diu sent Agustí super Johanem que qui aytals dóna per raó de lur ofici, no és sinó nodrir-los en lus peccatz e per tal diu que dar-los és gran peccat, donar axi matex a aytals hòmens per vana gloria axí com fan ara los nostres vans cavallers qui desfan lus súbdits e donen-ho als juglars. De què's seguex que aytals donadors són participans en los crims dels mals juglars (..) Dich-te que usar de sturmens a aquell a qui no és vedat per son major, si'n usa així com Daviu feya, qui tochava lo psalteri per adolcir-se lo cor en la amor del Senyor beneyt e per scalfar la sua pensa en special devoció, que aquest ús de sturmens és bo e legit e sant; mas, cant aquells qui toquen los esturments o dien paraules juglaresques fan so que fan per vanitar o per carnal amor, o per qualque altre peccat, lavors és gran folia e gran peccat favoregar a aytals<sup>576</sup>.

<sup>573</sup> Cfr. FARAL, E. (1910), *Le jongleurs en France au Moyen Age*, Paris, Éditeur Librairie Honoré Champion, pp. 89 y 90.

<sup>574</sup> Cfr. GASCÓN, M.ª I. (2004), «La vida cotidiana de tres reinas de la Corona de Aragón a través de los libros de cuentas», en *Pedralbes: revista d'història moderna* 24, p. 31.

<sup>575</sup> Cfr. EIXIMENIS, F. (1968), *La societat catalana al segle XIV*, ed. Jill Wester, Barcelona, Edicions 62, p. 67.

<sup>576</sup> *Cristià*, III, cap. 912, *apud* ANGLÈS, H. (1967), *Fra Eiximenis (1340-1409) i la música del seu temps*, Estudis romànics, p. 13.

En ocasiones se ha asociado el juglar a la escala más baja de la sociedad medieval, en la que prácticamente todas las personas eran analfabetas. Es innegable que la juglaría aglutinaba truhanes, noctámbulos, estudiantes o clérigos vagabundos, pero es bien cierto que en su gran mayoría no eran mendigos, ni siquiera hombres pobres en todos los casos. Entre ellos hallaremos juglares de posición social aventajada: poetas, cantantes que actuaban en iglesias y palacios de los reyes, así como organistas, tamborileros, *trompadors* tañedores de trompas y demás instrumentos.

Estos músicos ambulantes tuvieron un papel ciertamente significativo en la Edad Media. Numerosos documentos dan cuenta de las actuaciones de los *trompadors*, *trompeters* y *atabalers* al servicio de los reyes, príncipes y nobleza de toda Europa. Entre sus obligaciones estaba la de distraer a sus señores en las horas de asueto, acompañándose con diversos instrumentos «generalmente eran las trompas los instrumentos más usados en este tipo de acontecimientos, aunque también tenían cabida otros como flautas, cornamusas, chirimías, etc.»<sup>577</sup>. Gozaban de una remuneración en función de su capacidad y habilidad para distraer a los monarcas y grandes señores. El arte de los juglares «era estimado según el mérito individual», lo que determinaba la tasa de su estipendio. Si comparamos su sueldo con el de las soldaderas, podemos valorar las diferencias existentes, ya que en ocasiones «reciben del rey de Aragón» 100, 60 o 50 torneses, una cantidad bastante apreciable para la época<sup>578</sup>.

Menéndez Pidal habla de diversas clases de juglares según sus especialidades y habilidades. Por las *Siete Partidas* (redactadas entre 1256 y 1265) de Alfonso X (1252-1284), sabemos que había *juglares de gesta*, más estimados que los otros, considerándose «más dignos aquellos que se dedican a cantar las gestas de los príncipes y las vidas de los santos». Este tipo de juglares eran frecuentes en Castilla, y aunque no proliferaron de manera especial en la corte de Aragón «los encontramos adscritos al servicio de Pedro IV el Ceremonioso»<sup>579</sup>. La *Crónica General* de 1344 distingue otro tipo de juglares «*así de boca como de péñola*», definición que ha suscitado encontradas opiniones acerca del significado de esta distinción por el sentido ambiguo que presenta: algunos han entendido por *juglares de boca y de péñola* los tañedores de instrumentos de viento y los de cuerda pulsados con pluma, otros que *juglar de boca* era aquel que recitaba poemas y se hacía acompañar por lo común de un instrumento de cuerda<sup>580</sup>. «Así un mallorquín, Jacme Fluvià, llamado “juglar de boca”

---

<sup>577</sup> Cfr. DESCALZO, A. (1988), *La música en la Corte de Pedro IV «El Ceremonioso»* (1336-1387), p. 409. Este artículo forma parte de la Tesis de Licenciatura del autor: «La música en la Corte de Pedro IV El Ceremonioso (1336-1387)» dirigida por la doctora M.ª Carmen Gómez y leída en la Universidad de Barcelona el año 1988.

<sup>578</sup> Cfr. MENÉNDEZ PIDAL, R. (1991), *Poesía juglaresca...*, ob. cit., pp. 64-65.

<sup>579</sup> *Ibidem*, pp. 68-69.

<sup>580</sup> Cfr. MILÁ Y FONTANALS, M. (1874), *De la poesía heroico-popular castellana: estudio precedido de una oración acerca de la literatura española*, Barcelona, Librería de Álvaro Verdaguer, p. 411. En este libro, Milá expone una porción de opiniones a este respecto. Disponible en la Biblioteca Digital de Castilla y León: <https://bibliotecadigital.jcyl.es/es/consulta/registro.cmd?id=3713>

en documento de Pedro IV de Aragón de 1382, es llamado otras veces “trovador de dances” en 1373, o simplemente “trovador” en 1360». A la vez que esta interpretación, existía otra, cuando se hablaba especialmente de la música.

Así, tratando de los juglares moros y cristianos del príncipe primogénito de Aragón, el que después fue Juan I, el “Aimador de la Gentilesa”, un documento hacia 1355, enumera “struments de ploma”, “de lengua” y “de boca”, o sea, instrumentos de cuerda tocados con pluma o plectro, instrumentos de viento provistos de lengüeta, e instrumentos de viento sin lengüeta. Esta enumeración parece decisiva, pero es deficiente, pues los instrumentos de lengüeta se tañen con la boca también, y los de cuerda tañidos con arco no se incluyen<sup>581</sup>.

En años sucesivos, entre la juglaría de Juan I no se menciona ningún «juglar de lengua»; sólo aparecen el «juglar de ploma» (año 1362), que tocaría instrumentos con plectro. Esta opinión expuesta por los autores citados, Milá i Fontanals y Menéndez Pelayo, es adoptada por este último en la *Revue Hispanique*, «juglares de boca los que tocaban instrumentos de viento, como trompas, clarines, etc., y los de péñola los que tocaban de pluma, como cítara, bandurria, etc.»<sup>582</sup>. Otra división análoga, pero que distingue a la vez varias clases de música, establece en el siglo XV la *Crónica de don Pero Niño*, hablando de unas bodas en París, donde «Entonces se facian en Paris unas bodas muy ricas é honradas [...] Las gentes eran alli tantas, que de los juglares solos avria un pueblo, que tañian estrumentos de diversas maneras de la musica *de pulso. é flato, é tato, é voz*»<sup>583</sup>, esto es música de cuerda; de viento, de percusión y de canto.

En las cortes dominaba un gusto más exquisito. Los juglares y otros tipos afines a ellos, ministriles y músicos en general, solían llevar trajes vistosos, hechos con paños de tintes vivos y abigarrados. Un poeta burlesco del siglo XV, Antón de Montoro<sup>584</sup>, nos ofrece una curiosa descripción burlesca de la indumentaria de uno de estos personajes,

<sup>581</sup> Cfr. MENÉNDEZ PIDAL, R. (1991), *Poesía juglaresca...*, ob. cit., pp. 70-71.

<sup>582</sup> Cfr. *Revue Hispanique*, XVIII, 1908, p. 427, nota, «juglares de boca...».

<sup>583</sup> GUTIERRE DÍAZ DE GAMES (1782), *Crónica de don Pero Niño, conde de Buelna*, ed. don Eugenio de Llaguno Amirola, Madrid, En la Imprenta de Don Antonio de Sancha, Segunda parte, cap. XXXV. *Como justò Pero Niño con los franceses, é cómo le avino con ellos*, 33. p. 130. El libro manuscrito se puede consultar on line en la Biblioteca Digital Hispánica (BnE), signatura Mss/5978. Disponible en: <http://bdh.bne.es/bnearch/biblioteca/El%20Victorial%20o%20Crónica%20de%20don%20Pero%20Niño,%20Conde%20de%20Buelna%20%20%20qls/D%C3%A9z%20de%20Games,%20Gutierre/qls/bdh0000145474;jsessionid=CBA5BE0D067E376B12E7CD8667ED5EE3>

<sup>584</sup> Antón de Montoro, poeta español (¿1404-1480?). Fue judío converso y de profesión sastre (de ahí el sobrenombre de *El ropero*). Destacó como poeta burlesco y de protesta (coplas a Isabel la Católica ante el asalto a la judería cordobesa) y se consideró discípulo de Juan de Mena.

cuando, viendo a un portugués vestido fantasiosamente «que traiga una ropa de muchos colores»<sup>585</sup>, le pregunta:

Decid, amigo, ¿sois flor...  
gayo o martín pescador...  
o tamboril, o trompeta,  
o menestril, o faraute,  
o bancal, poyal o arqueta,  
o tañedor de la flaute?<sup>586</sup>

A los juglares del rey Sancho IV (1284-1295) se les da una sola clase de paño a cada uno para su vestir: paño tinto, blanqueta, blao, sanguina, santomer, valencina, estanfort. Los diez ministriles que servían en la corte de Juan I de Aragón (1387-1396) vestían librea de paño blanco y encarnado con un distintivo de plata<sup>587</sup>. Los cinco juglares de Carlos el Noble de Navarra (1387-1425) llevaban también como distintivo una placa de plata esmaltada, más rica para el principal de ellos, y vestían de paño verde de Bristol. En el Archivo de la Corona de Aragón podemos encontrar numerosos documentos que hacen referencia a los pagos realizados por diferentes vestidos elaborados para los *trompadors* y *juglars*, valgan como ejemplo los siguientes del reino de Valencia:

2 de juny, 1403. València.

[...] Metets en compte de vostra data LXXVII liures XIII solidos VIII diners los quals de manament verbal habets despeses així en compres de XLVII alnes de drap, de vemy de Flandes de colors de dos verts per a obs dels tres verguers go es en Pere Colomines en Berthomeu de Calatayud e en Viçent Gil e an Artur trompeta en XXXVI alnes de drap de VIII de Valencia de dos verts per a els trompadors e altres juglars de la dita ciutat e per set alnes de drap vert e vermell de la terra per a el morro de vaques dels quals draps son stades fetes vestidures a tots los sobredits verguers crida trompadors juglars e morro de vaques per el servir de l'any present qui comensa en la prop pasada festa de Nadal que fan a la dita ciutat segons costum antiga. Com encara en compres de forradures als verguers e crida e salari de vaijar tots los dits draps e de cascuns e .... de les dites vestidures les quals muntan la quantitat de les dites LXXVII liures XHI solidos VIII diners dels quals es estat donat compte de menut al honrat en Joan Juan racional de la dita ciutat ...

---

<sup>585</sup> Cfr. MONTORO, *Canc. rúb.*, CXIX, 327. *Apud* FASLA, D. (s.f.), Atabal (A) tambor y sus derivados: estudio etimológico y perfil organográfico, parr. 40. [Acceso: 13/04/2018] Recuperado de: <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/atabal-a-tambor-y-sus-derivados-estudio-etimologico-y-perfil-organografico/html/>

<sup>586</sup> *Apud* por LLIMERA DUS, J. J. (2000), *Estudio de...*, ob. cit., p. 251.

<sup>587</sup> BOFARULL, A. (1859), «Ministriles y Juglares de la corona de Aragón», en *El ARTE*, Barcelona, 1 de septiembre de 1859 (reproducido en SALDONI, B., (1860), *Ejemérides de Músicos*, ob. cit., p. 245 y en MENÉNDEZ PIDAL, ob. cit., p. 28).



AMV. *Clavería de Censals*, 2 de juny, 1403. Frígola<sup>588</sup>.

4 de desembre, 1404. València

De nos asemps en compte de vostra data LXXVI liures los quals per vos son stades despeses axi en compres de XLVII alnes de verí de Flandes de color de dos vermells per obs de vestre los tres verguers go es en Pere Colomines en Bertomeu de Calatayut en Viçent Gil /en Ramon Artus trompeta / en XXXVI alnes de drap de verí de la dita de color de vert e blau per obs dels trompadors e juglars de la dita ciutat e per VII alnes de drap de verí de la dita per obs del morro de vaques vert e vermell / dels quals draps son estat feits vestidures a tots los sobredits verguers crida trompadors e juglars e morro de vaques per al present any que comensa en la festa de Nadal pp sdevedidora segons es acostumat antigament ...

AMV. *Clavería de Censals*, 4 de desembre, 1404<sup>589</sup>.

21 de març, 1407. València.

[...] Huitanta dues lliures XVIII sol tres dines moneda reynals les quais de manament mes verbal per antiga ordenació e costum havent despeses e pagats en compra de XXXVII alnes de drap de verní de Flandes es saber dues peses de vermells de partits per gramalles a obs e en Pere Colomines en Bertomeu de Calatayut en Viçent Gil verguers e deu Berthomeu Artus crida públich de la dita ciutat e en XXXI alnes de dos draps blaus departits de verní de la terra per sengles gramalles a obs dels trompadors et juglars e en VII alnes de verní de la terra vermell y vert pal morro de vaques e per una alna e III pams de drap vermell e groch per cobrir los tabals e cornamusa e en baixar e forradures costures e averies de totes les dites robes e general dels dits draps de les quals despeses [...]

Notari Joan Torregrosa. 21 de març, 1407. Albarans de la Clavería de Censals<sup>590</sup>.

8 de juny, 1408. Valencia.

[...] De nos etc. [...] XXXXVII alnes de drap de verí de Flandes de color vert per los vestits de en Pere Colomina, Berthomeu Calatayud e Viçent Gil verguers nostres e ... Artur crida de la dita ciutat e XXXVII alnes de drap vermell de la dita a obs dels vestits dels trompadors e juglars de la dita ciutat

---

<sup>588</sup> AMV. *Clavería de Censals*, 1403. Frígola. *Apud* LIHORY, J. M.<sup>a</sup> Ruiz de, y P. ALCAHALÍ (1903), *La Música en Valencia: diccionario biográfico y crítico* (reimpresión en facsímil del original publicado en Valencia, Establecimiento tipográfico Domech, 1903), Librerías París-Valencia, p. 141.

<sup>589</sup> AMV. *Clavería de Censals*, 1404. *Idem*.

<sup>590</sup> AMV. *Clavería de Censals*, 1407. *Idem*.

ab cost de un alna e tres pams de drap vermell e groch e pa cobrir los tabals e la cornamusa [...]

AMV. Clavería de Censals. Albarà 8 de juny, 1408<sup>591</sup>.

Desde el siglo XIV encontramos juglares asalariados al servicio de una ciudad, lo mismo que adscritos al servicio de los grandes señores. Decía Menéndez Pidal que los síndicos de Lérida nombraban para cada año una o dos personas con el cargo de juglares del Municipio; el nombrado prestaba juramento y homenaje de servir su oficio con lealtad, después de lo cual recibía la trompa —que entregaba al juglar saliente—<sup>592</sup>.

En ciertas ocasiones estos juglares además de ser requeridos para participar en celebraciones y fiestas populares o privadas fueron llamados al servicio directo de diversos monarcas, tal como consta en la contabilidad de diversas cancellerías, ocupando un papel destacado en el campo informativo, dando las noticias de primera mano a lo largo y ancho del país como *racontadors de noves* o de hechos reales. Otra de sus funciones era narrar los poemas épicos o gestas de personajes famosos en su lucha contra los sarracenos, o en diversos episodios o sucesos diarios que tenían que ver con la nobleza o la realeza; muchos de estos poemas no se escribían y se han perdido, se transmitieron oralmente según la memoria de los juglares, otros se prosificaron en obras históricas denominadas crónicas o *manuscrits de juglars*, lo que nos ha permitido reconstruir algunos fragmentos que enlazan epopeya e historia.

#### IV.2.2. Las juglaresas o juglaras

Muchos de los juglares se hacían acompañar por sus mujeres, a las que se conocía también como *juglaresas* o *juglaras*, que bailaban, cantaban y tocaban las castañuelas, la cedra, la cítola y otros instrumentos similares. La iconografía de algunos manuscritos medievales así lo confirma, representando juglaresas que actuaban al lado de estos. «La juglaresa viene a ser en el siglo XIII el tipo más corriente de la mujer errante que se gana la vida con la paga del público»<sup>593</sup>. No sabemos si quizás excepcionalmente, alguna de estas mujeres se animó a tocar también algún instrumento alto, como así parece constatar alguna imagen en las que se representan en esta función más propia de los hombres de la época. Así, por ejemplo, en doce de las dieciséis

---

<sup>591</sup> AMV. *Clavería de Censals*, 1408. *Ibidem*, p. 142.

<sup>592</sup> E. ARDERIU, en la *Rev. de Archivos*, en 1904, p. 26, según un registro de los siglos XIV y XV. La mención más antigua es de diciembre de 1347. La última mención del «mimun civitatis» es de 1397, y la última noticia de «trompeta» es de 1410: «Anthonius prestitit juramentum et homagium... de serviendo bene et legaliter officium de trompeta et tradiderunt ei unam trompam», año 1397, junio, en que es nombrado Antonio de Benabarre. *Apud* MENÉNDEZ PIDAL, R. (1991), *Poesía juglaresca...*, ob. cit., p. 96.

<sup>593</sup> «Maldita sea la muger... que conosco e vee que de vino se turba e quando está turbada que la tienen por juglara», *Corvacho*, p. 174, l. 23: «Ya veo esta juglara llamada Fortuna». Trad. de la *Caida de Principes*, de BOCCACIO en el manuscrito del siglo XV, conservado en la Biblioteca Real, 2-B-5, rotulado Código de Varias Historias. La zarzuela en tres actos de Ángel LASSO DE LA VEGA titulada *La Juglaresa*, Madrid, 1867, sitúa la acción en tiempos de Pedro el Cruel. *Apud* MENÉNDEZ PIDAL, R. (1991), *Poesía juglaresca...*, ob. cit., pp. 61 y 62.

miniaturas del *Cancioneiro de Ajuda* (1280-1300), al lado del juglar que toca vemos a una mujer bailando y tocando un instrumento de percusión<sup>594</sup>. El *Libro de Apolonio*<sup>595</sup>, nos ha dejado una importante evidencia acerca de la figura de la juglaresa en la Edad Media. Su carácter original y las aportaciones de su anónimo autor ofrecen importantes detalles propios de la realidad castellana del siglo XIII, de corte muy similar a la del reino de Aragón. Tal es el caso de las estrofas 426 y 427, donde encontramos una escena de juglaría femenina:

Luego el otro día, de buena madrugada,  
 levantóse la dueña ricament' adobada;  
 priso una viola, buena e bien temprada,  
 e salió al mercado violar por soldada.  
 Comenzó unos viesos e unos sones tales,  
 que trayén grant dulçor e eran naturales,  
 finchiense de homnes  
 apriesa los portales,  
 non cabién en las plaças, subién a los poyales<sup>596</sup>.

La escena dibujada, adaptada a su tiempo, constituye una de las pocas descripciones literarias medievales de como podía ser la actuación diaria de una juglaresa, ya que la mayoría de las descripciones de juglaría hacen referencia normalmente a juglares masculinos<sup>597</sup>.

El *Libro de Apolonio* resulta un valioso testimonio de que, en la sociedad medieval, sin duda androcéntrica, algunas mujeres ejercieron los mismos oficios que los hombres, confirmando la existencia de una categoría de auténticas profesionales en el arte de la juglaría, oficio que no desembocaba necesariamente en la prostitución como muchos han señalado. Aunque algunas juglaresas no gozaran de buena reputación,

<sup>594</sup> Cfr. SIVIERO, D. (2012), «Mujeres y juglaría en la Edad Media hispánica: algunos aspectos», en *Medievalia*, 15, 127-142, Università di Messina, p. 135. [Acceso: 13/11/2000] Recuperado de: <<http://www.raco.cat/index.php/Medievalia/article/viewFile/268675/356263>>

<sup>595</sup> Este poema anónimo castellano en cuaderna vía de la primera mitad del siglo XIII, cuenta las peripecias vitales de Apolonio, su mujer Luciana y su hija Tarsiana. Procedía de una redacción latina de la *Historia regis Tyri*, que tuvo gran difusión en la Edad Media.

<sup>596</sup> ALVAR, M. (ed.) (1976), *Libro de Apolonio*, Madrid, Ed. Castalia-Fundación Juan March, 3 vols. (I. Estudios; II. Ediciones; III: Concordancias).

<sup>597</sup> Una descripción, breve, pero no por ello menos excepcional, aparece en los versos 752-770 del *Roman de la rose* de Guillaume de Lorris, obra en francés de la primera mitad del siglo XIII, y otra referencia a la actuación de una juglaresa se recoge en el cantar de gesta provenzal *Daurel e Beton* (1180-1210).

confundiéndose a veces con otras mujeres parecidas: «las soldaderas», que vendían al público su canto, sus bailes e incluso su cuerpo, poco tenían que ver con ellas<sup>598</sup>.



**Fig. 186. Frontispicio en cuatro paneles: Boccaccio leyendo un libro; Boccaccio presentando el libro a Andrea Acciaiuoli, condesa de Altavilla; un mensajero presentando una carta a Semiramis y una reina ¿Leonor de Aquitania (1122-1204)? junto a *beguinas músicos*<sup>599</sup>. Origen: France Central, París, s. XV. Londres, The British Library, Royal 20 C V fol. 5.**

---

<sup>598</sup> Estas eran muy afines a las meretrices, existiendo incluso un «señor de soldaderas» que las compraba para dedicarlas a la mancebía. En la corte vemos distinguirse soldaderas de diverso rango, unas a caballo y otras a pie. «En las vistas de Ariza, año 1303, el rey aragonés [Jaime II], da a las soldaderas del séquito de don Juan Manuel y a las de otros señores castellanos, 10 torneses a las de caballo y 5 a las de pie»; en otra ocasión, las del infante de Castilla reciben, —también del rey de Aragón—, cada una 15 torneses, las de a caballo y 7 las de a pie. El nombre masculino «soldadero» equivalía a jornalero, que vive bien de la soldada diaria. «guiaba bien so pueblo el pastor derecho, Non commo mercenario nin commo soldadero», *S. Mill.*, 95; «soldadero o mercendero...; soldadero ho yuguero ho ortolano ho pastor», *Fuero de Plasencia*, ed. Benavides, pp. 100 y 95. Menéndez Pidal menciona que «las soldaderas aparecen en las ordenanzas de los palacios del siglo XIII con oficio análogo al de los juglares y las juglaresas», y en numerosas ocasiones las encontramos en compañía de los juglares e incluso de algunos trovadores, tañendo tejoletas, cantando y bailando, por lo que su arte debía ser ciertamente apreciado, no resultando fácil diferenciarlas en ocasiones de aquellas. Cfr. MENÉNDEZ PIDAL, R. (1991), *Poesía juglaresca...*, ob. cit., pp. 61 y 62.

<sup>599</sup> En la baja Edad Media algunas mujeres pertenecientes a las órdenes religiosas, a la nobleza y la burguesía consiguieron encontrar el modo de ser libres en una sociedad dominada por los hombres. En los siglos XII, XIII y XIV abundaron las abadesas, reinas y numerosas mujeres relevantes en el ámbito cultural como Leonor de Aquitania, mujer extraordinariamente culta, protectora de trovadores, que durante casi medio siglo intervino activamente en la política europea. En este periodo se dio uno de los movimientos más interesantes y más curiosos que se han dado en la historia de la espiritualidad occidental: el «movimiento de las beguinas». En un momento en que se empieza a derrumbar el sistema tan estructurado de la iglesia y del mundo feudal aparece el deseo de una cierta libertad interior, libertad de conciencia, que cada persona se exprese por sí misma. María Milagros Rivera Garretas las define perfectamente: «Las beguinas quisieron ser espirituales, pero no religiosas, quisieron vivir entre mujeres, pero no ser monjas ni canonesas, quisieron rezar y trabajar, pero no en un monasterio, quisieron ser fieles a sí mismas, pero sin votos, quisieron ser cristianas, pero ni en la Iglesia constituida ni, tampoco, en la herejía». Cfr. RIVERA GARRETAS, M.ª M. (2005), *La diferencia sexual en la historia*, València, Universitat de València, p. 111 y ss.

Paralelamente a estas juglaresas que actuaban para ganarse la vida, había también mujeres nobles que igualmente tañían instrumentos musicales, de ellas se esperaba que fueran competentes en al menos en uno de ellos. Diversos manuscritos muestran estas mujeres tañéndolos o rodeadas de ángeles femeninos que lo hacen a la par. El costo de la mayoría de los instrumentos restringía ciertos tipos o estilos de música a aquellos que podían permitírselo, entre ellos las damas de alta alcurnia. Aunque los instrumentos más habituales eran el arpa, el laúd, la viola, la dulcema o la zampoña (flauta pastoril), sin embargo, encontramos también imágenes menos usuales que incluyen las campanas y la «trompa de cuerno».

Muchos de los autores de romances cortesanos de los siglos XII, XIII y XIV escriben sobre mujeres que cantan y tocan los más variados instrumentos musicales, caso de Dante en la *Divina Comedia* (1303-1308), Boccaccio en el *Decamerón* (1351-1353) o Geoffrey Chaucer en su poema *House of Fame* (1379-1380):

Tho saugh I stonden hem behynde, Afer  
fro hem, al be hemselve,

Many thousand tymes twelve,

That maden lowde mynstralciys

In cornemuse and shalemyes,

And many other maner pipe,

That craftely begunne to pipe, Bothe in  
doucet and in rede,

That ben at festes with the brede; And  
many flowte and liltyng horn, And pipes  
made of grene corn,

As han thise lytel herde-gromes, That  
kepen bestis in the bromes<sup>600</sup>.

Then I saw standing behind them, far  
away and all by themselves, many scores  
of thousands, who made loud minstrelsy  
with bagpipes and shawms and many  
other kinds of pipes, and skillfully played  
both them of clear and them of reedy  
sound, such as be played at feasts with  
the roast-meat, and many a flute and  
lilting-horn and pipes make of green  
stalks, such as these little shepherd-lads  
have who watch over beasts in the  
broom<sup>601</sup>.

### IV.2.3. Los trompadors como especialistas instrumentales

A comienzos de la Baja Edad Media el oficio de ministril conservaba aún el carácter ambulante que tuvo el juglar en los tiempos precedentes, hasta que estos músicos lograron incorporarse a las capillas musicales cortesananas. En su sostenimiento económico colaboraba también la ciudad, pagando una parte de su salario. Sus actuaciones estaban vinculadas a los recibimientos, visitas, cortejos y otras

<sup>600</sup> CHAUCER, G. (1380), *The House of fame*, Versión electrónica preparada y marcada en HTML por Walter Stewart de The Works of Geoffrey Chaucer, 2<sup>nd</sup> ed., ed. F. N. Robinson, The Georgetown University, site The Labyrinth, versos 1214-1226, p. 14. [Acceso 19/03/2018] Recuperado de: [http://www.arts.uwaterloo.ca/~raha/793CA\\_web/HouseOfFame.pdf](http://www.arts.uwaterloo.ca/~raha/793CA_web/HouseOfFame.pdf)

<sup>601</sup> TATLOCK, J. S. y P. MACKAYE (Traductores al inglés moderno) (1960), *The Complete Poetical Works of Geoffrey Chaucer*, New York, The MacMillan Company, p. 533.

solemnidades cortesanas, aunque no puede descartarse que intervinieran en alguna fiesta religiosa.

Con la llegada del siglo XIV se produjo un florecimiento de la música en el reino de Aragón como «resultat consegüent d'una i continuada vida musical que en temps reculats es desenrotllà paral·lelament a l'evolució de l'art europeu»<sup>602</sup>. Este siglo, que supuso el final de la Casa de Barcelona en la Corona de Aragón, fue un periodo de crisis demográfica, económica y social con guerras y pestes, con enfrentamientos entre la nobleza y con persecuciones a las minorías de población judía (1391), aunque en Aragón no tuvieran casi relevancia, por el apoyo que tuvieron por parte de la monarquía. No obstante, a pesar de estos sucesos, resultó crucial para la evolución social y musical de los *trompadors*: añafileros, trompas, trompetas, chirimías, timbaleros y atabales, lograron independizarse de los juglares, ministriles y demás músicos de la capilla palatina, formando un pequeño conjunto aparte.

Sabemos que «Jaume II (1291-1327) posseïa uns seixanta joglars, instrumentistes de trompeta, de timbal i de viola de mà; amb dues joglaresses d'Anglaterra i l'organista Joan com a músic i mestre»<sup>603</sup>. Los *trompadors*, *añafileros* i *trompetes* se distinguían por sus funciones heráldicas y porque «duien sempre penjades les banderoles amb l'emblema o l'escut de la casa nobiliària a la qual pertanyien, amb independència de la resta dels músics ministrers de la cort. Deduïm-ne, doncs, com a ben palesa la independència d'una i altres»<sup>604</sup>. En esta época, los reinos de Aragón, Castilla y Navarra y el *Migjorn* francés, se convirtieron en centros neurálgicos de la música, tanto del arte trovadoresco como de la música cortesana y de la polifonía religiosa.

Aunque la tónica general en aquellos momentos era que los juglares y ministriles tocaran diversos instrumentos<sup>605</sup>, constituyeron una excepción —a partir del s. XIV— los músicos de las cortes de Aragón y Castilla que, ya como verdaderos especialistas, manejaban por oficio cada uno un solo instrumento<sup>606</sup>. Señalaba Pedrell en este sentido que:

Aunque bajo las denominaciones de *coblas* (del latín *copulæ*) de *trompadors* (1394), de juglares *trompadores* (1447), de juglares de las *trompas* (1452), se solía designar a los que tocaban la trompeta, indudablemente había diferencias

---

<sup>602</sup> LLORENS I CISTERÓ, J. M.<sup>a</sup> (1989), «Entre la cerimònia i la gentilesa», en *Pere el Cerimoniós i la seva època*, Barcelona, Consell Superior d'Investigacions Científiques, Institució Milà i Fontanals, Unitat d'investigació d'Estudis Medievals, p. 163.

<sup>603</sup> *Ibidem*, p. 164.

<sup>604</sup> *Ibidem*, p. 165.

<sup>605</sup> Cf. LLIMERA DUS, J. J. (2004), «Bucinatores, cornicines, tubicines. Instrumentos e instrumentistas medievales en la Corona de Aragón», Conferencia llevada a cabo en el 36. *International Horn Symposium*, Valencia, 25 de julio de 2004.

<sup>606</sup> *Idem*.

entre las trompas y las trompetas, como las hubo después, y lo veremos luego, entre las mismas trompetas llamadas *bastardas*, y las *trompetas italianas*<sup>607</sup>.

El derecho de mantener *trompadors*, *trompeters* y *tabalers* estaba reservado a la nobleza, y en tiempos posteriores, también a la caballería (formada originariamente por nobles), y a las ciudades libres tras la Reconquista. Muchos de los fastos y el esplendor y solemnidad de los actos oficiales dependía en gran manera de estos músicos, por lo que su contratación fue en aumento, ya que resultaba de interés para los reyes y grandes señores. Entre los que estaban al servicio del rey Jaime II en el año 1303,

se sabe que el rey daba empleo por aquellas fechas a dos “trompadors”, Anthoni Barral y Pere Parallada, al trompeta Jacme de Sant Esteve y al timbalero Rigo de Messina, cuyas actividades eran de carácter heráldico y que por tanto no tenían que ver con las del juglar<sup>608</sup>.

Ese mismo año, cuando Jaime II se entrevistó con Juan Manuel en Xátiva en los primeros días de mayo, encontramos «juglars e juglaresses moros qui foren en la cort per solàs»<sup>609</sup>.

Aunque muchos de los juglares *trompadors* provenían del extranjero debido al trato familiar y amigable que la casa de Aragón tenía con las cortes reales de Francia, Flandes, Alemania, Borgoña, Italia, Inglaterra y con Castilla, Navarra y Portugal, la gran mayoría de los *trompadors* tañedores de trompeta eran oriundos del reino de Aragón, muchos de ellos moros. No obstante, había un contacto recíproco con músicos de estas cortes, las cuales atraían y reclamaban en muchas ocasiones la actuación de determinados músicos y cantores para deleite de sus monarcas.

[...] la contratació de músics interessava molt els reis i senyors, ja que el fast i l'esplendor dels actes oficials, de les festes, de les processons i de les solemnitats religioses de llurs-palaus en gran part depenien del mèrit d'aquests artistes. Per aixó els reis intentaven, fins i tot a costa de súplices, de requeriments i de copioses prebendes, d'atreure's a les respectives cort els músics i cantors eminents del país i de l'estranger. Sovint també els enviaven a unes altres cort com si es tractés d'un preat regal per a delectança dels palatins a l'hora de l'esbargiment. A més d'aquestes ambaixades de cordialitat, anualment durant el temps de quaresma, els nostres reis enviaven els instrumentistes a les escoles de Flandes, d'Alemanya o de França a fi de perfeccionar-se en l'art de cornar els respectius instruments. Amb aquest

<sup>607</sup> PEDRELL, F. (1901), *Emporio...*, ob. cit., pp. 62-63.

<sup>608</sup> GÓMEZ MUNTANÉ, M.<sup>a</sup> del C. (2001), *La música medieval en España*, Kassel, Reichenberger, p. 200.

<sup>609</sup> CIMMHIC IV, doc. 76 (MR, reg. 267, fol. 66r; ed. GONZÁLEZ HURTEBISE, *Libros de tesorería de la Casa Real de Aragón*, doc. 1009); los juglares moros de Xátiva, tanto músicos como bailarines, eran muy apreciados, en especial hacia finales del siglo XIV. Apud. CINGOLANI, S. M.<sup>a</sup> (2016), *Entretenimientos, placeres, fiestas y juegos en la corte de los reyes de Aragón en el siglo XIV*. Este trabajo forma parte de los resultados del proyecto *The Last Song of the Troubadours: Linguistic Codification and Construction of a Literary Canon in the Crown of Aragon (14th-15th centuries)* (FP7 2009- 2013-241070), European Research Council Independent Starting Grant (IP: Anna Alberni), con sede en la Universitat de Barcelona (Departament de Filologia Catalana – IRCVM: Institut de Recerca de Cultures Medievales). Para más información véase: [www.rimsonian.org](http://www.rimsonian.org).

contacte artístic s'aconseguí d'enriquir el propi repertori musical amb noves composicions que després feien conèixer el monarques aragonesos<sup>610</sup>.

Estos viajes resultaban muy productivos. Servían para que los músicos ampliaran su repertorio aprendiendo nuevas tocatas y para comprar instrumentos. Su incorporación definitiva a las capillas religiosas se produjo a partir del siglo XVI, con la función de doblar las voces con instrumentos. Los primeros *trompadors* en incorporarse a estas capillas fueron los tañedores de cornetas y sacabuches. Los trompas —bien diferenciados ya de los trompetas— se unieron mucho más tarde, a mediados del siglo XVII, cuando comenzaron a intervenir esporádicamente en la orquesta, y no sería hasta finales del siglo XVII cuando empezaran a formar parte de las capillas religiosas; hasta entonces sus actuaciones eran de otra naturaleza, enfocándose en actos callejeros, heráldicos y, especialmente en la caza, como veremos al final de este capítulo.

### IV.3. Funciones de los *trompadors*

Los *trompadors*, trompeteros y atabaleros estuvieron durante bastante tiempo al servicio de las cortes, siendo poco a poco absorbidos gradualmente en los conjuntos de ministriles —*ménestrels*, *ministrers*—, si bien, diferenciados de ellos. No eran solistas, claro es, tocaban en grupos, denominados «*coblas de trompadors*» en la corte aragonesa y «*coplas*» en Castilla. Las actuaciones de estos *trompadors*, con su sonido brillante y poderoso, simbolizaban el poder del soberano, formando parte de su servicio personal. En el siglo XV tocaban puntualmente tanto en celebraciones religiosas, civiles y militares. Su repertorio era amplio y variado: desde música religiosa hasta danzas y canciones de moda de la época.

Entre las funciones heráldicas y militares debían anunciar el comienzo y final de la batalla, transmitir órdenes, animar e infundir temor al enemigo durante la contienda, etc. El *Tirant lo Blanch* (1490) de Martorell recoge la actuación de una de estas agrupaciones de *trompadors* en las galeras de la Corona. Describe la gran sonoridad que podían llegar a producir, un estruendo bien amenazador:

Aprés que Tirant hagué fet posar lo cavaller Sinegerus en terra per anar avisar l'emperador, ell féu posar en punt tot l'estol e ordenà ses batalles. E manà quals fustes devien ferir primer a les naus, e les galeres a les galeres. E axí mateix, manà a tots los patrons que, com ferien en l'estol dels moros, que fessen **molt gran sclafit de trompetes e anafils e de botzines**, de les quals Tirant havia fet fer molt gran forniment, e los altres ab bombardes e crits molt spantosos, a fi que-ls posasen lo diable al cors<sup>611</sup>.

---

<sup>610</sup> LLORENS I CISTERÓ, J. M.<sup>a</sup> (1989), «Entre la cerimònia...», ob. cit., p. 163.

<sup>611</sup> Cap. CCCCXVIII «Com tirant pres l'estol dels moros». MARTORELL, J. (2003), *Tirant lo Blanch*, 2 Vols., *Transcripció, coordinació i notes a càrrec* de Albert G. Hauf, València, Generalitat Valenciana. Conselleria de Cultura, Educació i Ciència, *Tirant lo Blanch*, vol. II, p. 818.



Es de señalar que en esta ocasión las bocinas resuenan junto a trompetas y añafles, puntualizando un instrumento diferente, que bien puede tomarse como sinónimo de trompas de metal, de características similares a las de caza. Al llegar a la corte anunciaban las victorias. En situaciones de paz anunciaban la entrada y salida de su señor en la ciudad, su presencia, incluso cuando se sentaba a comer, daban la bienvenida a visitantes ilustres, anunciaban el comienzo y el final de las fiestas, pregonaban decretos y ordenanzas, tocaban en torneos, justas y cacerías, etc. A veces ejercían la función de mensajeros. También tocaban en las procesiones en las que participaba el señor o el monarca, en las coronaciones y demás fiestas cívicas. A veces se les unían otros instrumentos de viento, sobre todo chirimías, en grandes acontecimientos y ceremonias de la corte<sup>612</sup>.

Los cometidos de los *trompadors* fueron regulados en diversas ocasiones por los soberanos de la Corona de Aragón. Pedro IV el Ceremonioso (1336-1387), monarca erudito<sup>613</sup> que tuvo el reinado más largo de todos los que le habían precedido en el trono desde la constitución de la Corona de Aragón en 1137, supo incorporar —de manera significativa— la escritura «como instrumento de comunicación y gobierno», dando lugar a nuevas posibilidades de ejercicio del poder»<sup>614</sup>. Fue un innovador en muchos sentidos, «participando en ocasiones en el proceso genético de la documentación cancillerescas»<sup>615</sup>. El Ceremonioso aparte de su constante acción de gobierno y preocupación por participar en el proceso productivo de los textos diplomáticos y administrativos (*Crónica*, discursos en las Cortes, *cobles...*), tuvo sus momentos de asueto, ya que amaba la música y las distracciones.

Las *Ordinacions de la casa i cort*<sup>616</sup>, promulgadas por el Ceremonioso en el año 1344, representan una buena muestra de las dos facetas que hemos destacado del monarca. Regulaban la misión de los ministriles *trompadors*, cuyo oficio consistía en «interpretar música a la cambra reial, per a esplai de la cort i magnificència de les festivitats cíviques i religioses, adés públiques, adés familiars. Anava també al seu càrrec la música extralitúrgica de les processons, rogatives i pregàries públiques»<sup>617</sup>. En ellas quedaba bien clara cuál era la voluntad real: «volem e ordenem que en nostra cort juglars quatre degen ésser, dels quals dos sien trompadors, e lo ters sia tabaler e lo

<sup>612</sup> Cfr. PAJARES ALONSO, R. L. (2012), *Historia...*, ob. cit., p. 61.

<sup>613</sup> «De hecho, la erudición siempre ha llamado la atención sobre el hecho de que fue Pedro IV quien introdujo la novedad de firmar de manera autógrafa los documentos de la Cancillería», citado por GIMENO BLAY, Fco. M. (2006), *Escribir, reinar. La experiencia gráfico-textual de Pedro IV el Ceremonioso 1336-1387*, Madrid, Abada Editores, p. 19.

<sup>614</sup> *Ibidem*, pp. 16 y 17.

<sup>615</sup> *Ibidem*, p. 21.

<sup>616</sup> *Ibidem*, p. 20.

<sup>617</sup> Cfr. LAMAÑA, J. M.<sup>a</sup> (1981), «Els instruments musicals...», ob. cit., p. 19.

quart trompeta»<sup>618</sup>, y se aprecian las continuas intervenciones que llevó a cabo el monarca en el manuscrito original y el interés por regular las funciones y «lo regiment de tots los officials de la sua cort»<sup>619</sup>. Tienen mucho en común con las *Leges Palatinae Regni Maioricarum (Lleis de Palau)*<sup>620</sup> que mandó redactar Jaime III de Mallorca (1315-1349)<sup>621</sup>, decretadas en la ciudad de Mallorca el 9 de mayo de 1337, también para establecer el régimen y la ordenación racional de la corte. Ambas se centran en la estructuración ideal de la Corte real que es dividida en oficios de alto número<sup>622</sup>.

Ambos manuscritos describen la corte desde dentro, desde un punto de vista interno. Ahora, en las Ordenaciones de 1353, el rey consagrado se convierte en el centro de su corte y en la legitimación de la misma ordenación creada por él. El ceremonial litúrgico, igual que la diversidad de los oficios de la corte, pasan a ser una demostración de dignidad real<sup>623</sup>.

El nuevo libro que recogía las Ordenaciones y el Ceremonial de coronación de los reyes y reinas de la Corona de Aragón colmó los propósitos del monarca y del mismo se hicieron copias posteriores en catalán, latín y aragonés. Tres de ellas, escritas en lengua vernácula fueron destinadas a Zaragoza, Barcelona y Valencia. «Con posterioridad a 1344, —una vez que Mateu Adrià hubo traducido las *Leges Palatinae*—, el mismo rey glosó la traducción catalana resultante titulada: *Ordinacions fetes per lo molt alt senyor en Pere terç, rey d'Aragó sobre lo regiment de tots los officials de la sua cort*»<sup>624</sup>. El texto original de este manuscrito legislativo se conserva actualmente en la Universitat de València<sup>625</sup>.

---

<sup>618</sup> LLORENS I CISTERÓ, J. M.<sup>a</sup> (1989), «Entre la cerimònia...», ob. cit., p. 164.

<sup>619</sup> *Ordenacions fetes per lo molt alt senyor en Pere terç Rey d'Aragó sobre lo regiment de tots los officials de la sua cort*, Universitat de València, Biblioteca Històrica, ms. 1124.

<sup>620</sup> Cfr. Bibliothèque Royale Albert I, Bruselas, cod. núm. 9.169. Una reproducción de este manuscrito se puede consultar en Jaime III, rey de Mallorca, *Leyes Palatinas*, cod. núm. 9.169 de la Bibliothèque Royale Albert I. Presentación y transcripción de L. Pérez Martínez. Introducciones de G. Llompарт y M. Durliat. Traducción de M. Pascual Pont. Fotografías de F. Llompарт Mayans, La Isla de la Calma, Palma de Mallorca, José de Olañeta ed., 1991.

<sup>621</sup> SCHENA, O. (1983), *Le leggi palatine di Pietro IV d'Aragona*, Cagliari, Inst. sui Rapporti Italo Iberici del C.N.R., 357 pp.

<sup>622</sup> El Códice comienza con las Ordenaciones de la Casa Real que se estructuran en base a los cuatro oficios principales de la misma: Mayordomo, Canciller, Maestre Racional y Camarlengo. En ellas se incluyen los más mínimos detalles de la vida privada del monarca y de su Casa.

<sup>623</sup> WITTEKIND, S. (2014), «Las ordenaciones de Pedro el Ceremonioso en París». Adaptación, transposición y reorganización artística, en ROSA ALCÓY (ed.), *Art fugitiu. Estudis d'art medieval desplaçat*, Barcelona, Publicacions i edicions de la Universitat de Barcelona. [496 pp.] p. 322. [Acceso: 24/02/2018] Recuperado de: [http://khi.phil-fak.uni-koeln.de/sites/kunstgeschichte/Dateien\\_Webrelaunch/Wiss\\_HP\\_s/Wittekind/neu\\_17-03-27/Wittekind\\_Las\\_Ordenacions\\_de\\_Pedro\\_el\\_ceremonioso\\_en\\_Paris\\_2014.pdf](http://khi.phil-fak.uni-koeln.de/sites/kunstgeschichte/Dateien_Webrelaunch/Wiss_HP_s/Wittekind/neu_17-03-27/Wittekind_Las_Ordenacions_de_Pedro_el_ceremonioso_en_Paris_2014.pdf)

<sup>624</sup> Cfr. GIMENO BLAY, Fco. M. (2006), *1336-1387 La experiencia gráfico-textual...*, ob. cit., pp. 27 y 28.

<sup>625</sup> *Ordenacions...*, ob. cit. Para una información más detallada véase GIMENO BLAY, Fco. M., GOZALBO GIMENO, D. i J. TRENCHS ODENA (2009), *Ordinacions de la Casa i Cort de Pere el Cerimoniós*, València, Universitat de València. Esta edición recoge íntegro el texto de las *Ordinacions* y el protocolo de la coronación utilizando el original del siglo XIV, con la identificación de las correcciones y enmiendas efectuadas por el rey y un estudio introductorio dónde se reconstruye la historia completa del manuscrito.

Durante el reinado de este monarca los músicos actuaron en diversos actos solemnes y privados de la Casa real. A su servicio encontramos juglares de todo tipo: *trompadors*, instrumentistas de cornamusa, de salterio, juglares de gestas, de «boca», de «leugeries», tragitadores, mimos, juglaresas... No faltaban especialmente en los banquetes ofrecidos a personalidades distinguidas. Juglares y ministriles nacionales y extranjeros concurrían en gran número a cualquier fiesta de importancia. Él mismo nos cuenta en su *Crónica* como con motivo de su coronación asistieron juglares catalanes y extranjeros a la Aljafería de Zaragoza: «e aquí estiguem ab grans cants e melodiosos de diverses jutglars de nostra terra e de diverses parts»<sup>626</sup>.

Estos *trompadors*, *trompeters* y *tabalers* heráldicos al servicio de la Corona estaban bien considerados socialmente, ya que su sueldo era similar o superior al de otros ministriles de instrumentos bajos. Valga como ejemplo los salarios del trompeta y la cornamusa adscritos al servicio del rey Pedro IV, que son los únicos músicos de la Corte cuya paga es mayor que la del resto de instrumentistas asalariados<sup>627</sup>.

Con la llegada del siglo XV, «considerado como una encrucijada de dos épocas, la Edad Media y el Renacimiento, perceptible en mayor o menor grado en sus múltiples manifestaciones musicales»<sup>628</sup>, se produjo un delicado equilibrio entre tradición y modernidad musical. De los ministriles al servicio de los Trastámara,

hubo al servicio de Fernando I de Aragón (1412-1416) y de su hijo Alfonso el Magnánimo (1416-1458) intérpretes de todo tipo de instrumentos a quienes de forma general se les siguió llamando ministriles. No obstante, desde la segunda década del siglo XV empezó a aparecer junto al nombre de alguno de ellos el de su especialidad, en cuyo caso en lugar de ministril se le llamaba "sonador"<sup>629</sup>.

Un ejemplo de la actividad de músicos instrumentistas en este siglo la encontramos documentada en Mallorca, relacionada con la constitución de varias sociedades musicales temporales entre músicos.

Una de las primeras de las que se'n té notícia, es troba en un contracte de societat signat l'any 1407 entre els músics de Muro Joan Puig i Antoni Ramon, músics de trompa i Miquel Gibert, carameller i Joan Castanyer,

<sup>626</sup> *Crónica* de Pedro IV el Ceremonioso, cap. 11, 13. *Apud* PAGÉS, A. (1937), «La Poésie française en Catalogne du XIIIe siècle à la fin du XVe.», en *Bulletin Hispanique*, tom. 39, núm. 4, p. 16.

<sup>627</sup> *Cfr.* DESCALZO, A. (1990), «Músicos en la corte de Pedro IV el Ceremonioso (1336-1387)», en *Revista de musicología*, vol. 13, pp. 81-82. También en Valladolid, en 1501, cada trompeta recibía 12 sueldos al día, que era prácticamente lo mismo que cobraba un cantor-compositor como Pierre de la Rue. *Cfr.* SCREURS, E. (2001), «Las relaciones musicales entre la corte y las colegiadas», CARRERAS, J. J. y B. J. GARCÍA GARCÍA (ed.), en *La Capilla Real de los Austrias*, Madrid, Fundación Carlos Amberes, p. 155.

<sup>628</sup> GÓMEZ MUNTANÉ, M.ª del C. (2001), *La música medieval...*, ob. cit., p. 281.

<sup>629</sup> *Idem.*

tamborer; el contracte estipulava que durant el temps d'un any havien de tocar tots junts i no per separat repartint-ne els beneficis a parts iguals<sup>630</sup>.

Algunos años más tarde en Palma, en 1462,

es va formar una altra societat en "art de sonar", en la que alguns músics s'organitzaven per tal de donar servei a tot tipus de celebracions, especialment noces i esposalles, durant dos anys<sup>631</sup>.

Las ceremonias en las que intervenían este tipo de instrumentistas eran muy frecuentes en casi todos los pueblos de Mallorca, además de la ciudad. sabemos de la presencia de *ministrils trompadors, tamborers* y otros instrumentistas.

Les celebracions més destacades de l'any corresponien a moments litúrgics importants o a festivitats locals de patrons i patrones dels pobles; entre elles destaquen: Corpus Christi, Assumpció de Maria, Nadal, Pasqua, Pentecosta, sant Joan i sant Sebastià<sup>632</sup>.

A partir del siglo XVI comenzaron a crearse plazas fijas de ministriles en las capillas musicales de las catedrales. Habitualmente se cita la catedral de Sevilla como la pionera en la contratación de ministriles por el realizado en el año 1526 a cinco músicos asalariados: tres chirimías, tiple, tenor y contratenor, y dos sacabuches, tal como expresa un documento del templo «será muy honroso en esta santa iglesia y en alabanza del culto divino», en Mallorca, sin embargo, encontramos juglares a comienzos el siglo XVI, comenzaba a hablarse ya de los ministriles en el año 1505<sup>633</sup>.

Molt possiblement aquí el canvi degué ésser afavorit per la prohibició per part dels bisbes que els joglars no actuessin dins les esglésies. La primera referència que tenim a Mallorca és la de 1505, quan Joan Mestre consta com a ministril de l'infant Ferran. En aquell temps la paraula ministril també era sinònim d'instrumentista musical. Cent anys després trobam que el bisbe Diego de Arnedo, a Felanitx, prohibeix llogar "**bucinas seu trompetas vulgo jutglas**" amb els doblers de les confraries. L'any següent trobam semblant

---

<sup>630</sup> Cfr. MENZEL SANSÓ, C. (2012), *La música a Mallorca...*, ob. cit., pp. 77 y 78.

<sup>631</sup> El documento conservado en L'Arxiu del Regne de Mallorca (Prot-M-411, fols. 136 r-v) fue publicado en: GILI FERRER, A. (2001), «Una societat musical en el segle XV», en VIII *Trobada de Documentalistes Musical*, 8, pp. 147-149. Apud MENZEL SANSÓ, C. (2012), *La música a Mallorca...*, ob. cit., pp. 79 y 80.

<sup>632</sup> MENZEL SANSÓ, C. (2012), *La música a Mallorca...*, ob. cit., p. 80.

<sup>633</sup> Poco se sabe, por no constar documentalmente, del papel de la música en la sociedad árabe que dominaba la isla antes de 1229, fecha en la que comenzaba la historia de la música en Mallorca. La documentación sobre hechos relevantes en el siglo XIII se refiere a cuestiones de índole política, militar, geográfica..., los datos sobre hechos culturales son muy escasos, y en lo referente a los músicos, —como señala Cristina Menzel— son puramente anecdóticos (herencias, censos, pagos, etc.) y «constatan únicamente la presencia de músicos i joglars a Mallorca just després de la conquesta». Cfr. MENZEL SANSÓ, C. (2012), *La música a Mallorca...*, ob. cit. En cuanto a los siglos XIV y XV, algunos documentos hacen referencia a la liturgia y las celebraciones, los juglares y los órganos que comenzaban a construirse en Mallorca. Para una información más detallada sobre los pagos a juglares y ministriles en las celebraciones religiosas y civiles, véase PARETS SERRA, J. et. al. (1993): *Els ministrils i els tamborers de la sala*, Palma, Ajuntament de Palma; PARETS SERRA, J. i ROSSELLÓ VAQUER, R. (2003-2004), *Notes per a la història de la música a Mallorca*. [Búger], Centre de Recerca i Documentació Històrico-Musical de Mallorca, 4 vols; ROTGER MARTÍNEZ, J., i JOAN I. ALONSO SUÁREZ, (2007), *De joglars e ministrils*, Palma, Consell Insular de Mallorca.

prohibició a la visita pastoral efectuada a Sóller o una altra a Campanet, "que les confraries no gastin els diners en coses mundanes ni en trompes o joglars"<sup>634</sup>.

De estas prohibiciones, nació la propuesta de crear un grupo de ministriles, por parte del Gran i General Consell, que saliera por las fiestas y celebraciones cívicas y que estuviera completamente desligado de la iglesia.

Gonzalo Fernández de Oviedo<sup>635</sup> presentaba en el año 1548 una «relación de los oficios reales» en el *Libro de la cámara real del príncipe don Juan*<sup>636</sup>, en los que detallaba los músicos e instrumentos que el príncipe tenía a su servicio:

*Menestriles e diversos músicos*

Porque no sea tragedia ni acabe como ella mi tratado, he querido concluirle en los menestriles e diferentes géneros de músicas<sup>637</sup>.

En su cámara avía un claviórgano, *que fue el primero que en España se vido, e lo hizo un gran maestro moro de Çaragoça de Aragón, llamado Moferrez, que yo conosçí, e avía órganos, e clavicordios, e vihuelas de mano e de arco e flautas, e en todos estos instrumentos sabía el príncipe tañer e poner las manos.*

Era el príncipe don Johán, mi señor, a natura muy inclinado a la música, e entendíala muy bien, aunque su boz no era tal *ni tan bastante, a bien paresçer, quanto él bastava a ser profiado en cantar, pero en compañía de otras bozes passava adelante.* Fue su maestro de capilla Johanes d'Anchieta e él le enseñó el arte [...]

<sup>634</sup> Cfr. ROTGER MARTÍNEZ, J., I. J. I. ALONSO SUÁREZ, (2007), *De joglars...*, ob. cit. De obligada consulta sobre este tema resultan también las siguientes publicaciones: PARETS SERRA, J. et. al. (1993), *Els ministrils i els tamborers de la sala*, Palma, Ajuntament de Palma; y el artículo de MULET BARCELÓ, A. (2000), «Ministrils i mestres de Capella de la Seu (1654-1698)», en *VI Trobada de Documentalistes Musicals*, 6, pp. 205-211.

<sup>635</sup> Gonzalo Fernández de Oviedo y Valdés (Madrid, 1478 - Valladolid, 1557). Historiador, cronista de Indias y administrador español. Educado en la casa de un discípulo apasionado por las humanidades de Pietro Martine d'Anghiera, Alonso de Aragón, estuvo durante algún tiempo a su servicio. Fue luego mozo de cámara de don Juan, hijo de los Reyes Católicos, para quien escribió *El libro de la Cámara real del Príncipe don Juan*. Muerto el príncipe don Juan (1497), Fernández de Oviedo marchó a Italia con Gonzalo Fernández de Córdoba, el Gran Capitán, de quien fue secretario en España. Tras una breve estancia en España, marchó a las Indias en 1513 con la expedición de Pedrarias Dávila, gobernador de Castilla del Oro, donde ejerció los cargos de veedor de las fundiciones del oro y escribano real. Su obra más famosa fue *Historia general y natural de las Indias*, en la que describe el descubrimiento y la colonización de las Indias americanas. También fue autor, entre otras, de la novela de caballerías *Don Claribalte*, de 1519, y de las *Quincuagenas de la nobleza de España*, de 1555, que constituyeron un fiel informe sobre la nobleza.

<sup>636</sup> «Texto nacido en su día con la finalidad inicial de informar en la corte del futuro rey Felipe II acerca del orden que se siguió en la casa del príncipe don Juan, Primogénito de Fernando e Isabel, que había sido educado y servido conforme a los usos que regían el llamado ceremonial de etiqueta de Castilla». Apud GONZALO FERNÁNDEZ DE OVIEDO (2006), *Libro de la Cámara Real del Príncipe Don Juan, oficios de su casa y servicio ordinario*, edición crítica de Santiago Fabregat Barrios, Valencia, Publicaciones de la Universitat de València, p. 11.

<sup>637</sup> *Ibidem*, p. 165. Gonzalo Fernández de Oviedo elige cerrar el tratado rememorando la afición de don Juan por la música, en lugar de evocar los dramáticos momentos de la muerte del príncipe, —*porque no sea tragedia*—, tantas veces cantada por diversos autores de finales del siglo XV. Sobre las manifestaciones literarias que trajo consigo el fallecimiento del heredero real, véase PÉREZ PRIEGO, Miguel A. (1992), «Historia y literatura en torno al príncipe don Juan. *La Representación sobre el poder del amor de Juan del Encina*», en *Historias y ficciones; Coloquio sobre la literatura del siglo XV*, Universitat de València, Departament de Filologia Espanyola, Valencia, pp. 337-349 y PÉREZ PRIEGO, M. A. (1997a), *El príncipe don Juan, heredero de los Reyes Católicos, y la literatura de su época*, Lección inaugural del Curso 1997-1998, Universidad Nacional de Educación a Distancia, Madrid.

Tenía músicos tamborinos, e salterio, e dulçainas, e harpa, e un rabelico muy presçioso que le tañía un madrid, natural de Caravanchel —aldea de Madrid— e tejero. E como por burla llamóle la música, digo afixionóse al rabé, e sin se lo mostrar, salió exçelente músico en aquel arte de instrumento e hízose rico sirviendo a Su Alteza.

Tenía el príncipe muy gentiles menestriales: altos sacabuches, e cheremías, e cornetas, e trompetas bastardas, quatro o çinco pares de atabales, e en cada género de lo que es dicho, muy diestros ofiçiales e quales devían ser para serviçio de tan alto príncipe.

Bien creo que en estos ofiçios e ofiçiales que he acresçentado en esta segunda parte aún no avré dicho todos los que ay en la Casa Real e que avré olvidado algunos, pero serán pocos; e así terná menos que hazer el que los quisiere aquí acumular<sup>638</sup>.

[...] Cuando el rey o el príncipe juegan a las cañas<sup>639</sup>, acostúmbrase a dar el guión a uno de los caballeros menores o teniente del caballero mayor, porque como son personas diestras en la gineta —como lo era el comendador Villalta—, cada vez que el rey o el príncipe sale a tirar la caña sale el guión delante, e tocan las trompetas e atabales, e así e vuelve el príncipe conosciado, e escusáanse desacatamientos e topazos de encuentros de cavalleros e otras inadvertencias de ginetes, e miran cómo deven tirar los cavalleros<sup>640</sup>.

En 1544 se fundó una capilla de ministriles en la catedral de León y en 1554 se aprobó la creación de la de Burgos. El arzobispo de Valencia hizo lo propio en 1560 contratando a cuatro tañedores de chirimía, sacabuche, flauta, corneta, orlo y trombón, bajo la dirección del maestro Lope del Castillo. La catedral de Palencia contaba con músicos asalariados desde 1567, la de Oviedo desde 1572, Huesca a partir de 1578 y en Zaragoza, en 1582 el Pilar y en 1591 la Seo.

En el año 1595, encontramos también en Mallorca, la propuesta hecha en el Gran i General Consell para la creación de un «joch de ministrils» los cuales fueran obligados a servir todas las fiestas, que se hacen universales, promovidas por aquel antiguo órgano de gobierno de Mallorca. Este hecho ayudaba la idea de asegurar el servicio musical a las más importantes ceremonias, tanto cívicas como religiosas, que

---

<sup>638</sup> *Ibidem*, p. 166.

<sup>639</sup> Además de los ejercicios caballerescos de las justas y torneos, en la corte castellana se celebraban otros, como el juego de cañas y la corrida de toros, consistente entonces en «perseguir y matar los toros con lanza y a lomos de caballo» (Dominguez Casas, 1993: 211). Hay constancia de esta práctica «desde el siglo XI y empezará a caer en desuso a finales del siglo XVI, cuando será sustituida por la suerte de rejoneo» (*ibid.*). La asistencia a tales festejos era multitudinaria. El juego de las cañas era un ejercicio de raigambre musulmana y marcado carácter autóctono, único por tanto «en toda la Europa medieval y moderna» (Dominguez Casas, 1993: 210-211). Consistía en la formación de dos líneas paralelas de caballeros que iban armados con una caña y protegidos por una adarga morisca. Una de las líneas perseguía a la otra mientras lanzaban sus cañas contra la línea delantera. Los participantes en el juego se hacían acompañar de dos lacayos, iban ataviados con ropas y tocados árabes. Rara vez faltaba el juego de cañas en los festejos que se celebraban en torno a la corte. Aquí, Oviedo menciona las fiestas con las que la ciudad de Barcelona cumplimentó a los Reyes Católicos en diciembre de 1492.

<sup>640</sup> *Ibidem*, p. 151.

patrocinaba el Consell. Aquel mismo año los jurados informaron al Gran i General Consell, de las conversaciones mantenidas con el obispo y canónigos de la Catedral sobre la conveniencia de disponer de un grupo de ministrils. Esta asamblea acordó conceder plena facultad a los jurados i síndicos clavaris por tal que hiciesen lo mas apropiado referente a la constitución del grupo y sus obligaciones entre las cuales era la más importante la de asistir a las fiestas habituales del calendario ceremonial del Consell. Según Cristina Menzel,

la cobla de ministrils va ser fundada l'any 1595, juntament amb la constitució de la capella de música. En la documentació capitular, ja constaven des de feia anys activitats musicals tant per part de cantors com per part d'aquest tipus d'instrumentistes, de manera que la fundació l'any 1595 no va fer altra cosa que oficialitzar unes activitats que ja s'hi duien a terme amb normalitat. Es cert, però, que tant la activitat de la capella com la de la cobla de ministrils, va anar en augment durant tot el segle XVII, tal com ho demostra la documentació capitular i les obres musicals conservades<sup>641</sup>.

Los ministriles fueron patrocinados por el Gran i General Consell hasta la desaparición de este órgano, hecho por el cual pasaron a manos municipales.

Desde finales del siglo XVI los ministriles asumieron las limitaciones instrumentales que conllevaban la imperfección de su tarea y fueron desplazados, antes de mediados del siglo XVII, por músicos e instrumentos más avanzados técnica y culturalmente.

E llegados á palacio haciales dar confites e vino; e luego partian dende los mantenedores e trovadores con los ministriles e joya acompañando al que la ganó fasta su posada; e mostrabase aquel aventaje que Dios y natura hicieron entre los claros ingenios e los obscuros<sup>642</sup>.

Como curiosidad, queremos mencionar que la galera capitana de la armada real contó con un conjunto fijo de ministriles turcos durante el siglo XVII.

---

<sup>641</sup> MENZEL SANSÓ, C. (2012), *La música a Mallorca...*, ob. cit., pp. 422 y 423.

<sup>642</sup> Cfr. RODRÍGUEZ CANFRANC, P. (2015), «Los instrumentos...», ob. cit., p. 21.



Fig. 187. *Trovadores y juglares*. Anónimo alemán, s. XIV. Berlín. Archiv für Kunst und Geschichte.



Fig. 188. *Leges Palatinae* de Jaime III rey de Mallorca. Atribuido a Joan Loert, 1337. Bruselas. Bibliothèque royale de Belgique, ms. 9169, fol. 20v.





Fig. 189. Abb. II: *Leges Palatinae*. Atribuido a Joan Loert, 1337. Bruselas. Bibliothèqu royale de Belgique, ms. 9169, I<sup>a</sup> Parte, fol. 2r (Ausschnitt).



Fig. 190. *Leges Palatinae*. Bruselas, Bibliothèqu royale de Belgique, ms. 9169, I<sup>a</sup> Parte, fol. 10v (Ausschnitt).

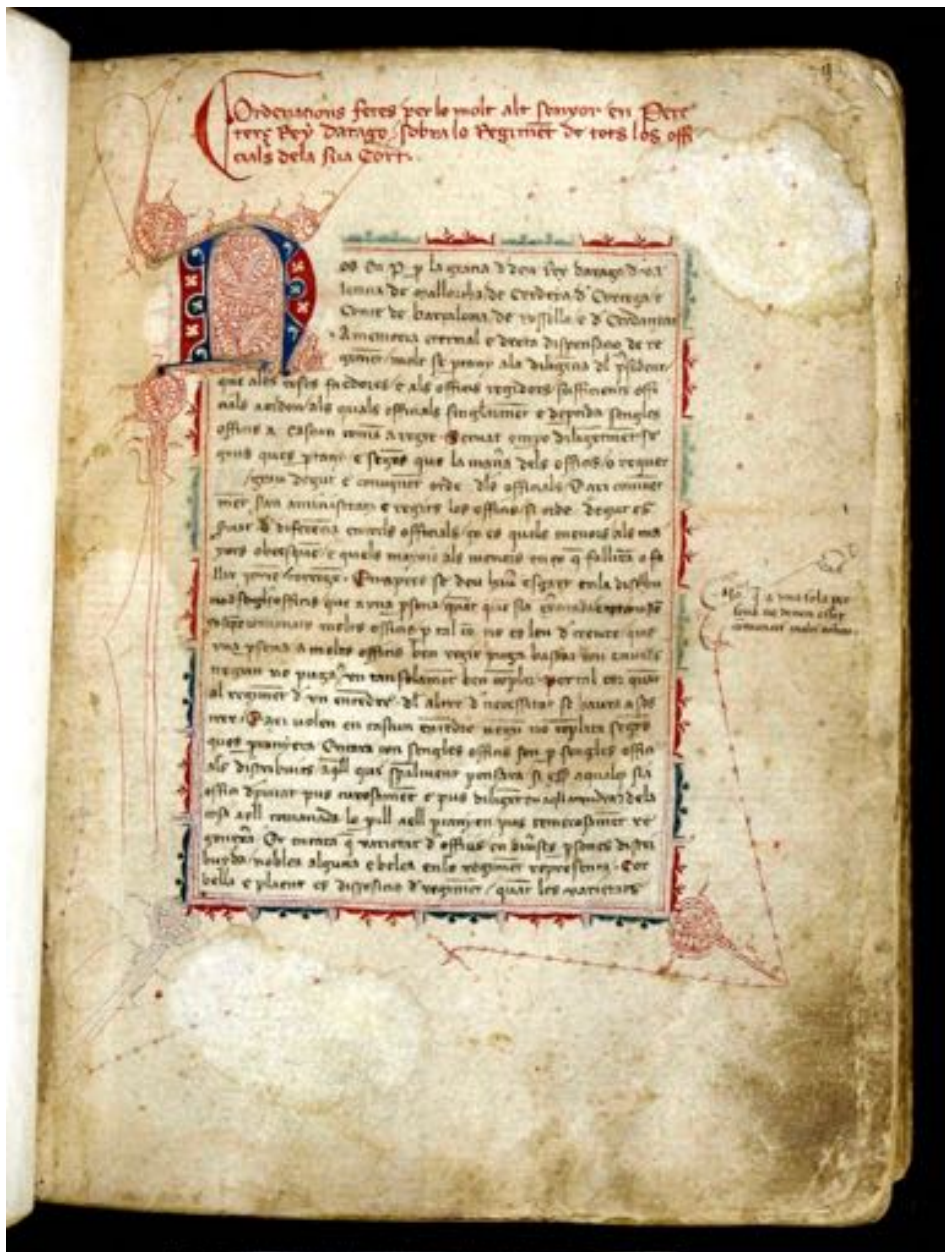


Fig. 191. *Ordinacions fetes per Pere Terç* (a. 1344), rey d'Aragó (1344-1353). València. Universitat de València. Biblioteca Històrica: BH ms. 1501, fol. 1r.



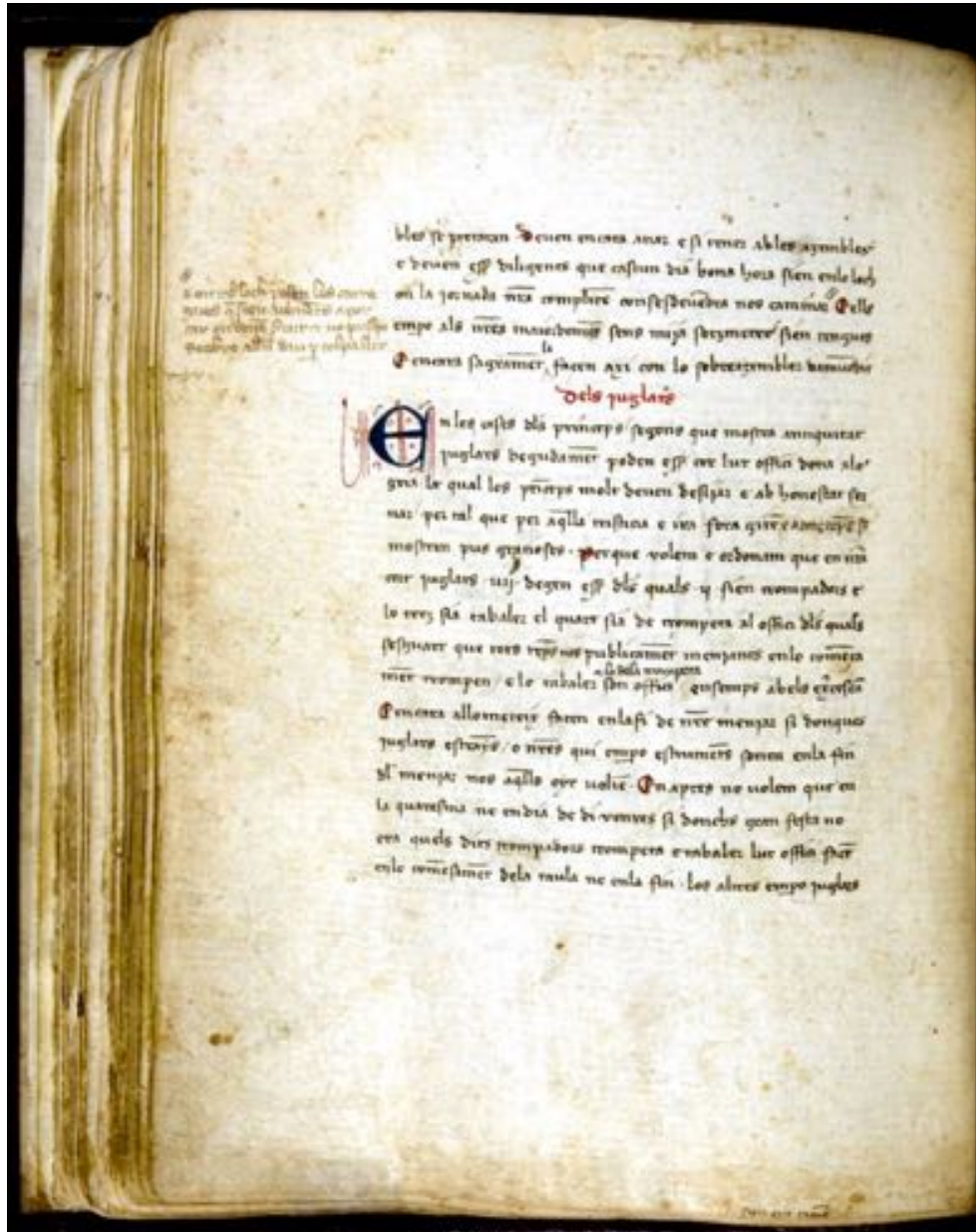


Fig. 192. *Ordinacions fetes per Pere Terç (a. 1344), rey d'Aragó (1344-1353)*. València. Universitat de València. Biblioteca Històrica: BH ms. 1124, fol. 28v.

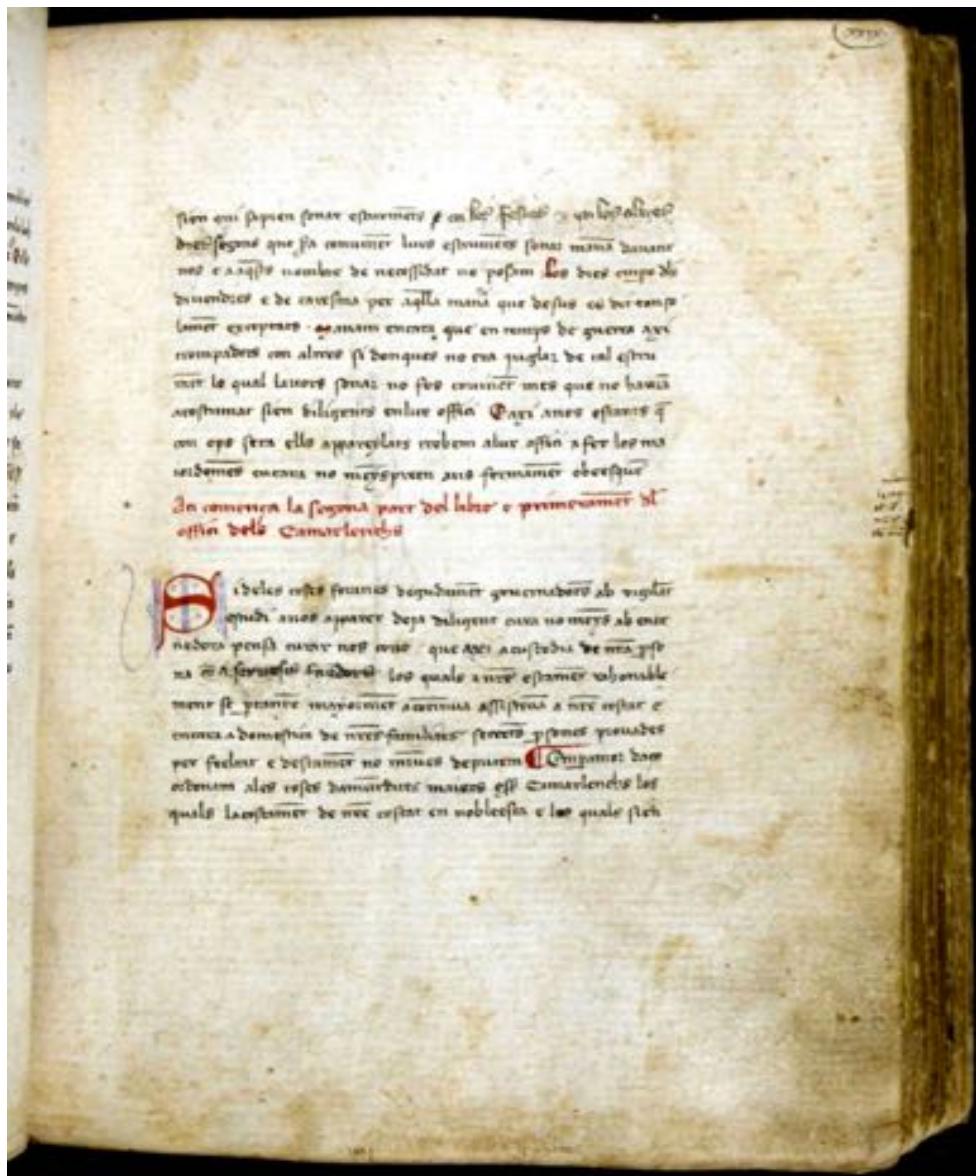


Fig. 193. *Ordinacions fetes per Pere Terç (a. 1344), rey d'Aragó (1344-1353)*. València. Universitat de València. Biblioteca Històrica: BH ms. 1124, fol. 29r.

### IV.3.1. Los *trompadors* en los rituales civiles

Los rituales civiles en las grandes ocasiones de la monarquía iban siempre acompañados de gran fastuosidad, con participación de un número cada vez más grande de juglares y músicos, multiplicándose a partir del siglo XIV. Entre estos grandes momentos de solemnidad pública, los de mayor relevancia fueron las, los matrimonios y las entradas a las ciudades. Como señalaba Cingolani, las fuentes para estudiar estos acontecimientos hasta bien entrado el siglo XIV, son más bien escasas. «Antes de finales del siglo las de archivo son muy detalladas en relación a los pagos, pero muy poco en cuanto al contenido y a las formas de las celebraciones»<sup>643</sup>. A partir de ese momento, según la documentación conservada, empezamos a tener más datos y descripciones, tanto en los fondos de la Cancillería Real y del Maestre Racional, como, en otra documentación de origen ciudadano, como resultan los Manuales de Consejos o Libros de Solemnidades<sup>644</sup>. Por otro lado, y especialmente por todo el siglo XIII y primera parte del XIV, dependemos casi totalmente del relato de las crónicas.

De las cuatro grandes crónicas, la *Crònica o Llibre dels Feits del rei Jaume I el Conqueridor*<sup>645</sup>, la *Crònica de Bernat Desclot o Llibre del rei en Pere*<sup>646</sup> y la *Crònica de Pere el Cerimoniós*<sup>647</sup>, mencionan o relatan —aunque muy de soslayo— festividades y celebraciones, tanto municipales como reales, que tenían lugar en los ambientes cancillerescos y muy cercanos a la monarquía. Distinto es el caso de Ramon

<sup>643</sup> Cfr. CINGOLANI, S. M.<sup>a</sup> (2016), *Entretenciments...*, ob. cit., pp. 235 y 236.

<sup>644</sup> Los de Barcelona, por ejemplo, se sabe que existieron, pero hoy están perdidos o se desconoce su paradero.

<sup>645</sup> Redactada en primera persona, aparece como obra personal del rey. Es la historia de Jaime I, con el objetivo exclusivo de la relatar los hechos principales del reinado de este monarca. El texto no contiene divisiones en capítulos; la narración es seguida. El primer texto en catalán no aparece hasta 1343 (redactado o copiado en Poblet), por lo que plantea la cuestión de la autenticidad de la *Crònica*. el libro no tiene otra forma que la de unas memorias compuestas para perpetuar el recuerdo de las grandes gestas militares, de los resonantes triunfos de Jaime I en la magna empresa de la Reconquista, y también para dar testimonio solemne, a las generaciones futuras, de su reconocimiento a la divina Providencia por las gracias obtenidas en todas sus gestas.

<sup>646</sup> Escrita seguramente con posterioridad a la de Jaime I, está dedicada a la narración de las gestas y empresas del reinado, tan corto pero tan lleno, de su hijo y sucesor, Pedro el Grande, a lo cuales había de dedicar también preferente atención la de Ramon Muntaner. Comienza la *Crònica* de Desclot con el casamiento del Conde de Barcelona Ramon Berenguer IV con Petronila, hija de Ramiro el Monje, heredera del reino de Aragón. Desclot dedica los cincuenta primeros capítulos a los reinados de Ramon Berenguer IV, de Alfonso II, de Pedro el Católico y al de Jaime I, al cual da gran extensión. Se ignora la fecha exacta en que fue redactada. en el texto no figura ninguna indicación que pueda orientar en esta cuestión. La *Crònica* está escrita en el tono inconfundible de quien narra los hechos que presenciales o no los ha vivido, y de los cuales conserva un intenso recuerdo. el protagonista, el héroe de la épica narración de Desclot es el rey Pedro el Grande de Aragón. Solo reinó diez años (1276-1285), pero su reinado fue tan breve como excelsa y universal su fama por las grandes cualidades de su persona y valor, generosidad, simpatía, lealtad, magnanimidad, gentileza, espíritu de sacrificio, rectitud, firmeza, virtudes que, junto con su noble y atractivo personal lo convirtieron en un modelo insuperable del rey-caballero con renombre en toda Europa.

<sup>647</sup> La *Crònica* está dividida en seis capítulos precedidos de un proemio y seguidos de un epílogo. El contenido es el siguiente: I. *Succesors de Jaume II, coronació d'Alfons IV (III de Barcelona), conquesta de Sardenya (1319-1335)*; II. *Coronació i primers actes del rei (1336-1344)*; III. *Usurpació del regne de Mallorca (1343-1345)*; IV. *La Unió a Aragó i a València (1348-1350)*; V. *Confederació dels venecians contra Gènova (1352-1355)*; VI. *Guerres amb Castella (1356-1366)*. En el epílogo apéndice final (que comprende los hechos entre los años 1374-1380) el autor relata los hechos sin ningún hilo conductor especial. De los últimos años del rey no da ninguna noticia. Fue editada por primera vez en el siglo XVI (1546-47), dentro de las *Cròniques d'Espanya*, de Pere Miquel Carbonell. La edición salió en Barcelona en 1516. Carbonell hizo de los seis capítulos del original, seis libros, dividiéndolos a su vez en capítulos.

Muntaner<sup>648</sup>, cuya información, más exhaustiva, está en muchos casos corroborada por otras fuentes. Este cronista viajero asistió *in situ* a muchas de las lujosas ceremonias de los poderosos y de los monarcas, y por esta razón proporciona descripciones más detalladas, aunque no por ello se ciñan estrictamente a la realidad del momento, magnificadas en ocasiones por su imaginación y visión personal de los hechos. Los cuatro cronistas nos proporcionan narraciones históricas «oficiales» con detalles de las ceremonias, pero que conviene considerar con cierta perspectiva teniendo en cuenta la subjetividad propia del autor.

### IV.3.2. Coronaciones

El rito de la coronación era un acto litúrgico que en la Edad Media solemnizaba el acceso al trono del nuevo rey. De origen visigodo, se difundió luego entre los francos, y posteriormente comenzó a generalizarse por toda Europa a partir del s. XII, llegando también a los reinos hispánicos de la Reconquista.

Distintas crónicas narran los juramentos de rey o fueros, y otros actos político-religiosos, como la coronación de los reyes de la Corona de Aragón, que son detallados en los ceremoniales de la época. El interés de los reyes aragoneses por el protocolo de su coronación arranca de la necesidad de reforzar su legitimidad como monarcas. Las coronaciones eran todo un acontecimiento y solían coincidir con importantes fiestas religiosas, frecuentemente con la celebración de la Pascua, asociando así la monarquía con la Resurrección. La casa de Aragón se esforzó por renovar permanentemente dicho reconocimiento sacro a su dignidad real desde la peregrinación que llevó a cabo el rey Sancho Ramírez a Roma en 1068<sup>649</sup>. Los sucesivos reyes hicieron notables esfuerzos por recabar la bendición eclesiástica a través de su coronación papal.

---

<sup>648</sup> Ramon Muntaner, cronista y militar catalán (Peralada 1265-Ibiza 1336). Es el autor de una *Crònica* histórica (1325-1332) escrita en catalán, en la que relata los hechos de los reyes de la Corona de Aragón acaecidos entre el año 1208 (nacimiento de Jaime I) y el 1328 (coronación de Alfonso el Benigno) ocupándose de los reinados de los monarcas que él mismo conoció personalmente y al servicio de alguno de los cuales trabajó: Jaime I, Pedro el Grande, Alfonso el Franco, Jaime II, Alfonso el Benigno y los reyes de Mallorca y Sicilia.

Muntaner comenzó a escribir su *Crònica* en Valencia en el año 1325, cuando ya tenía una edad avanzada, rememorando por tanto hechos en los que había participado. Excelente narrador, escribe una crónica viva y expresiva que conecta con el público lector u oyente (a través de recursos como interrumpir la narración con un «*¿què us diré?*» dirigido directamente al público) y que permite conocer la personalidad de su autor. Nos cuenta, por ejemplo, que cuando tenía 9 años vio como se hospedaban en su casa, en Peralada, los reyes Alfonso X de Castilla y Jaime I el Conquistador, visita que le impresionó. Nos dice, también, que participó personalmente en numerosas campañas, en algunas como capitán, y que era un estratega de prestigio. Escribe la *Crònica* porque ha vivido los hechos que explica. Por lo tanto, es un testimonio y un protagonista, por eso puede insistir en la verdad de todo lo que dice. La *Crònica*, que es una exaltación de la monarquía catalanoaragonesa (y también de la lengua: «*lo pus bell catalanesch del món*»), ha de servir de «*mirall de prínceps*», un modelo a imitar por los futuros reyes de la Corona de Aragón, si quieren que continúe teniendo el prestigio que tuvo en la época de Ramon Muntaner.

<sup>649</sup> Sancho era hijo de Ramiro I, quien ostentó el título de rey de Aragón de forma gradual para destacar su independencia de los reyes de Pamplona. A pesar de que los primeros reyes aragoneses solían lucir corona, especialmente en las ocasiones solemnes, no tenían en aquellos primeros tiempos necesidad de ninguna ceremonia de sanción o aprobación a su legitimidad. Tal necesidad, sin embargo, acabaría por hacerse manifiesta. El rey Pedro II el Católico, aunque accedió al trono en 1196, enseguida se percató de la conveniencia de reforzar su legitimidad real frente a las amenazas que el rey francés planteaba al cuestionar su dominio político y territorial sobre casi todo el sur de la actual Francia, e incluso de los condados de la Marca Hispánica (norte de la actual Cataluña).

La música tuvo particular importancia en las coronaciones de los reyes. A las convocatorias de estos, acudía «ingente muchedumbre, infantes, hijos de los reyes, arzobispos, nobles, ricoshombres, etc., con sus juglares, trovadores, tromperos, y otros muy diversos músicos que formaban en sus séquitos, además de hombres de armas»<sup>650</sup>.

Los actos para la coronación de los monarcas aragoneses comenzaban con el envío de una convocatoria a todas las fuerzas vivas de todos los estados y señoríos que pertenecían a la Corona de Aragón, así como a nobles y dignatarios de países extranjeros, invitándoles a sumarse en Zaragoza a la ceremonia y sus festejos, acudiendo igualmente a la capital del reino gentes de toda procedencia. Habitualmente (aunque no siempre fue así) se elegía día señalado para el acto un domingo. La víspera se congregaban todas estas delegaciones en la puerta del palacio real, la Aljafería, montados en caballos y ricamente vestidos, a menudo con comitivas que hacían sonar trompetas y atabales. En ese momento, se les abren las puertas del palacio y pasan a su interior para ser llevados ante el rey, con quien comerán esa mañana<sup>651</sup>.

Memorables fueron, por ejemplo, las fiestas que «con gran estruendo y deleite musical» se hicieron cuando en 1170 Alfonso de Castilla se casó con Leonor, hija de Enrique II de Inglaterra, en Tarazona. Escritores como Ramón Muntaner, el catalán Pere Miquel Carbonell y el zaragozano Alvar García de Santa María escribieron profusamente sobre las coronaciones de alguno de los monarcas de la Corona de Aragón. Igualmente, el cronista del Reino, Jerónimo de Blancas, escribió las *Coronaciones de los Serenissimos Reyes de Aragón*<sup>652</sup>, obra muy interesante para conocer la época que abarca desde 1276 en que se nos narra la coronación en la Seo zaragozana de Pedro III hasta 1414 en que se corona Fernando I, el Infante de Antequera<sup>653</sup>.

Si nos fijamos en las descripciones presentes en las crónicas, se tiene la percepción de que,

al menos hasta la coronación de Martín I el Humano, en enero de 1399, aparte del aspecto institucional y de los rituales, con sus implicaciones políticas, los festejos fueron más bien limitados y con ciertas constantes de tipo podríamos

---

Así, en 1204, peregrinó a Roma para ser coronado por el Papa Inocencio III en la iglesia del monasterio de San Pancracio. *Apud* MARTÍNEZ TOMEY, M. (2012), *La coronación de los Reyes de Aragón* (I), Fundación Gaspar Torrente, p. 1. [Acceso: 19/06/2017] Recuperado de: <<https://fundaciongaspartorrente.files.wordpress.com/2012/01/la-coronacion3b3n-de-los-reyes-de-arag3b3n-i.pdf>>

<sup>650</sup> CALAHORRA MARTÍNEZ, P. (1977), *Historia...*, p. 36.

<sup>651</sup> MARTÍNEZ TOMEY, M. (s.f.), «La coronación de los Reyes de Aragón (II)», en *DiarioAragonés.com*. [Acceso: 13/04/2018] Recuperado de: <http://diarioaragones.com/especiales/aragon-y-su-historia/33944-la-coronacion-de-los-reyes-de-aragon-ii.html>

<sup>652</sup> BLANCAS, Jerónimo de (1641), *Coronaciones de los Serenissimos Reyes de Aragón / escritas por Geronimo de Blancas...: con dos tratados del Modo de tener Cortes...; publicalo ... luan Francisco de Uztarroz, con algunas notas...*. En Çaragoça, por Diego Dormer. Las *Coronaciones* fueron editadas por Juan Fancisco Andrés de Ustarroz. Véase la edición facsímil (*Guillermo Redondo Veintemillas*, Zaragoza, El Justicia de Aragón, 2006). El cronista reseña en el libro las coronaciones de nueve reyes, a las que añade las de las reinas esposas de los tres últimos de que habla.

<sup>653</sup> CALAHORRA MARTÍNEZ, P. (1977), *Historia...*, ob. cit., p. 35.

decir caballeresco-nobiliario: creación de nuevos caballeros y presencia de juglares, con eventuales bailes o juegos de armas<sup>654</sup>.

En el desarrollo posterior del ritual, plagado de signos y símbolos, destacaban la unción, la coronación e investidura de armas del rey, que se imponían como ritos fundamentales<sup>655</sup>. Esta ceremonia adquirió cierta estabilidad en el s. XIV con Pedro IV el Ceremonioso, que reconoció la potestad del Papa, únicamente en asuntos espirituales, otorgando al rey la autoridad en aquellos de índole temporal, acabando así con las tensiones que suscitaron en el pasado otras fórmulas de coronación que incluían o sugerían un vasallaje a Roma. En el *Cartoral Grande* se compila el ceremonial latino de las coronaciones ampliado y codificado por orden de Pedro IV el Ceremonioso en 1353 dado que, según sus propias palabras,

como quiera que los reyes de Aragón están obligados a recibir la unción en la ciudad de Zaragoza, que es la cabeza del Reino de Aragón, el cual reino es nuestra principal designación y título, consideramos conveniente y razonable que, del mismo modo, en ella reciban los reyes de Aragón el honor de la coronación y las demás insignias reales, igual que vimos a los emperadores recibir la corona en la ciudad de Roma, cabeza de su imperio<sup>656</sup>.

Pedro II el Católico (1196-1213) fue el primer rey de Aragón ungido y coronado<sup>657</sup>. La ceremonia tuvo lugar el 16 de junio de 1205<sup>658</sup>. Inocencio III le concedió el privilegio de que sus sucesores fueran coronados en la catedral de Zaragoza por el arzobispo de Tarragona de *speciali mandato* del papado, condición ésta que había de suponer en cada caso la previa autorización o delegación de la Santa Sede<sup>659</sup>. El mismo Papa, en Ferentini, el 17 de junio de 1206, ratificó el privilegio, al que añadió una cláusula por

---

<sup>654</sup> CINGOLANI, Stefano M.<sup>a</sup> (2016), *Entretenimientos...*, ob. cit., p. 237.

<sup>655</sup> Este ceremonial, que fue haciéndose cada vez más largo y complejo, fue recogido desde el siglo XIII por escritos en obras como el *Pontifical Caesaraugustano* o el *Cartoral Grande* que contiene el *Misal Caesaraugustano*, conservados actualmente en las catedrales de Huesca y Zaragoza.

<sup>656</sup> MARTÍNEZ TOMEY, M. (2012), *La coronación...*, ob. cit., pp. 2 y 3.

<sup>657</sup> Se desconoce qué protocolo seguía la monarquía aragonesa con anterioridad, aunque seguramente sería una sencilla ceremonia de proclamación y no de coronación. No tenemos noticias en este aspecto referentes a los primeros monarcas de la Corona de Aragón, caso de Petronila y Berenguer IV, que reinaron desde el año 1137 hasta 1162, así como del monarca Alfonso II, que gobernó el reino desde 1162 hasta 1196.

<sup>658</sup> Un documento papal, fechado en San Pedro de Roma el 10 de noviembre de 1204, describe con algún detalle la celebración del rito bajo la rúbrica *Ordo coronationis Petri regis Aragonum*. Publ. D. MANSILLA (1955), «La documentación pontificia hasta Inocencio III», *Monumenta Hispaniae Vaticana, I*, Roma, p. 341. *Apud* DURÁN GUDIOL, A. (1989), «El rito de la coronación del rey en Aragón», en *Argensola: Revista de ciencias Sociales del Instituto de Estudios Altoaragoneses*, ISSN 0518-4088, núm. 103, [pp. 17-40], p. 18. Página activa 19/06/2017. Recuperado de:

<<https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/652092.pdf>>

<sup>659</sup> DURÁN GUDIOL, A. (1989), «El rito...», ob. cit., p. 19.



la que facultaba al arzobispo de Tarragona para coronar también a las reinas de Aragón<sup>660</sup>. Sus sucesores no respetaron este acuerdo.

No tenemos noticias de las actuaciones que los *trompadors* habrían llevado a cabo en los festejos de su coronación.

Jaime I el Conquistador (1213-1276), hijo de Pedro II, nunca hizo ceremonia de coronación, pero fue el primero en buscar la fuente de su autoridad en el reconocimiento y juramento de lealtad de su pueblo (que venía a ser representado por las Cortes de Aragón) después de haber jurado él previamente los fueros del reino<sup>661</sup>.

Posteriormente, su hijo Pedro III el Grande<sup>662</sup> (1276-1285) se coronó en la Seo de Zaragoza en el año 1276.

Un domingo del mes de noviembre —el día 15 o el 22— de 1276 se celebró la primera coronación litúrgica de un rey en Aragón, la de Pedro III, en la Catedral de Zaragoza, ceremonia oficiada por Bernardo de Olivella, arzobispo de Tarragona, de cuya provincia eclesiástica formaba parte el reino aragonés<sup>663</sup>.

La ceremonia de la coronación, a la que asistió toda la nobleza de Aragón y Cataluña, se llevó a cabo sin solicitar permiso al Papa y de manos del obispo de Zaragoza, reafirmando con ello la independencia de la soberanía real frente al mandato de Roma<sup>664</sup>. El cronista Bernat Desclot recoge la noticia en su *Llibre del rei En Pere*: «coronà-se rei e coronà la reina Constança e mes-li lo pom de l'aur en la mà e la verga de l'aur en l'altra mà, en l'església major de Saragossa davant l'altar mentre el bisbe cantava missa»<sup>665</sup>.

<sup>660</sup> MANSILLA (1955), «La documentación pontificia...», ob. cit., pp.347 y 369.

<sup>661</sup> Jaime I no intentó coronarse por el papa, renunció por la doble condición que le quería imponer éste: que confirmara el tributo de vasallaje concedido en 1204 a la Santa Sede por Pedro II y que saldase la deuda de la casa real por las cantidades que por este concepto no se habían satisfecho. Decepcionado el rey por esta menuderie, cuando él tanto había servido a Dios y a la Iglesia de Roma, renunció a la ceremonia de consagración y coronación. Vid. SOLDEVILA, F. (1971), *Les quatre cròniques catalanes*, Barcelona, Ed. Selecta, p. 182.

<sup>662</sup> Pedro el Grande (1239, Valencia-1285, Villafranca del Penedés) conocido también como Pedro III de Aragón y Pedro II de Cataluña-Aragón, hijo de Jaime I el Conquistador y su segunda esposa Violante de Hungría. Sucedió a su padre en 1276 en los títulos de rey de Aragón, rey de Valencia, conde de Barcelona y rey de Sicilia.

<sup>663</sup> DURÁN GUDIOL, A. (1989), «El rito de la coronación del rey en Aragón», en Argensola: Revista de ciencias Sociales del Instituto de Estudios Altoaragoneses, ISSN 0518-4088, núm. 103, [pp. 17-40], p. 25. Página activa 19/06/2017. Recuperado de: <<https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/652092.pdf>>

<sup>664</sup> El especial empeño de los futuros reyes aragoneses, a partir de Pedro III el Grande, en dejar bien sentado que no recibían la corona por concesión de la Santa Sede, manifiesta sin duda que con el desgraciado final del reinado de Pedro II se consideró anulada la enfeudación del reino a San Pedro de Roma. Apud DURÁN GUDIOL, A. (1989), «El rito...», ob. cit., p. 19.

<sup>665</sup> SOLDEVILA, F. (1971), *Les quatre cròniques...*, ob. cit., p. 460. Apud DURÁN GUDIOL, A. (1989), «El rito de la coronación...», ob. cit., p. 25.

El próximo monarca en ser coronado fue Alfonso III el Liberal (1285-1291)<sup>666</sup>. En un principio, después de la conquista del Reino de Mallorca entre 1285 y 1286, Alfonso III puso rumbo a la ciudad de Valencia donde fue jurado rey el 2 de febrero de 1286. Posteriormente fue coronado rey de Aragón en la Seo de Zaragoza, conforme al Pontifical Romano, el domingo de Pascua 14 de abril de 1286. La ceremonia la ofició el obispo de Huesca Jaime Sarroca, ante la ausencia del arzobispo de Tarragona, que es quien debía coronar a los reyes de Aragón desde tiempos de Pedro II, aunque de hecho ningún rey de Aragón fue coronado por este cargo eclesiástico<sup>667</sup>. A partir de la coronación de Alfonso III, en 1286, los reyes de la Corona de Aragón hicieron explícita la independencia de toda aprobación papal al introducir en la fórmula de su coronación la afirmación de no recibir la corona «en nombre de la Iglesia romana, ni por ella ni contra ella»<sup>668</sup>.

De su coronación se escribe que fueron grandes las fiestas, aunque no se especifica particularmente las que fueron. «todos los historiadores dicen que fue una de las mayores que se habían celebrado en aquellos tiempos»<sup>669</sup>. La crónica de Ramón Muntaner registra escuetamente la noticia de la coronación: "lo senyor rei N' Anfós prè la corona ab gran alegre e ab gran pagament; e durà la festa mes de quinze dies en Saragozza»<sup>670</sup>.

Según las fechas dadas por el cronista, el rey Jaime II el Justo (1291-1327) llegó a Zaragoza el 17 de septiembre de 1291 y en presencia de todos los ricos hombres fue coronado el día 24 en la Catedral de San Salvador. Muntaner nos dice que el rey, al ser coronado, «prè la corona en bona hora», y que en esta ciudad «fo la festa sens comparació la major qui anc se fos feta». Refiere el mismo autor que Jaime II en esta ocasión juró y confirmó los privilegios, fueros y costumbres del reino de Aragón, y que fue ungido y coronado en la forma acostumbrada, es decir, según el ordo del Pontifical Romano<sup>671</sup>.

---

<sup>666</sup> Alfonso III de Aragón, apodado el Liberal o el Franco (Valencia, 1265 - Barcelona, 18 de junio de 1291) fue rey de Aragón, de Valencia y conde de Barcelona entre 1285 y 1291, y rey de Mallorca entre 1286 y 1291. En 1282 gobernó los reinos de su padre cuando este marchó a la conquista de Sicilia, para posteriormente hacerse cargo del gobierno del reino insular. En 1285 participó en la defensa de los condados catalanes frente al ataque de Felipe III de Francia. Su conquista de Menorca, la firma del Tratado de Tarascón por los conflictos derivados por la posesión de Sicilia y los conflictos con la nobleza aragonesa fueron los aspectos más significativos de su reinado.

<sup>667</sup> La ausencia del arzobispo de Tarragona se vió perpetuada cuando en 1318 la sede de Zaragoza fue elevada a la condición de arzobispado. Será pues un príncipe aragonés de la Iglesia, y no uno catalán, quien en lo sucesivo oficiaría los servicios religiosos de lo que se consideraba una especie de sacramento. El sesgo aragonesista se garantizó fijando la costumbre de que, en ausencia del arzobispo de Zaragoza, éste sería reemplazado por el obispo de Huesca.

<sup>668</sup> DURÁN GUDIOL, A. (1989), «El rito de la coronación...», ob. cit., p. 25.

<sup>669</sup> CALAHORRA MARTÍNEZ, P. (1977), *Historia...*, p. 35.

<sup>670</sup> SOLDEVILA, F. (1971), *Les quatre cròniques...*, ob. cit., p. 810. *Apud* DURÁN GUDIOL, A. (1989), «El rito de la coronación...», ob. cit., p. 27.

<sup>671</sup> *Id.* SOLDEVILA, F. (1971), *Les quatre cròniques...*, ob. cit., p. 825; y ZURITA, J. (1972), *Anales de Aragón*, Zaragoza, ed. electrónica de Á. Canellas (coord.), María Isabel Yagüe y Pilar Rivero, publicación núm. 2.473 de la Institución «Fernando el

De la coronación de Alfonso IV el Benigno<sup>672</sup> (1327-1336) tenemos más noticias. Antes de acudir a Zaragoza para coronarse, se detuvo en Cataluña «proveyendo algunas cosas que se ofrecieron y dando orden en lo que convenía para su coronación, porque determinó hacerla con la mayor pompa y solemnidad que hasta allí se hubiese hecho en España»<sup>673</sup>. El cronista Muntaner fue testigo de excepción de la solemne ceremonia, celebrada en la catedral de San Salvador de Zaragoza el 3 de abril de 1328<sup>674</sup>. En el capítulo CCXCV de su *crònica*, narra como el señor rey Alfonso partió de Barcelona y fue a la ciudad de Lérida, visitando gran parte de su territorio; como los reyes de Tremecen y de Granada le enviaron grandes presentes y joyas, y como todos los nobles empezaron a prevenirse para ir a Zaragoza, a la coronación.

Una gran congregación de gentes se reunió en la ciudad de Zaragoza el día de Pascua. Había más de treinta mil jinetes para la coronación del rey Alfonso. Asistieron a la ceremonia muchos nobles de Aragón, de Cataluña, del reino de Valencia, del de Murcia y de las demás provincias. Entre el gran séquito que acompañaba a los comisionados de Valencia, iban los *trompadors*, el atabalero, el añafil y la dulzaina:

E així mateix hi fom nosaltres sis qui hi fom trameses per la ciutat de València, que anam ab gran companya; que tots dies donàven civada a bèsties nostres pròpies, a cinquanta-dues, e hi havíem bé cent quinze persones. **E hi menam trompadors, e tabaler, e nafil e dolçaina, los quals vestim tots de senyal, ab los penons reals, e tots bé encavalcats.** E cascuns de nós tots sis menàvem nostres fills o nostres nebots, ab arma de bornar. E tenguem casa oberta, del jorn que partim de València entrò hi fom tornats, a tothom qui menjar volgués ab nós, e donam en la cort vestedures de drap d'aur e d'altres, cascuns, a joglars. E hi portam cent cinquanta brandons de València, cascun de dotze lliures; e fêm-los tots verds, ab escuts reials<sup>675</sup>.

En la bendición de Alfonso IV se alteró sustancialmente la ceremonia para dejar claro que no recibía la corona como vasallo de la Santa Sede, aunque el rito se ajustaba al

---

Católico», Excma. Diputación de Zaragoza, II, p. 420. La versión electrónica de los *Anales* contiene la edición íntegra de la obra de Jerónimo Zurita realizada por Ángel Canellas López (Edición electrónica de José Javier Iso (coord.), María Isabel Yagüe y Pilar Rivero), transcrita a documento PDF de Acrobat que permite, además de la lectura e impresión de la obra, su rápida consulta y búsqueda de nombres o palabras. Disponible *online* en: <https://ifc.dpz.es/publicaciones/ver/id/2448>

<sup>672</sup> Alfonso IV de Aragón, el Benigno (¿Nápoles?, 1299 - Barcelona, 1336). Rey de Aragón, de Valencia, de Cerdeña, rey titular de Córcega y conde de Barcelona (como Alfonso III), entre 1327 y 1336. Segundo hijo de Jaime II de Aragón y de su segunda esposa, Blanca de Anjou, se convirtió en rey tras la renuncia al trono de su hermano Jaime, que tomó los hábitos en 1319. Se casó dos veces: en 1314, con Teresa de Entenza y en 1329 con Leonor de Castilla. Accedió al trono en 1327 tras la muerte de su padre Jaime II de Aragón. Hacia solo cinco días que había enviudado de su primera esposa, Teresa de Entenza, cuando falleció el rey. Alfonso juró en primer lugar los *Usatges* de Cataluña y fue reconocido por sus súbditos como conde de Barcelona en el día de Navidad de 1327. Posteriormente, el domingo de Pascua de 1328, fue coronado como rey de Aragón en Zaragoza con gran solemnidad, hechos que fueron recogidos por Ramon Muntaner en su *Crònica*.

<sup>673</sup> ZURITA, J. (1972), *Anales...*, ob. cit., II, p. 420.

<sup>674</sup> Ramon Muntaner cerró su *Crònica* con el relato de esta coronación, a la que asistió personalmente con sus hijos como delegado de la ciudad de Valencia.

<sup>675</sup> JAUME I, BERNAT DESCLOT, RAMON MUNTANER, PERE III, (1983), *Les quatre grans...*, ob. cit., cap. CCXCV, p. 936.

Pontifical Romano<sup>676</sup>. Alfonso IV se armó caballero él mismo, fue ungido con el óleo crismal por el prelado oficiante, pero no recibió de éste la investidura de caballería, ni la corona y demás insignias de la realeza<sup>677</sup>. Muntaner, testigo ocular de la coronación, relataba la ceremonia que tuvo lugar en la Catedral de Zaragoza, el domingo de Pascua 3 de abril de 1328, «tots els qui aquest llibre llegiran, sàpien com se fa lo rei d'Aragó ell mateix cavaller e'n qual manera se posa ell mateix la corona»<sup>678</sup>.

Muntaner nos detalla las horas previas a la coronación y la solemnidad de la ceremonia en el capítulo CCXCVII:

Ara, pus vos he parlat de la cort con s'aplegà ab la gràcia de Déu, vull-vos dir en qual manera lo dit senyor rei pres cavalleria de si mateix, e reebé la beneita corona, ne en qual manera venc vetllar a l'esgleia de Sent Salvador, de Saragossa, ne en qual manera se féu la sua solemnitat de la beneita cavalleria que ell reebé de si mateix, ne de la beneita corona, ne en qual manera eixí de l'esgleia, ne en qual manera anà estrò al seu palau de l'Aljaferia. [...] Veritat és que el dit senyor rei tramès lo divendres sant, a vespre, a tot hom; que el dissabte matí, la vespra de Pasqua, com haurien cobrada alleluia, que cascun lleixàs lo dol que portaven de son pare, e que tothom s'adobàs les barbes, e que començàs cascun a fer festa; [...] E així, lo dissabte matí, com hagren cobrada alleluia e les campanes tocaren, tothom fo aparellat, així com lo dit senyor rei hac manat, de comançar la beneita festa. Si que ab altres qui hi èrem per la ciutat de València, **ab nostres bornadors davant e ab nostres trompes, e tabals, e dolçaina, e tamor e d'altres esturments**, tots sis, ordonats de dos en dos, molt ricament vestits e arreats, en nostres cavalls cavalcant, e nostres escuders atretal, partim-nos de la posada, qui era dintre la ciutat, prop la dita esgleia de Sent Salvador; e així començam nostra festa, e anam per mig de la ciutat estrò a l'Aljaferia. E com nos haguem començat, tothom començà, **sí que a colp oïrets lo major brogit, de trompes, del món, e de tots altres esturments**. E així cavalcant, feem aquesta festa estrò hora de menjar; e puis, com haguem menjat a l'Aljaferia, ab aquesta solemnitat tornam tuit en nostres posades<sup>679</sup>.

Como siempre en el reino de Aragón, en las calles adyacentes poco antes de la medianoche el rey iba en procesión de su palacio a la catedral, «al son de trompas, timbales, dulzainas, címbalos y muchos instrumentos, en medio de los gritos de los

---

<sup>676</sup> Según cuenta Zurita, al atardecer del Sábado Santo el rey, acompañado de vistosa comitiva, salió del palacio de la Aljafería camino de la Catedral zaragozana, a la que llegó pasada la medianoche, comenzándose seguidamente la vela, que se pasó cantando y rezando, incluido el oficio de Maitines, al que asistieron los arzobispos, obispos, abades y priores. A la salida del sol, el rey colocó en el altar la corona y la espada, y vistió un alba al tiempo que el arzobispo pronunciaba una oración. La ceremonia constó de dos partes: la investidura de caballería y la unción en la primera misa; la segunda misa, la de coronación fue oficiada por el arzobispo de Toledo. Muntaner da cuenta de la ceremonia y del resto del rito en el que armaron caballeros a unos doscientos cincuenta nobles catalanes, aragoneses, valencianos y sardos. Cfr. ZURITA, J. (1972), *Anales...*, ob. cit., III, p. 299.

<sup>677</sup> *Apud* DURÁN GUDIOL, A. (1989), «El rito de la coronación...», ob. cit., p. 28.

<sup>678</sup> SOLDEVILA, F. (1971), *Les quatre cròniques...*, ob. cit., p. 935. ZURITA, J. (1972), *Anales...*, ob. cit., p. 299 y ss.

<sup>679</sup> JAUME I, BERNAT DESCLOT, RAMON MUNTANER, PERE III, (1983), *Les quatre grans...*, ob. cit., cap. CCXCVII, p. 938.

caballeros»<sup>680</sup>. Jerónimo Zurita nos habla de las trompetas y demás instrumentos de música en sus *Anales*:

*De la fiesta que se hizo en la coronación del rey don Alonso.*

[marchan a la Aljafería.] Paños de oro y peñas veras, las mayores galas de aquel tiempo [en sus vestidos]. Todos ellos, antes de recibir la orden de caballería, el sábado a 2 de abril -que fue vigilia de pascua- fueron al palacio real de la Aljafería, muy ricamente vestidos con paños de oro como entonces decían, y peñas veras, que era toda la gentileza y gala de aquellos tiempos. Y cada un rico hombre iba a caballo y llevaba delante de sí sus caballeros noveles, sin que se mezclase otro entre ellos sino los hijos de caballeros que les llevaban las espadas delante; y tras ellos seguían otros con sus yelmos y algunas piezas de arnés; y con cada cuadrilla **iban sus trompetas y menestres y otros instrumentos de música**<sup>681</sup>.

Así relataba Muntaner las fastuosas fiestas de dicha coronación en Zaragoza, cuando en el séquito del rey, después de ser armado caballero, en la Seo de Zaragoza, se va a la Aljafería, acompañado de una comitiva en la que más de «trescientas parejas de trompas había»<sup>682</sup>:

E fo així ordonat: que cascun ric-hom, con eixia de l'esglesia, cavalcava ab sos cavallers novells, e així anaven-sen a l'aljaferia, qui és palau del senyor rei: e null hom ab ells no cavalcava mas lo ric-hom, qui es metia davant los cavallers novells que fets havia, cascun cavalcant en son bon cavall (que qui volia veer los cavalls bells e bé arreats, ya los pogra veure), e fills de cavallers qui, davant, los portaven a cavall les espaes, cascun de son senyor o de son frare o de son parent que cavaller novell havia a ésser; e darrera venien los altres fills de cavallers, qui els aportaven a cavall llurs armes. Així, altre no gosava a cavall anar ab ells, ans **cascun se n'anava així ab trompes, e ab tabals, e ab flaütes, e ab cembes**<sup>683</sup>, e ab molts d'altres esturments; **que en veritat vos dic que mes de tres-cents parells de trompes hi havia. E hi havia d'altres joglars**, qui cavallers salvatges, qui d'altres mes de dos-cents; **que tals crits feïen e tal brogit hi havia, que paria que ceel e terra ne vengués**. E així, per ordre, ab gran alegria anaren tots de l'esglesia de Sent Salvador, de Saragossa, entrò e'l lloc de l'Aljaferia. E tota hora hi havia més de tres-cents bornadors, e ben cent cavallers o fills de cavallers o d'honrats ciutadans qui traïen a taulat; d'altra part, hi havia ben cent hòmens a cavall del regne de València e de Murcia, qui jugaven a la genetia. E d'altra part, hi havia prop l'Aljaferia un camp tapiat on pògrets veure matar toros; que cascuna parròquia amenava son toro, tot de reial; e **amenaven-lo ab trompes**

<sup>680</sup> PAJARES ALONSO, R. L. (2010), *Historia ...*, ob. cit., p. 61.

<sup>681</sup> ZURITA, J. (1972), *Anales...*, ob. cit., lib. VII, cap. I, p. 145.

<sup>682</sup> Este número tiene un carácter simbólico. Muntaner lo utiliza en numerosas ocasiones para describir la asistencia de un grupo muy numeroso de personas, guerreros... En este caso, para representar que había un gran número de trompas.

<sup>683</sup> Zambombas.

**e ab gran** alegre, e cascuna amenaven llurs monteros, qui els toros mataven. E puis veèrets per carreres danses de dones e de donzelles e de molta bona gent.

Què us dire? Que l'alegre era tan gran, que no anav a hom en àls lo cor mas a guardar deça e dellà. E era així be ordonat, que els uns no feïen afany als altres<sup>684</sup>.

En opinión de Soldevila, la interpretación de este pasaje, que no es del todo claro, habría de ser esta: «ultra els joglars que tocaven les trompes, n'hi havia d'altres, més de mil: sia cavallers salvatges, sia d'altres menes». Esta interpretación —según él— llevaría aparejada la deducción de carácter general que, entre los caballeros salvajes, «n'hi havia que eren joglars i viceversa»<sup>685</sup>. Antonio de Bofarull interpretó este pasaje de manera diferente: «... pudiendo, en verdad, aseguraros —así traduce— que había más de trescientos pares de trompas, y entre los demás juglares, caballeros salvajes y otros varios, que pasaban de mil, era tal la gritería...». en ambos casos, los tañedores de las trompas o *trompadors* eran juglares<sup>686</sup>. En otro pasaje similar, en el desfile de la Aljafería a la iglesia de San Salvador, encontramos de nuevo el gran estruendo que producían los *trompadors* con sus trompas acompañados por los gritos de los caballeros salvajes que iban en la comitiva real:

E així, ab la gràcia de Déu, **e ab gran brogit de trompes, e ab tabals, e ab dolçaines, e de cembes e d'altres estruments**, e de cavallers salvatges, qui cridaven tots "Aragó! Aragó!" e els casals dels rics-hòmens de qui ere, vengren a la dita esgleia de Sent Salvador; e tota hora fos passada mija nit abans que el dit senyor rei fos, ab la dita companya, dins l'esgleia. E aquí tuit vetllaren ensems., dient oracions los uns, e els altres alegrant e cantant en nostre senyor ver Déus Jesucrist; e així passaren tota aquella beneita nit, e oïren les matines molt devotament, en les quals foren tots los arquebisbes, bisbes, abats e priors, qui ab gran devoció digueren totes les hores<sup>687</sup>.

Pedro IV el Ceremonioso siguió el rito de su padre Alfonso IV. La coronación tuvo lugar en la Catedral de Zaragoza el domingo 14 de abril de 1336. La ceremonia se retrasó al plantearse la cuestión de cómo había de procederse en la coronación. El arzobispo Pedro pretendía ser él quien había de coronar al rey, conforme al rito del Pontifical Romano. Pero Pedro IV, aconsejado por los nobles se negó, alegando ser en perjuicio de la monarquía «que Nós fossem coronats per mà de prelat», ya que suponía el reconocimiento del vasallaje del reino de Aragón a la Santa Sede. Finalmente se llegó a una fórmula de transacción y se celebró la misa, colocándose el mismo rey la corona sin que la tocará el prelado<sup>688</sup>.

---

<sup>684</sup> JAUME I, BERNAT DESCLOT, RAMON MUNTANER, PERE III, (1983), *Les quatre grans...*, ob. cit., cap. CCXCVI, p. 937.

<sup>685</sup> Cfr. SOLDEVILA, F. (1996), *Cronistes, joglars i poetes*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, p. 222.

<sup>686</sup> *Ibidem*, p. 223.

<sup>687</sup> JAUME I, BERNAT DESCLOT, RAMON MUNTANER, PERE III, (1983), *Les quatre grans...*, ob. cit., cap. CCXCVII, p. 939.

<sup>688</sup> *Apud* DURÁN GUDIOL, A. (1989), «El rito de la coronación...», ob. cit., pp. 30 y 32.

La *Crònica de Pere el Cerimoniós*, que explica lo expuesto, no da pormenores del rito de la coronación, que debió ajustarse al modelo introducido por Alfonso IV con algunas innovaciones. Según el profesor Canellas, Pedro IV ordenó en 1353 al arzobispo zaragozano Lope Fernández de Luna que insertase en el *Missale Cesaraugustanum* el rito de la coronación de los reyes de Aragón<sup>689</sup>. Refiere la misma crónica que Pedro IV casó en cuartas nupcias con Sibila de Fortiá en 1377, siendo coronada esta como reina en 1381: «anam a Saragossa, on coronam la dita reina ab molt solemnial festa que li ferem»<sup>690</sup>.



Fig. 194. Barcelona. BC, ms. 4, fol. 250r.

<sup>689</sup> *Historia de Zaragoza*, I, Zaragoza, 1976, p. 336.

<sup>690</sup> JAUME I, BERNAT DESCLOT, RAMON MUNTANER, PERE III, (1983), *Les quatre grans...*, ob. cit., p. 1158. ZURITA, J. (1973), *Anales...*, ob. cit., IV, p. 668. *Apud* DURÁN GUDIOL, A. (1989), «El rito de la coronación...», ob. cit., p. 31.

Con motivo de la coronación, sabemos que se hicieron «grandes fiestas y bailes» y que durante la comida en el palacio de la Aljafería «comieron allí con él el infante Don Jayme su hermano, y los Prelados, Ricos hombres, Cavalleros, y los demás que allí concurrieron, y estaban combidados, con grandes músicas y cantares de diversos musicos assi suyos, como estrangeros, que allí vinieron»<sup>691</sup>.

Habitualmente los festejos civiles comenzaban al atardecer de la víspera de la coronación, iniciándose los actos con una cabalgata que partía del palacio de la Aljafería y recorría las calles que iban hacia La Seo, en medio de luminarias y otros signos de regocijo popular. Todas las representaciones de los estamentos de los distintos reinos de la Corona, convocados solemnemente por el rey para esta ocasión, formaban en la comitiva, ordenados meticulosamente según su dignidad. El rey cabalgaba el último, luciendo sus mejores galas, mientras el pueblo le aclamaba gritando: «¡Aragón, Aragón!»<sup>692</sup>.

En estas comitivas participaban juglares, *trompadors* y otros músicos, que amenizaban con sus músicas los cortejos. Las actuaciones de los *trompadors* en las coronaciones tenían una actuación muy explícita en lo referente al papel de las trompetas y del órgano. Desgraciadamente no ha quedado registro alguno de la música que sonó en aquellas coronaciones de los reyes electos, aunque sepamos con certeza que la música no pudo faltar en tan altas ocasiones.

En esta misma época, Fernán Sánchez de Valladolid<sup>693</sup> escribía en la *Crónica de Alfonso el Onceno* (ca. 1340-1352), sobre la magnificencia y la pompa con que fue recibido a su entrada en Sevilla de D. Alonso XI (1311-1350) con motivo de su coronación como rey de Castilla. En la corte de Navarra «tanto el infante Carlos como su hermano Pedro de Navarra, que desde muy pequeño vivía en la corte de Francia, eran aficionados a los juglares y ministriles»<sup>694</sup>. Ambos hermanos pudieron disfrutar ampliamente del ambiente musical que se vivía en la corte francesa. En 1380 los dos

---

<sup>691</sup> BLANCAS, Jerónimo de (1641), *Coronaciones...*, ob. cit., pp. 57-58.

<sup>692</sup> Cfr. *Estudis Universitaris Catalans*, XXIII, 1936, pp. 577-598; PALACIOS MARTÍN, B. (1975), *La coronación de los Reyes de Aragón. 1204-1410*, Valencia, 1975 y Gran enciclopedia Aragonesa, *Coronación real*, Zaragoza. [Acceso: 19/06/2017]. Recuperado de: [http://www.encyclopedia-aragonesa.com/voz.asp?voz\\_id=4287](http://www.encyclopedia-aragonesa.com/voz.asp?voz_id=4287)

<sup>693</sup> Fernán Sánchez de Tovar (-1384), al cual llamaban *de Valladolid*, por ser natural de esta ciudad, juriconsulto de fama en su tiempo e historiador, desempeñó varios cargos en la monarquía castellana. En el reinado de Alfonso XI fue alcalde de su casa y corte; después notario mayor de Castilla, canceller y embajador. Murió en el reinado de Enrique II. Se le atribuyen —como autor— la crónica de Alfonso X, Sancho IV y Fernando IV. Cfr. PUYOL Y ALONSO, J. (1920), *El presunto cronista Fernán Sánchez de Valladolid*, Madrid, Editorial Reus, pp. 6 y 7.

<sup>694</sup> NARBONA CÁRCELES, M.ª (2006), «La actividad musical en la corte de Carlos III el Noble de Navarra, 1387-1425: ¿mecenasgo o estrategia política?», en *Príncipe de viana*, Año núm. 67, núm. 238 (ejemplar dedicado a: conmemoración del VIII Centenario de la Chantía de la Catedral de Pamplona como dignidad eclesiástica (1206-2006) / coord. por María Gembero Ustároz, [pp. 313-334] p. 318.



infantes navarros estuvieron presentes en la coronación de Carlos VI, en la que sonaron más de treinta trompetas<sup>695</sup>.

Volviendo al reino de Aragón, al rey Pedro IV le sucedió su hijo Juan I el Cazador (1387-96), el cual, aunque tuvo intención de coronarse el 25 de abril o el 28 de septiembre de 1388 y juró los privilegios de Aragón, no celebró la ceremonia litúrgica a causa de las circunstancias poco propicias, como eran la enfermedad del rey, la precaria situación de la tesorería real, la convocatoria de las Cortes en Monzón y la invasión del conde de Armagnac<sup>696</sup>.

La vida de Juan I se desarrolló fundamentalmente en torno a dos grandes pasiones, la caza y la música. «Mejor que nadie nos ilustra al respecto *Bernat Metge* en *Lo Somni* (1398), obra en la que el insigne autor catalán se presente a sí mismo dialogando en sueños con el rey Juan, fallecido poco tiempo antes y a quien había tenido ocasión de conocer de cerca». Refiriéndose al monarca dice así:

Los deleites —dijo— a los que me sentía inclinado no eran suficientes por sí mismos como para condenarme al infierno, puesto que no eran ni en interés ni en daño de nadie sino de sí mismo. **Yo me deleitaba mucho más de lo que debía en cazar y en escuchar con gran placer a chantres y ministriles...** Todas estas cosas estaban mal hechas, pero yo confesaba y comulgaba a menudo y me arrepentía de ello, pero no tanto como para no volver a reincidir. Por ello Dios Nuestro Señor quiere ahora que yo lleve penitencia, puesto que con frecuencia no la cumplí como era debido.

[...] Dado que yo me deleitaba mucho cazando, dios Nuestro Señor ha ordenado que estos halcones, estorninos y perros que vesque me rodean chillen y aullen ante mí lastimosamente hora tras hora. **Y dado que yo encontraba gran placer en chantres y ministriles**, este hombre que tiene la rota entre las manos me toca con gran discordancia sonos desagradables y lejanos tanto de buen tiempo y medida como de melodía<sup>697</sup>.

Por la Casa del rey «desfilaron los más brillantes instrumentistas de su época»; en repetidas ocasiones él mismo confirma en sus cartas que «sus músicos eran los más hábiles de todos cuantos existían» y los señalaba como «los mejores que hasta entonces habían podido oírse en el reino»<sup>698</sup>.

Pere Miquel Carbonell (1434-1517) nos cuenta en su *Chroniques de España* a propósito de Juan I que:

<sup>695</sup> CAÑAS GÁLVEZ, Fco. de P. (2000), «Cantores y ministriles en la Corte de Juan II de Castilla (1406-1454). Nuevas fuentes para su estudio», en *Revista de Musicología*, XXIII/ 2, pp. 367-394.

<sup>696</sup> CANELLAS, Á., *Historia de Zaragoza*, p. 347. *Apud* DURÁN GUDIOL, A. (1989), «El rito de la coronación...», ob. cit., p. 32.

<sup>697</sup> Libro segundo, *apud* GÓMEZ MUNTANÉ, M.ª del C. (1979), *La música en la casa real...*, ob. cit., pp. 13 y 14.

<sup>698</sup> *Ibidem*, p. 15.

Su principal preocupación era la de hacer buscar por el mundo a los más hábiles ministriles que se pudieran encontrar, **tanto de instrumentos de cuerda como de boca y también chantres para que le tocasen y cantasen delante suyo tres veces durante el día**, a saber, una por la mañana, otra al mediodía y otra por la tarde, y esta regla quería que fuese observada todos los días de la semana; y antes de acostarse hacía que jóvenes y doncellas danzaran y solazaran delante suyo, a excepción de los viernes<sup>699</sup>.

Después del corto reinado de este monarca, muerto sin descendencia masculina, ocupó el trono aragonés su hermano Martín I el Humano en 1395, segundo hijo de Pedro IV y Leonor de Sicilia. Siguiendo el ceremonial impuesto por Alfonso IV, el sábado 12 de abril de 1399 salió del palacio de la Aljafería con la pompa acostumbrada, camino de la Catedral de Zaragoza, para pasar la noche velando armas. En la mañana del domingo 13, fue ungido por el arzobispo García Fernández de Heredia y se autocoronó. Diez días después fue ungida y coronada la reina María de Luna en ceremonia semejante<sup>700</sup>.

En relación con las fiestas para celebrar esta coronación decía Menéndez Pidal que, si quisiéramos enterarnos del papel que desempeñaban en España los juglares municipales, podíamos abrir los libros de actas de la ciudad de Teruel, en los que se puede leer:

en las fiestas cuando la coronación del rey Martín de Aragón, por junio de 1397, hubo danzas en las que tomaron parte los hombres buenos de la ciudad **bailando al son de instrumentos sonados por diez juglares**; en toda fiesta la ciudad paga: "vino para los juglares que beviesen antes que no fuesen a sonar a las ditas danças"<sup>701</sup>.

Jerónimo de Blancas describía la coronación del rey Martín tal como sigue:

Estaba el Rey Don Martín en Sicilia, cuando el Rey Don Juan su hermano murio año M.CCC. XCVI [...] Despues vino, y entrò en Çaragoça Domingo a fiere de Octubre del año siguiente de 1397, con su muger la Reyna Doña Maria Luisa de Luna. Y el mismo día sin aguardar a ser coronado, ni a tener Cortes, como era costumbre, quiso hazer la jura acostumbrada. Y allí juró en la Iglesia Mayor de la Ciudad, en poder del justicia de Aragon.

Hecho esto entendio en componer algunas cosas, que se ofrecieron, señaladamente las que eran menester para su coronacion, que quiso celebrarla en esta Ciudad con la mayor fiesta, y aparato, que le fuese posible. Y una vez propuso, que fuese el Domingo de la octava de la Resurreccion, del año 1398. Y que el mismo día se coronasse su hijo Don Martin Rey de Sicilia, para que a un mismo padre, y hijo se coronassen en Reyes de diuersos Reynos: y aunque por ello dilato algun tiempo el coronarse por cosas que se ofrecieron en Sicilia

---

<sup>699</sup> *Idem*.

<sup>700</sup> ZURITA, J. (1973), *Anales...*, ob. cit., IV, p. 848.

<sup>701</sup> *Cfr.* MENÉNDEZ PIDAL, R. (1991), *Poesía juglaresca...*, ob. cit., p. 96.

no pudo ello ser. Y al fin se señaló por día el Domingo treze de Abril del año 1399<sup>702</sup>.

[...]

Llegado el día señalado domingo a treze de Abril, que otros escribe, fue en Mayo, se començò la fiesta... Estando desta suerte adrezada la Aljaferia, el Sabado antes del domingo, a tres horas despues de mediodia, acudieron todos los Prelados, Grandes, condes, Vizcondes, Barones, Nobles Caualleros, Escuderos, y los Sindicos de las ciudades, y villas de las tierras, y señorío del Rey, que auiean sido llamados a dar principio a la fiesta, y **vinieron tambien muchos juegos de trompetas, atabales, y menestriles, y otros instrumentos de musica, a mas de los ordinarios del servicio del Rey...** quando todos fueron ajuntados, y que apenas cogian dentro, ni fuera de la aljaferia, saliò el Rey de su aposento... Los primeros de todos ivan diversos bailes, y danças, de los oficios de la Ciudad, que eran muchos...<sup>703</sup>

y prosigue describiendo la comitiva, en la que los *trompadors* y otros ministriles amenizaban el paso con el gran «estruendo» producido por sus instrumentos:

ivan todos los que aquel día avian de ser armados Caualleros de dos en dos; los Aragoneses, y Valencianos mezclados a la mano derecha, y los Catalanes, y Mallorquines tambien mezclados a la izquierda, con sus caballos, armas y estandartes...

Desta suerte el Rey rodeado de los condes, Vizcondes, Varones Nobles, y otras personas de mas, y menos cuenta que ivan todos a pie, prosigió su viage para bolver de la Seo a la Aljaferia, por las mismas calles que avia venido; y en la calle de Predicadores se escribe, que la Aljama de los ludios que auia en esta Ciudad, que en aquel tiempo auia muchos, y muy ricos, y se les permitia que viniessen en su ley lo aguardaron teniendolo hechovn riquissimo, y grande Tabernaculo, en el qual auia tres ricas torres, y en ellas diuersos Sacerdotes de sus Sinagogas, **con musica, y instrumentos que tañeron**, y cantaron al Rey cantares de gozo, y alegria, y el Rey por hazelles merced se detuvo alli vn rato por oyrlos [...] El conde de Ampurias sacò el Cetro, y don Iayme hijo del Conde de Vrgel el Pomo, y este Don Iayme fue el que despues caò con la infanta Doña Isabel, hermana del Rey, y pretendió sucederle en el Interregno que por su muerte huvo. Con esta solemnidad, y **con grande estruendo de menestriles, trompetas y atauales, se asentò en Rey en la mesa alta**, que estava en el patio mayor de la Aljaferia...<sup>704</sup>

Y refierele, que en las tres vezes que se assentaron las viandas en todas las mesas se guardò este orden, que la primera vez delante el Duque de Gandia, que como mayordomo guiava los que lleuauan los servicios, **entraron gran numero de trompetas**, y tras ellas vna Aguila artificial muy grande, toda dorada, y luego detras del Aguila entrò el Duque con los que traian los platos

<sup>702</sup> BLANCAS, Jerónimo de (1641), *Coronaciones...*, ob. cit., cap. VIII: *De la Coronacion del Rey Don Martin*, pp. 62 y 63.

<sup>703</sup> *Idem*.

<sup>704</sup> *Ibidem*, p. 74.

de la vianda, y assentados en la mesa del Rey se ivan assentando en las otras mesas. Acabado esto boluieron el Duque, y los demas po los otros `latos del servicio, y **antes que entrassen con ellos en el patio bolvieron a salir otras trompetas con muchos atabales**, y detras dellos saliò vna grande culebra, hecha muy al vivo, de muy estraña invencion, que echava por la boca grandes llamas de fuego, y a la redonda della venian muchos hombres armados de todas piezas, dando grandes voces, y gritos, qomo que la querian matar, y que ella se defendia; y al fin hizieron como que la matava, que escriven fue vna fiesta harto graciosa; y acabada que fue luego el Duque, y los otros assentavan los servicio. **Y antes que entrassen con los terceros, salieron muchas trompetas, y atabales con juegos de menestriles...**<sup>705</sup>

Mariano Nougés cuando nos habla de la coronación de don Martín dice que éste quiso celebrarla con gran esplendor, «siendo tal su empeño, que envió por la espada de Constantino que suponía estar en Palermo»<sup>706</sup>, y más adelante, relata que el rey,

Después de haber descansado en su aposento en la Aljafería, salió vestido de brocado verde, con ropa rozagante, forrada de armiños. Las mesas se pusieron en el patio [...] el duque de Gandía desempeñó el oficio de mayordomo en el convite, y guiaba los servicios. a uno de ellos precedió **gran número de trompetas**, y detrás venía un águila artificial grandísima, toda dorada, con igual **acompañamiento de trompetas y atabales** [...] Aquella noche, y el día y noche siguiente del lunes hubo sarao y baile, siendo de notar que la tarde de este día subió el rey a su aposento, para ver una justa muy solemne que se hizo en la plaza de la Aljafería<sup>707</sup>.

Decía J. Oleza que «La coronación de Martín I el Humano en 1399, y después la de Fernando de Antequera, en 1414, aportan una documentación privilegiada para comprobar las transformaciones del fasto en el tránsito al siglo XV»<sup>708</sup>. Herruz Pamés nos acerca a la Barcelona del siglo XV en la que numerosos trompetas actuaban regularmente en muchos de los actos protocolarios de la ciudad:

**La música de trompeta formava part de la vida urbana del segle XV a Barcelona.** L'únic músic amb nòmina dins del govern municipal era el trompeta, o el trompetista de la ciutat, que feia tasques pels carres de la ciutat acompanyant el pregoner oficial en diversos anuncis, i també era l'encarregat d'organitzar grans agrupacions de trompetes per a ocasions especials. En diverses ciutats europees existia, en podríem dir d'una manera fixa, una agrupació de trompetes amb un nombre d'integrants diferent depenent de cada ciutat. **A Barcelona, a diferència d'altres ciutats europees, aquestes bandes, que podien ser de dues dotzenes o més de trompetistes i timbalers**

---

<sup>705</sup> *Ibidem*, pp. 76 y 77.

<sup>706</sup> NOUGÉS SECALL, M. (2018), *Descripción e historia del Castillo de Aljafería sito extramuros de la ciudad de Zaragoza*, Barcelona, Red Ediciones, p. 79.

<sup>707</sup> *Ibidem*, pp. 80 y 81.

<sup>708</sup> OLEZA, J. (1990-1992), «Las transformaciones del fasto medieval», en *L. Quirante ed. Teatro y espectáculo en la Edad Media*, Actas Festival d'Elx 1990, Instituto de Cultura "Juan Gil Albert", Alicante 1992, pp. 47-64.

(en ocasions també s'inclouïa un sac de gemecs), es feien expressament per a certes ocasions. **Així, doncs, Barcelona no tenia una agrupació de trompetes fixa, sinó que l'agrupació es creava expressament per a certs esdeveniments**<sup>709</sup>.

Con la muerte de Martín I el Humano (1396-1410) sin haber dejado sucesor<sup>710</sup>, se extinguía la dinastía que había regido los destinos de la Corona de Aragón desde su constitución en 1137. Con la sentencia de Caspe<sup>711</sup> se introdujo una nueva dinastía: la de los Trastámara de Castilla<sup>712</sup>. Tras el periodo del interregno, ocupó el trono de Aragón en 1412 en virtud del Compromiso de Caspe Fernando I de Antequera<sup>713</sup>, de la casa castellana de los Trastámara, que fue el elegido por los compromisarios de los reinos de Aragón y Valencia y del principado de Cataluña. A partir de ese momento se produjo un acercamiento a Castilla, llegando a unirse las dos Coronas peninsulares con el matrimonio de los Reyes Católicos. Jerónimo Zurita<sup>714</sup> narra en los *Anales de Aragón*<sup>715</sup> con sumo detalle las fiestas religiosas y profanas que se celebraron en

<sup>709</sup> HERRUZ PAMIES, C. (2016), *El so esclatant. Una aproximació al repertori i als usos de la trompeta a Catalunya al primer quart del segle XVIII*, Tesis doctoral, director: Dr. Josep Borràs Roca, Univeritat Autònoma de Barcelona, pp. 16 y 17.

<sup>710</sup> El rey Martín pasó la mayor parte de su gobierno ocupado con los problemas en las posesiones mediterráneas: la insurrección en la isla de Cerdeña y asegurar a su hijo Martín el Joven la sucesión en el trono de la isla de Sicilia. Mientras tanto el reino de Aragón era el escenario de múltiples luchas entre las familias nobles de los Luna y de los Gurrea y sus respectivas clientelas, que no llegaron a solucionarse completamente. Pero el problema mayor surgió cuando murió el hijo del rey y sucesor al trono, Martín el joven, sin descendencia en 1409. Martín I, viudo de María de Luna desde 1406, se vio obligado a casar en segundas nupcias con Margarita de Prades para intentar proporcionar a la Corona un heredero, pero no fue posible porque murió en 1410 sin dictar testamento alguno, extinguiéndose así el linaje iniciado por Ramón Berenguer IV y Petronila. Al no existir heredero se abrió un periodo de interregno que duraría dos años. Este tiempo supuso una etapa de graves alteraciones y anarquía llegando a producirse el asesinato del arzobispo de Zaragoza, García Fernández de Heredia a manos de los partidarios del conde de Urgel, pretendiente al trono junto con el infante castellano Fernando de Trastámara. Finalmente, en la Concordia de Alcañiz se acordó una reunión que tendría lugar en Caspe con emisarios de los tres estados principales de la Corona para elegir el sucesor.

<sup>711</sup> El dominico valenciano fray Vicente Ferrer fue designado para dar a conocer públicamente el fallo de la sentencia.

<sup>712</sup> *Apud* GÓMEZ MUNTANÉ, M.ª del C. (1979), *La música en la casa real...*, ob. cit., p. 16.

<sup>713</sup> Era hijo del rey Juan I de Castilla y de la reina Leonor de Aragón, nieto por tanto de Pedro IV y sobrino de Martín I.

<sup>714</sup> Jerónimo Zurita y Castro, nacido en Zaragoza el 4 de diciembre de 1512, fue el Cronista de Aragón por excelencia. Estudió en la Universidad de Alcalá de Henares. Las Cortes de Aragón crearon el cargo de Cronista del Reino en 1547. Como consecuencia de la normativa, los Diputados del Reino aragonés le eligieron y nombraron para el cargo el 31 de mayo de 1548. Autorizado por los Diputados de Aragón para lo referente al Reino, trabajó también, con permiso de los soberanos, en la documentación del archivo real situado en Barcelona, lo que conocido por el Príncipe heredero (futuro Felipe II, I en Aragón) sirvió para recibir el mandato de informar sobre el Real patrimonio. Su fidelidad a la corona, y en especial al príncipe Felipe, le llevó a una estima que posteriormente se tradujo en un aumento de la confianza del nuevo rey (1556). Junto con esas tareas de la administración, en 1562, ya tenía preparada la primera parte de los *Anales*, de cuya redacción había dado cuenta precisa a los Diputados del Reino, de modo que fueron a la imprenta y vieron la luz en ese mismo año en Zaragoza. En 1571 el soberano decidió crearle Racional de Zaragoza; es decir, supervisor de la contabilidad municipal de la capital del Reino. En 1578 y 1579 se publicó la segunda parte de sus *Anales* (1578 y 1579), de los *Indices rerum* (1578) y de la *Historia del Rey Don Hernando el Catolico* (1580). El 31 de octubre de 1580 hizo testamento, y el 3 de noviembre el notario Jerónimo Andrés daba cuenta de su fallecimiento; sus restos, por deseo propio fueron sepultados en el Monasterio de Santa Engracia. Para más información véase Mestre Moltó, J. A. (1972), *Documentos relativos al reinado de Fernando I de Antequera, del Libro XII de los Anales de la Corona de Aragón de Jerónimo Zurita*, tesina dirigida por Antonio Ubieto Arteta, Valencia, Universidad de Valencia, Facultad de Filosofía y Letras, 1972.

<sup>715</sup> Esta magna obra y su continuación, junto con sus índices, supone «un formidable empeño: siete volúmenes, treinta libros, quinientos ochenta y cuatro capítulos y dos mil ciento sesenta y dos folios a doble columna». SOLANO COSTA, Fdo. (1986), «La Escuela de Jerónimo Zurita», en VV.AA., *Jerónimo Zurita. Su época y su escuela. Congreso Nacional, Zaragoza*, Institución

Zaragoza, a donde llegó el rey el 15 de enero de 1414, aposentándose en la Aljafería. El ceremonial de la coronación se ajustó fielmente al diseñado en 1328 por el rey Alfonso IV. Mariano Nogués, por su parte, recoge lo más importante de la minuciosa descripción que hizo de estos actos Alvar García de Santamaría (1370-1460)<sup>716</sup>. En un apartado de su descripción dice así:

[...] el sábado después de mediodía se reunieron todos los personajes que vinieron a la festividad. El rey entonces para emprender su expedición se desnudó de las ropas que llevaba, y se puso entre otros adornos una capa cumplida de color de carmesí forrada en armiños, salió a la sala de los mármoles donde le aguardaban los concurrentes, se sentó en su silla en el palacio de las Jarras, y en medio del sonido de los instrumentos armó a varios caballeros, y cerca de las cuatro montó sobre un caballo blanco, y sus hijos don Alonso y don Juan iban vestidos también de Damasco blanco<sup>717</sup>.

Fernando I veló en la catedral zaragozana la noche del sábado 10 de febrero al domingo 11, cuando se coronó tal como prescribía el Pontifical Romano. El lunes 13 de febrero se procedió en la Seo a la coronación de la reina Leonor de Alburquerque, esposa del monarca<sup>718</sup>.

El interregno, que como se ha referido hubo por muerte del Rey Don Martin, resultò, que Don Hernando Infante de Castilla, que comunmente es dicho el Infante de Antequera, fue declarado por verdadero, y legitimo sucesor, y Rey destos Reynos...<sup>719</sup>

[...] que marauilla era de ver gentes de tantas naciones tambien guarnidas, è así entraron en el Palacio de los Marmoles, è asi esperaron al Rey, è **con ellos muchos menestriales, è trompetas**, è juglares de cuerda de diuersas manera, è con organos de mano<sup>720</sup>.

Son muchas las noticias que tenemos de los festejos organizados en Zaragoza con motivo de la coronación de Fernando de Antequera y Leonor de Alburquerque en febrero del año 1414<sup>721</sup>. En la ciudad «se comenzó a entender en las cosas que para la

---

Fernando el Católico, p. 37. *Apud* EXTRAVÍS HERNÁNDEZ, I. (2015), «Los Anales de Jerónimo Zurita como fuente para el estudio de la Inquisición», en III Simpósio Internacional de Estudos Inquisitoriais, Alcalá de Henares. ISBN 978-85-61346-96-6

<sup>716</sup> El conocimiento de los acontecimientos de la coronación y del ceremonial en ellos desplegado se basa en fuentes de naturaleza cronística. De hecho, son las crónicas reales castellanas las que más detalladamente han dado cuenta del relato de las fiestas de la coronación a partir de la narración de Alvar García de Santa María en su *Crónica de Juan II de Castilla*, habiéndose conservado la parte del texto relativa a dicha coronación en los manuscritos editados por Donatella Ferro. *Vid.* GARCÍA DE SANTA MARÍA, A. (1972), *Le parti inedite della "Crónica de Juan II" de Alvar Garcia de Santa Maria*, Ed. Donatella Ferro, Venecia, Consiglio Nazionale delle Ricerche. Gruppo Studi d'Ispanistica, pp. 97-130.

<sup>717</sup> *Apud* NOGUÉS SECALL, M. (2018), *Descripción...*, ob. cit., p. 81 y ss.

<sup>718</sup> *Cfr.* ZURITA, J. (1974), *Anales...*, ob. cit., Lib. V.

<sup>719</sup> BLANCAS, Jerónimo de (1641), *Coronaciones de los Serenissimos*, ob. cit., Lib. I, cap. IX, p. 82.

<sup>720</sup> *Ibidem*, Lib. I, cap. IX, p. 100.

<sup>721</sup> *Ibidem*, Lib. II, cap. IV, p. 169.

solemnidad de aquella fiesta se habían de aparejar: que se publicó que entendía el Rey celebrarla con la mayor pompa y suntuosidad que se hubiese visto»<sup>722</sup>.

Las jornadas dedicadas por los zaragozanos a la conmemoración de las coronaciones reales comenzaron varios días antes de las jornadas triunfales y continuaron varios días después de las mismas. Ya ante la inminente llegada del monarca, esperada para el 15 de enero, se habían iniciado los preparativos del recibimiento. amanecido el día, salieron a su encuentro su hijo don Alfonso y muchos caballeros del reino, además de los ciudadanos de Zaragoza que gustaban de tales manifestaciones públicas<sup>723</sup>. «La guardia real, así como sus oficiales, tromperos, etc. vestían de librea teñidas de verde, blanco y rojo, y el espectáculo debió llamar la atención de todos por su colorido»<sup>724</sup>.

La Aljafería de Zaragoza se dispuso para la llegada de los reyes, «los suelos cubiertos de ricas alfombras, se revistieron los muros del salón con paños franceses, se colocaron gradas en el interior para celebrar el gran banquete real<sup>725</sup> y realizar otros actos protocolarios en los que interviniese mucha gente... Al mismo tiempo, la ciudad de Zaragoza, por su parte, se engalanó profusamente para acoger los festejos populares, los espectáculos, las justas y los torneos en honor de los monarcas de la Corona de Aragón.

La gente de los oficios de la ciudad bailarían junto a los juglares de cuerda, trompetas y órganos de mano que danzaban tañendo sus instrumentos y mostrando sus habilidades tanto en las calles como en los solares<sup>726</sup>.

En los festejos participaba todo el pueblo, delante del palacio justaban los infantes con otros caballeros principales, tanto castellanos como aragoneses y catalanes, se jugaba a las «cañas»<sup>727</sup>, lo que distraía a los zaragozanos que no reparaban en las justas y torneos simultáneos. Incluso llamaban la atención de los justadores que «por mirar el juego, ahí viérades ir ginetes nuevos descablados, e otros caiendo de los justadores»<sup>728</sup>. En el juego y la diversión no solo participaban los cristianos, sino también los moros con sus habilidades y los judíos que bailaban y danzaban con sus propios juglares. La presencia

<sup>722</sup> *Apud* CALAHORRA MARTÍNEZ, P. (1977), *Historia...*, p. 35. Cuando Pedro Calahorra habla de «La música de los reyes de Aragón en Zaragoza», data la coronación de Fernando I de Antequera en el año 1444, obviamente se trata de un error tipográfico, ya que dicha ceremonia tuvo lugar en el año 1414, como bien apunta en la página 36.

<sup>723</sup> El 14 de enero escribía el primogénito a su padre excusándose de no estar en Zaragoza el día señalado por impedirle pasar el Ebro el fuerte viento reinante y la gran crecida del río. *Cfr.* ACA, *Cartas Reales Fernando I*, núm. 1393. Y al día siguiente volvía a dirigirse don Alfonso al rey preguntándole si debía esperarle en Pina, Alfajarín o La Puebla. *Cfr.* ACA, *Cartas Reales Fernando I*, núm. 1387.

<sup>724</sup> SARASA SÁNCHEZ, Fdo. (1976), «Fernando I y Zaragoza (La Coronación de 1414)», en *Cuadernos de Zaragoza*, núm. 10, Zaragoza, Excmo. Ayuntamiento de Zaragoza, p. 19.

<sup>725</sup> BLANCAS, Jerónimo de (1641), *Coronaciones...*, ob. cit., Lib. I, cap. IX, pp. 82-116.

<sup>726</sup> SARASA SÁNCHEZ, E. (1976), «Fernando...», ob. cit., p. 20.

<sup>727</sup> BLANCAS, Jerónimo de (1641), *Coronaciones...*, ob. cit., p. 98.

<sup>728</sup> *Idem.*

de estos últimos fue significativa en la coronación de Fernando de Antequera, a pesar de las predicaciones llevadas a cabo contra su religión por San Vicente Ferrer<sup>729</sup>. El jolgorio y griterío que producía la población judía cantando por las calles,

sería causa de alteraciones y protestas de los cristianos después de estas fechas, de forma que, al año siguiente, los jurados de Zaragoza escribirían al rey pidiendo se restablecieran antiguas ordenanzas por las que se prohibía a los moros y judíos vivir entre cristianos y vestir como éstos<sup>730</sup>.

Durante la coronación se olvidaban temporalmente las desavenencias en beneficio de la alegría general, mostrándose el contingente hebreo adepto al soberano y participando con el pueblo de Zaragoza en los festejos populares<sup>731</sup>.

En todas estas celebraciones participaban los *trompadors*, acompañando la comitiva real en su ida y vuelta a la Aljafería tañendo sus trompas; en la ceremonia de la coronación cuando «entre las cintas que portaban la cabalgadura regia iban los juglares tocando sus instrumentos mezclados con los doce ciudadanos que llevaban el palio ricamente adornado»<sup>732</sup>; y durante las comidas, anunciando a toque de trompeta con sus llamadas y fanfarrias el comienzo y final del banquete, así como de la llegada de los diversos platos, donde se servían «todo tipo de viandas y comestibles para hartar a unas dos mil personas que estaban invitadas al sarao. Cada plato venía servido de modo peculiar con aparato orquestal y tramoya inusitada»<sup>733</sup>.

Así transcurrían aquellas jornadas inolvidables de las coronaciones que tanta gloria y esplendor daban a la ciudad de Zaragoza, con la presencia de tantas gentes, propias y extrañas, y los espectáculos organizados para alegría y solaz de todos los que acompañaban a los soberanos en tan solemnes conmemoraciones<sup>734</sup>.

Estas fueron las últimas coronaciones de los reyes de Aragón. Los sucesores de Fernando I, sus hijos Alfonso V y Juan II, se limitaron al inicio de sus reinados a jurar lo fueros de Aragón en poder del justicia con cierta solemnidad en la misma Catedral de Zaragoza<sup>735</sup>.

---

<sup>729</sup> Esta presencia ha sido reseñada por VENDRELL DE MILLAS, Fca. (1957), «Presencia de la comunidad judía en las fiestas de la Coronación de Fernando de Antequera en Zaragoza», en *Sefarad* XVII, pp. 380-385.

<sup>730</sup> ACA, *Cartas Reales Fernando I*, núm. 919 (Zaragoza, 27 de enero de 1415).

<sup>731</sup> SARASA SÁNCHEZ, E. (1976), «Fernando...», ob. cit., p. 21.

<sup>732</sup> *Idem*.

<sup>733</sup> *Ibidem*, p. 22.

<sup>734</sup> *Ibidem*, p. 23.

<sup>735</sup> ZURITA, J. (1977), *Anales...*, ob. cit., VII, p. 206. *Apud* DURÁN GUDIOL, A. (1989), «El rito de la coronación...», ob. cit., p. 34.





Fig. 195. Ceremonial de la consagración y coronación de los reyes y reinas de Aragón. Madrid. Fundación Lázaro Galdiano, ms. registro 14425.



**Fig. 2. Trompetas en la *Coronación de la Virgen María* (fragmento) de Fernando Gallego. Salamanca. Museo Diocesano<sup>736</sup>.**

---

<sup>736</sup> Esta tabla al óleo posterior a 1480, titulada «Coronación de la Virgen María», procede de la iglesia de Villaflores, hoy en el Museo Diocesano de Salamanca. Alrededor de María aparecen imágenes de los patriarcas y profetas, que parecen retratos de personajes contemporáneos de Gallego. En la parte superior se encuentran los músicos que amenizan la ceremonia, entre ellos, dos tañen sendas trompetas al uso de la época.



Fig. 196. El rey David con sus músicos. *Breviario de Martín de Aragón*. Cataluña, finales del siglo XIV (80x 70 mm). Paris. BnF, ROTH 2529, fol. 18.



Fig. 197. Natividad. *Breviario de Martín de Aragón*. Cataluña, finales del siglo XIV (160x 160 mm). Paris. BnF, ROTH 2529, fol. 134.





**Fig. 198.** Entrada en Jerusalén. *Breviario de Martín de Aragón*. Cataluña, finales del s XIV (160x 160 mm). Paris. BnF, ROTH 2529, fol. 210v.

### IV.3.3. Acciones bélicas y cortejos

Las preocupaciones bélicas formaron parte importante en las instituciones y en la sociedad hispánica de los siglos VIII al XIV. Habida cuenta de que una gran parte del territorio de los reinos cristianos, caso de la Corona de Aragón, tenía muchos puntos fronterizos con las zonas ocupadas por los moros, determinaba que la sociedad estuviera configurada y organizada, en cierto modo, para la guerra<sup>737</sup>. No obstante, al igual que sucedía en tiempo de los visigodos, aún en el caso de producirse una guerra, ofensiva o defensiva, «no existía una organización militar permanente con sometimiento a disciplina y al principio de jerarquía». En caso de conflicto armado se reclutaba al pueblo a través de milicias que dependían en ocasiones del señor feudal y en último término del rey como jefe supremo<sup>738</sup>.

Durante el reinado de Alfonso III, rey de Asturias (866-910) puede leerse en los textos: «congregato magno exercitu», o «rex congregatu exercitu»<sup>739</sup>. Este llamamiento, en una primera etapa, se hizo por los sayones, que eran pregones al toque de bocinas y cuernos «vibrare astas», y más tarde se realizó por medio de cartas reales. En alguna ocasión, el Rey, con el consejo de los grandes, deliberó sobre las condiciones y la forma en que se debería de realizar la campaña: «consilium iniit cum omnibus magnatis regni sui qualiter chaldeorum ingreditur terram, et coadunato exercitu»<sup>740</sup>.

El empleo de la música en el campo de batalla no es originario del mundo medieval, es más bien una herencia de tiempos remotos. La utilización de instrumentos de alta sonoridad en las confrontaciones bélicas debido a su capacidad táctica para transmitir órdenes, dar señales o para crear tensión ha sido siempre habitual en la historia.

Otrosí, que ninguno acometiese pelea ninguna, ni se arredrase de la batalla, fasta que **tocasen las tronpetas** e moviese la bandera del capitán<sup>741</sup>.

<sup>737</sup> ESCUDERO, J. A. (1995), *Curso de Historia del Derecho. Fuentes e Instituciones político-administrativas*, Madrid, p. 602. *Apud* PASCUAL SARRÍA, Fco. L. (2003), «Las obligaciones militares establecidas en los ordenamientos de las cortes castellano-leonesas durante los siglos XIII y XIV», en *Revista de Estudios Histórico-Jurídicos [Sección Historia del Derecho Europeo]*, Valparaíso, Chile, [147-185], p. 147.

<sup>738</sup> La obligatoriedad de que los hombres útiles acudieran a la guerra, ante el llamamiento del monarca o del señor provenía del Derecho visigótico, que fue renovado en las leyes de Wamba durante el reinado de Bermudo II (982-999). De Sotto y Montes manifestaba que, durante la Reconquista, todos los españoles útiles desde la edad de veinticinco años hasta los cincuenta estaban sujetos al servicio militar, aunque en la práctica el límite era mucho más amplio, entre los veinte y los sesenta años, ante la necesidad de defenderse de los musulmanes. *Cfr.* De Sotto u Montes, J., (1964), «El reclutamiento militar en España», en *Revista de Historia Militar* 16, Madrid, Estado Mayor Central del Ejército, Servicio Histórico Militar, p. 22.

<sup>739</sup> DE MOXO, S. (1961), «El derecho militar en la España cristiana medieval», en *Revista Española de Derecho Militar* 12, Madrid, Instituto Francisco de Vitoria, Sección de Derecho Militar del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, p. 213. Nota 23, extraído de la *Historia Silense*. *Apud* PASCUAL SARRÍA, Fco. L. (2003), «Las obligaciones...», ob. cit., p. 149.

<sup>740</sup> *Idem*.

<sup>741</sup> DÍAZ DE GAMES, G. (1997), *El Victorial*, Estudio, edición crítica, anotación y glosario de Rafael Beltrán Llavador, Salamanca, Ediciones Universidad Salamanca, p. 442.

La utilización directa del sonido como táctica de combate fue empleada tanto por los cristianos como por los andalusíes en sus correspondientes ejércitos, a veces como desgaste del enemigo en los cercos:

**E mando a los trompetas**

**que trompantes a cauallo**

andassen entorno dela caua

por la qual fiction e semeiança

como toda la noche huiiesse detouidos en reguarta e escomoujdos los  
enemigos

A la punta del dia

enellos enoyados del belar firiendo

subitamente

leugeramente los vincio<sup>742</sup>.

Los efectos psicológicos que producía el sonido sobre aquellos que participaban en la lucha armada eran muy variados, ya fueran hombres o animales, de ahí su aplicación en el campo de batalla.

Esto se debe a que en dicho contexto el silencio no es la nada, sino una fuente más de tensión en aumento, que la música se encarga de magnificar, pero que a su vez puede reconducir y canalizar hacia la salida liberada del arroyo, o por el contrario, hacia la salida colapsada del miedo<sup>743</sup>.

Los soldados podían sentir miedo o coraje dependiendo de donde procedían los sonidos. Ibn Jaldún<sup>744</sup> recoge en unas líneas, de forma clara y concisa, el efecto que la sonoridad de los instrumentos producía en la moral y el coraje de los soldados cristianos, los cuales: «Tocan sus instrumentos con tal efecto que animan a los

---

<sup>742</sup> SEXTO JULIO FRONTINO, (1995), *Strategematon*, edición de JIMÉNEZ RÍOS, E., en *Hispanic Seminary of Medieval Studies*, Madison, fól. 28v. *Stratagemata*, MSS/10198, está disponible *online* en la Biblioteca Nacional: <http://www.hispanicseminary.org/t&c/nar/str/text.str1.htm>

<sup>743</sup> ALONSO PÁRAMO, E. (2013), «La importancia de la música en la confrontación armada peninsular», en *Estudios Medievales Hispánicos*, 2, [pp. 7-22], p. 13.

<sup>744</sup> Ibn Jaldún (1332-1406), considerado el más grande historiador árabe, también conocido como el padre de la ciencia social moderna y de la historia de la cultura. Nacido en Túnez proveniente de una familia devota e influyente, su primera educación se caracterizó por el estímulo intelectual que este tipo de influencia otorgaba. En 1349 la Muerte Negra golpeó Túnez tomando consigo a su madre y su padre, así como a muchos de sus profesores. Posteriormente se trasladó a Fez, el centro neurálgico de la vida política y cultural del norte de África. Ibn Jaldún era un espíritu inquieto, y pasó años desplazándose de una ciudad a otra en el mundo musulmán, de un cargo político a otro. En 1375, abrumado por la soledad y cansado de la política, Ibn Jaldún se estableció con su familia cerca de la moderna ciudad de Frenada en Argelia y allí escribió su obra maestra, el *Muqaddimah*. Lo que pretendía ser una historia universal de los árabes y los bereberes, se desarrolló hasta el punto de convertirse en una filosofía de la historia. El estudio sucesivo sobre la naturaleza de la sociedad y los cambios sociales lo condujeron a desarrollar lo que hoy consideramos una nueva ciencia de la cultura. Fuente: IMAD A. AHMAD (1971), «The Political Economy of the Classical Islamic Society», en *Ibn Khaldun's Philosophy of History by Mushin Mahdi*, Chicago, University of Chicago Press.

guerreros a arrojar al encuentro de la muerte»<sup>745</sup>. Igualmente, los efectos eran similares en los animales, tal como se destaca en *el Libro* de Andrea Palladio<sup>746</sup> sobre las sensaciones que produce la bocina sobre los caballos:

Plinius dize que el Cauallo es bestia muy fiel a los hombres. Asy como el perro. E ha grant presagio o adiuynamiento de las batallas quales deuen vencer o ser vençidos. Quando pierden su señor ploran. ysidro dize semejante. que los caualllos en su tristeza o en su alegria muestran en las batallas. quales vençeran o seran vençidos. Aristotil dize que los caualllos aman mucho su generacion & sus fijos. en tanto que sy alguna yegua avra fijo & morra la yegua. que la vegada otra cria el potrico de la yegua muerta. E algunas deuegadas los ensaya de criar yegua esteril o que non tendra leche E con tanto el potrico muere. en el libro de la natura de las cosas se lee que los caualllos se alegran mucho del son de la bozina & de la trompeta. E de ser en el campo de las batallas. La su luxuria esta en los rreñyons. E quien los rrae o tira los pelos de los rreñyones pierden toda su luxuria. Solinus dize que los caualllos han conosçencia de los enemigos de sus señyores. en tanto que mordiendo & con los pies los enfiestan. Ysidro dize que los caualllos se alegran en los campos de las batallas. **E sienten odorando la batalla ardimente toman en el sono de la trompeta en la batalla.** E de palabra sola son escomoujdos & ligeros & volenterosos a correr. E han grant dolor como son vençidos. E han grant alegria quando son vençedores. Dize avn Ysidro que hombre deue guardar en el Cauallo que sea Ardit de coraçon que faga son alegre de los pies. E que los braços tremolen<sup>747</sup>.

Pero no todas las sensaciones que producían los sonidos de las trompas —bocinas, trompetas, añafiles— enardecían y conferían alegría y arrojo a las tropas y animales, en contraposición, la percusión, con sus ruidosos atabales, tambores y tímboles, tenía un efecto negativo al espantar a los caballos del enemigo, tal y como señala Ibn Jaldún<sup>748</sup>. El *Poema de Fernán González* evidencia el pavor que el estruendo que producían los instrumentos de los musulmanes provocaba en las tropas cristianas:

Otro día mañana, los pueblos descreídos  
 todos fueron en campo de sus armas guarnidos,

<sup>745</sup> IBN JALDÚN, (2008), *Introducción a la Historia Universal (al-Muqqadima)*, Editada y traducida por RUIZ GIRELA, F., Madrid, Ed. Almuzara, p. 452.

<sup>746</sup> Andrea Palladio (castellanizado como Andrés Paladio), de nombre Andrea di Pietro della Góndola (Padua, 1508 - Maser, 1580) fue un importante arquitecto italiano de la República de Venecia. Trabajó fundamentalmente en la ciudad de Vicenza y sus alrededores, y también en la misma Venecia. Se le considera el arquitecto que tal vez «mejor supo actualizar la herencia de las formas clásicas con la realidad del momento central del Cincuecento». La obra escrita más importante de Palladio son *Los cuatro libros de la arquitectura (I quattro libri dell'architettura)*, un tratado de arquitectura publicado en Venecia en 1570 en cuatro secciones llamadas libros, escrito y abundantemente ilustrado de diseños, secciones, y detalles de elementos de arquitectura. Para más información véase PALADIO, A. (1797), *Los cuatro libros de arquitectura de Andres Paladio*, traducidos e ilustrados con notas por don Joseph Francisco Ortiz y Sanz. En Madrid, en la Imprenta Real, siendo regente D. Pedro Julian Pereyra...; PALLADIO, A. (2008), *Los cuatro libros de la arquitectura de Andrea Palladio*, 1ª ed. 1797, Madrid, Akal; y PALLADIO, A. (2008), *Las antigüedades de Roma*, Madrid, Akal.

<sup>747</sup> SAYOL, F. (2004), *Libro de Palladio*, edición de SÁNCHEZ-PRieto, B., Universidad de Alcalá de Henares, fol. 123R.

<sup>748</sup> IBN JALDÚN, (2008), *Introducción...*, ob. cit., p. 453.

tañiendo añafiles e dando alaridos:

Las tierras e los cielos semejaban movidos<sup>749</sup>.

Las actuaciones de los *trompadors* con sus instrumentos en la milicia medieval conferían cierto prestigio simbólico a los personajes importantes gracias a su capacidad para movilizar a las tropas. «Una característica principal asociada al monarca y esencial a la hora de legitimar la monarquía», caso de las trompas, los añafiles y los tambores. Tanto en el ámbito musulmán como en el cristiano, estas cualidades eran bien conocidas<sup>750</sup>; en el primero, los musulmanes renunciaron en los primeros momentos del imperio a utilizar las señales de los tambores para marcar el ritmo del paso de los soldados al avanzar, privilegio de la monarquía, porque denotaban soberbia, aunque su uso acabó imponiéndose durante el mandato de la dinastía Abasí<sup>751</sup>. De igual modo, en el mundo cristiano, encontramos ejemplos similares, caso de *Las Siete Partidas* cuando se refiere la batalla:

Do hay reyes de amas las partes, e tienen estandartes, e señas, e para sus haces con delantera, e con costaneras, e con zaga. Mas sennaladamente pusieron este nome, porque los emperadores, e los Reyes, cuando se auian de ayuntar unos con otros, para lidiar, **solian tanner trompas, e batir atambores, lo que non era dado a otros omes**<sup>752</sup>.

Aquí se aprecia la destacada exclusividad que los juristas alfonsinos «confieren al uso de músicos en la batalla por parte de la realeza, señalado por la fórmula *lo que non era dado a otros omes*». Un reflejo de esa simbología y potestad de defensa y movilización que recaía en reyes y emperadores<sup>753</sup>. Los ejemplos son numerosos, en el capítulo anterior veíamos la asociación de la trompa en su tipología de cuerno u olifante desde tiempos de Carlomagno. Claro es el simbolismo del cuerno de Roldán o el olifante de Gastón de Bèarn en este sentido, asociado a la valentía del guerrero en el campo de batalla o al prestigio del caballero o soldado depositario. Este aspecto simbólico que perduró en el tiempo, lo vemos también asociado a los *trompadors* y al *trompeta del rey* o *trompeta real* al servicio de los monarcas la Corona de Aragón, los cuáles gozaron de un rango similar al *rey de armas*. Sus funciones altamente apreciadas por los monarcas, les conferían el prestigio de tener la potestad de transmitir las órdenes,

---

<sup>749</sup> MENÉNDEZ PIDAL, R. (1951), «Poema de Fernán González...», ob. cit., *La batalla decisiva*, poema 82.

<sup>750</sup> Cfr. GÓMEZ MUNTANÉ, M.<sup>a</sup> del C. (2001), *La música medieval...*, ob. cit., p. 340.

<sup>751</sup> Cfr. MOHAMMAD BASHIR HASAN RADHI (1990), *El ejército en la época del califato de Al-Ándalus*, Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, vol. 1, pp. 632 y ss.

<sup>752</sup> *Partida II, Título XXIII, ley XXVII*. De *Las Siete Partidas*, se ha utilizado la edición facsímil sobre su 1.<sup>a</sup> edición, impresa en Sevilla con las adiciones del Sr. Alonso Díaz de Montalvo, por Meynardo UNGUT ALANZANO y Lançalao POLO, en el año 1491 (Valladolid, Edit. Lex Nova, 1998). También, *Partidas, las Siete. Glosadas por el Licenciado Gregorio López*, Imprenta de Andrea de Portonariis (Salamanca, 1555).

<sup>753</sup> ALONSO PÁRAMO, E. (2013), «La importancia...», ob. cit., p. 11.



ordenanzas o la voluntad del rey. Los que servían en la casa real y en la armada recibían como una especie de galardón una cota de armas con los escudos del rey; distintivo que, además del simbolismo que representa, les atribuía a la vez evidente prestigio.

En los tratados de caballería del siglo XV<sup>754</sup> se insiste en la obediencia que deben los caballeros a su capitán, debiendo atender y cumplir las ordenanzas y las prácticas de la caballería. En algún pasaje se compara el cumplimiento de las órdenes al toque de las trompas —bocinas y trompetas— con los sonidos que hacen los monteros con sus bocinas en la caza, actividad parecida a la guerra en la que los monteros entienden los sonos de las bocinas de caza:

Ni la buena intención ni la distancia excusan al caballero que debe estar preparado para entender **las órdenes a través de las bocinas y trompetas**. Los capitanes deben tener tales señales con sus caballeros que éstos entiendan lo que quiere mandar cuando no pueda decirlo de palabra, y entre los entrenamientos del caballero figura el juego del monte, "que en semejangas de guerra se corre, **segunt la diversidad del son que la bocina face, entienden lo que el montero quiere decir...**"<sup>755</sup>.

Los escenarios en los que se movían los *trompadors* eran dispares. En tiempos de guerra, decía Laura de Castellet: «L'organització militar i jeràrquica de la societat feudal es reflecteix en el paisatge: l'Europa medieval està esquitxada de torres, castells i altres estructures de guardia i d'avis»<sup>756</sup>. Ciertamente, lo cual confirma, a su vez, la existencia de un paisaje sonoro medieval<sup>757</sup> en el que los protagonistas eran los guardias y vigías, que, con sus trompas, tocaban avisos de alarma o combate ante cualquier movimiento militar, bien fuere de defensa o de ataque.

<sup>754</sup> De los diversos tratados hispánicos conservados sin duda los dos más conocidos y copiados a lo largo de la Edad Media son el título XXI de la Segunda Partida, *De los caballeros e de las cosas que les conviene fazer* y el *Libre del ordre de Cavayleria* compuesto en Miramar de Mallorca por el maestro Ramón Llull. En opinión de José Luis Martín y Luis Serrano-Piedecasas, «El primero fue literalmente copiado en el *Tractat de Cavalleria* del rey Pedro el Ceremonioso de Aragón, y el segundo tiene un fiel imitador en el *Tractat de horde de cavaleria* del caballero y ermitaño Guillem de Vároich que sirvió de modelo a Joanot Martorell al redactar el *Tirant lo Blanc*», *apud* MARTÍN, J. L. y L. SERRANO-PIEDECASAS (1991), «Tratados de Caballería. Desafíos, justas y torneos», en *Espacio, Tiempo y Forma, S. III, H.ª Medieval, t. 4* [pp. 161-242], p. 162.

Para una visión de conjunto cabe consultar la obra de BOHIGAS, P. (1947), *Tractats de cavalleria*, Barcelona, Barcino, que publica los tratados de Guillem de Vároich y Pedro el Ceremonioso, así como el *Sumari de batalla a ultrança* de Pere JOAN FERRER, y el opúsculo *Lo Cavaller de Ponç* de MENAGUERRA. Son de consulta obligada los volúmenes de cartas cruzadas entre caballeros y recogidas por RIQUER, Martí de, (ed.) (1963-1968), *Lletres de batalla*, Barcelona, Ed. Barcino, 3 vols.

<sup>755</sup> *Ibidem*, p. 182.

<sup>756</sup> LAURA DE CASTELLET (2016), «Cartografía sonora de la comunicación castral. La fonosfera del corn i del dret a cornar a la Catalunya medieval», en *SUMMA*, núm. 8 (Tardor 2016), 4-25, p. 5. ISSN 2014-7023.

<sup>757</sup> «El "paisaje sonoro" es un concepto interdisciplinar procedente de la Nueva Historia Cultural, que desde los años 80 se desarrolla en el ámbito anglosajón y que ha sido aplicado a la historia de la música en España por algunos eminentes musicólogos en ámbitos urbanos históricos concretos e incluso a nivel de ciudades, con una perspectiva más globalizadora». *Apud* BEJARANO PELLICER, C. (2016), «Los músicos en la festividad del *Corpus* de Sevilla entre la Edad Media y el Renacimiento», en *Anuario de Estudios Medievales*, 46/2, julio-diciembre, [pp. 651-657], p. 652.

La misma autora señala que, en el reino de Aragón, en cada territorio administrado militarmente por un señor «bona part de la població es trobava i es troba dispersa en un gran nombre de masos i vilars escampats arreu de la geografia, sovint en un relleu força accidentat». Este hecho dificultaba las comunicaciones entre el señor y el resto de la población ante un peligro o alguna otra contingencia, lo cual dio pie a que se estableciera una «red de comunicaciones» a través de diversos puntos orográficos (torres, montículos, etc.) situados estratégicamente. En ellos se situaba un vigía o guardián (*guaita, torredà castlà...*) que tenía la obligación de transmitir el aviso o señal con su cuerno o trompa a otros guardias ubicados en puestos análogos, lo que en caso de necesidad desencadenaba el proceso de comunicación entre estos elementos<sup>758</sup>.



**Fig. 199. Guerrero sonando la trompa. Tolosa. Iglesia de Saint-Pierre de Moissac, torre de la pared sur. Cl. Lionel Frappat, ARIMP Toulouse.**

Los escenarios de la guerra podían ser múltiples, y el sonido de las trompas se escuchaba en las torres de los castillos, los altos de las atalayas, los montículos de vigilancia... Sin embargo, las funciones de los *trompadors* en estos lugares como vigías o anunciadores, no se limitaba exclusivamente a los tiempos de guerra. En la *Crónica*

---

<sup>758</sup> LAURA DE CASTELLET (2016), «Cartografia...», ob. cit., p. 6.

*del halconero de Juan II* (año 1429) de Pedro Carrillo de Huete, se da cuenta de la actuación de un hombre en una torre con su bocina de cuerno. Se lee:

Acabadas estas fiestas que el condestable había hecho en Valladolid, hizo el infante don Enrique otra fiesta muy notable, en esta manera: mandó hacer al cantón que sale de la calle que viene de la puerta del Campo, a la vista de la plaza, una fortaleza de madera y de lienzo y en ella una torre muy alta con cuatro torrejones y encima del suelo de la torre un campanario hecho y una campana puesta en él. Y encima del campanario, un pilar hecho por la misma vía de la torre, el cual parecía de piedra.

[...] y en los cuatro torrejones de encima de la torre, en cada uno un estandarte pequeño, por esta misma vía. Y la torre estaba cercada de una cerca muy alta, con cuatro torrejones, y luego su barrera, mas baja un poco que la cerca, con otras doce torres.

Estaba en cada una de ellas una dama bien arreada, y abajo, en el suelo de la fortaleza, hechas recámaras para el infante y para los caballeros. Y estaba puesta una tela de cañas y la tela comenzaba desde la fortaleza. Y al otro cabo de la torre estaban dos puertas donde habían de venir los caballeros aventureros, y un barco donde habían letras que decían: este es el barco del pasaje peligroso de la fuerte ventura. **Y encima de una estas dos torres estaba un hombre con bocina de cuerno.**

[...] Y de aquí salió el infante, con arnés real, con cinco caballeros que consigo llevaba;

[...] Y después cabalgó, y fue a su posada, y vino con un entremés (espectáculo con disfraces y máscaras), en esta manera: Venían ocho doncellas encima de ocho coseres (caballos de torneos) con sus paramentos, y las doncellas muy arreadas. Y en pos de ellas venía una deesa (diosa) encima de un carro, y doce doncellas con ella cantando en dulce armonía, con **muchos menestrales (trompeteros)**. El cual carro tiraban dos coseres, y veinte peones, vestidos delibera blanco y colorado.<sup>759</sup>

La literatura de la Corona de Aragón, como ya hemos podido apreciar anteriormente, recoge una buena muestra de las actuaciones de las trompas en tiempos de paz y de guerra, en las más diversas situaciones. Las «*Quatre grans cròniques catalanes*» dan fe de ello. Estos cuatro textos son la mejor muestra de la prosa histórica catalana por su gran interés literario y lingüístico, escritos durante la segunda mitad del siglo XIII y a lo largo del XIV. La crónica más antigua es la del rey Jaime I el Conquistador (1208-1276, rey desde el 1213). Esta crónica y la de Pedro el Ceremonioso (1319-1387, rey desde el 1336) son las únicas autobiografías de monarcas medievales, y la de Muntaner constituye la única narración occidental de la conquista catalano-aragonesa de Grecia.

---

<sup>759</sup> BARRIENTOS, Lope de (2004), «Refundición de la Crónica del Halconero», en *Narraciones de la España Medieval*, pp. 167 y ss.

En la *Crònica o Llibre dels Feits del rei Jaume I el Conqueridor*<sup>760</sup> encontramos noticias sobre las actuaciones de los *trompadors* en el ejército, muchas de ellas dando cuenta de sus actuaciones en las naves del monarca. Por ejemplo, cuando Jaime I narra la entrada de las galeras reales en el puerto de Mallorca dice así:

E així com ell ho dix, faem armar tres galees enfre Barcelona e Tarragona: e al quinzèn dia foren ab nós a Salou: e feïa nuit escura e torbada, e a pesar dels mariners metem-nos en la mar. E quan haguem anades deu milles ab un poc d'oreig que havíem, venc-nos la bella nuit e bona mar, e bella lluna: si que dix En Berenguer Sesposes, que tant nos amava Déus, que en galotxes poríem pasar la mar.

—...que nós cuidàvem haver mal temps, e vós havets aital temps com gaiees armades demanen, e par que Déus fassa per vós.

E nós dixem-li, que tal senyor serviem, que no cuidàven fallir en res que faéssem en nom d'ell, e que li hograïem aitant com podíem ni sabíem. E quan vene al tercer jorn bon matí, sus entre el sol eixit e tèrcia, nós fom a Portopí, e endrecam nostres senyeres en cascuna de les galees, e **ab nostres trompes** entramnos-en al port de la ciutat de Mailorques<sup>761</sup>.

En otra ocasión, se ordena a toque de trompas salir las gentes armadas:

E, quan venc a enant foren les caves feites que eixien al vall. E haguem un pensament, que es metessen hòmens armats de nuit, ans d'alba, entrò a cent, entre les cledes e les caves, e que sus quan se faria alba que s'armassen tuit en les tendes suau e menys de brogit; e, **quan nós fariem tocar les trompes**<sup>762</sup>, que eixissen los de les caves que havien d'esvair la vila, e que pujassen per aquella torre que havia derrocada lo fenèvol, car pujar-hi podien: e enviam missatge la nuit per los bisbes e per los rics-hòmens, que los dixés que al matí se devia fer açò, e dixem que si bé ho tenien secret, que la vila de Borriana se pendria matí. E ells dixeren:

—Així ho vulla Déus, e digats-nos com?

E dixem-los la manera així com nós l'haviem pensada. E tengren-la per fort bona, e dixeren que farien guarnir llur companya, e, quan venria a l'alba, que seria guarnida. He nós dixem:

---

<sup>760</sup> Con este nombre es conocida la crónica de Jaime el Conquistador, escrita bajo la dirección del monarca. La obra, destinada a difundirse oralmente, posee, en el orden lingüístico, un marcado carácter llano y popular.

<sup>761</sup> JAUME I, BERNAT DESCLOT, RAMON MUNTANER, PERE III, (1983), *Les quatre grans...*, ob. cit., cap. 116, p. 59.

Según cita Ferran Soldevila: «Aquesta espectacular entradadegué tenir lloc, segons que hem dit en la n. 865, a la primeria de maig, en tot cas abans del dia 21, data en la qual el rei concedia als dominicans un solar per edificar-hi llur església i convent (Quadrado, conquesta», p. 239, núm. 180). *Apud* JAUME I, BERNAT DESCLOT, RAMON MUNTANER, PERE III, (1983), *Les quatre grans cròniques*, ob. cit., p. 210, núm. 870.

<sup>762</sup> *trompes*: DEV *trompetes*. [J.B.]

—Anats en bona ventura, e pensats-ho de recaptar, e nós pensarem d'aparellar la cosa com se puixa fer<sup>763</sup>.

Igualmente, cuando se alerta con las trompas a las gentes para presentar batalla a los sarracenos:

E, quan vene al matí, enviaren-nós missatge que ells eren aparellats, e que manàssem com ho farien. E nós dixem-los:

—Estien aparellats, **que adés tocaran les trompes, e puis, quan les senten tocar**, pensen de pujar en bonaventura.

Puis venc a açò que el dia s'anava desclarant, e **faem tocar les trompes**, e ells eixiren de les caves, e començaren de pujar. **E els sarraïns oïren que les trompes tocaven**, e viren bullir la host, e començaren-se d'escridar, e **tocaren tantost llur anafil**. E ans que els nostres poguessen complir sus alt, hac hi bé de sis tro a set sarraïns venguts, e no aduixeren altres armes sinó almeixies<sup>764</sup>.

Jaime I, refiriéndose a la última de las treguas pedidas por aL-Azraq<sup>765</sup> al rey de Castilla, narra una escena bélica en la que refiere los instrumentos guerreros que, en esta ocasión, se trata de cuernos y añafiles que tañen los sarracenos:

E responem al rei de Castella que ens meravellàvem molt, car ell nos pregava de nostre dan, car bé sabia que Alaçrac [aL-Azraq] nos havia feit gran mal e gran dan en nostra terra, e que era vengut a nós e ens havia dit que es volia fer cristià, e que volia prendre una parenta d'En Carroç per muller. E nós vinent a un castell de moros que elltenia, per nom Rogat, en trasnuitada, cuidà'ns traïr, que nós no érem més de trenta-cinc cavallers, eell donà'ns celada ab set celades de moros, e **ab gran brugit de corns e d'annafils**, e ballesters que hi havia molts, e ab dargues<sup>766</sup>. E, si no fos que Nostre Senyor nos ajudà d'ell hagera-nos mort e confondut. E divuit crestians que hi havien enviats que hi establissen una torre dellà del castell, pres-los, e retenc-los. E enviam a dir al rei de Castella que tot hom qui aguisàs nostra mort no duria ell amar, ne presar, ne pregar-nos per ell: e que d'aquells prees no fariem per ell. E al moro qui era ab nós, que açò nos havia aguisat, faem-li compliments dels besants, e carta de l'heretat, segons que havia emprés ab nós<sup>767</sup>.

<sup>763</sup> JAUME I, BERNAT DESCLOT, RAMON MUNTANER, PERE III, (1983), *Les quatre grans...*, ob. cit., cap. 175, pp. 79 y 80.

<sup>764</sup> *Ibidem*, cap. 176, p. 80.

<sup>765</sup> Mohammad Abu Abdallah Ben Hudzāil al Sāhuir (¿1208?, Alcalá de la Jovada, en Alicante, - 1276, Alcoy), conocido con el apodo de Al Azraq (El Azul, aunque también se le conoce como *el del turbante azul* o *el de los ojos azules*), fue un caudillo andalusí que vivió a mediados del siglo XIII al sur del entonces Reino de Valencia. Capitaneó tres enfrentamientos mudéjares en el sur del Reino de Valencia. Llegó a convertirse en el señor mudéjar más famoso del siglo XIII. Para más información véase GIBERT ALBERO, R. (2015), *Ocaso y caída de Al-Ándalus en el sureste levantino español. Al Azraq vs Jaime I*, Trabajo fin de Grado. Grado Senior en ciencias Humanas y sociales, Profesor tutor: Carlos Alfredo Rabassa Vaquer, Castellón, Universitat Jaume I.

<sup>766</sup> La voz *dargues* «adargas» se usa para designar un escudo hecho de cuero y de forma ovalada y posteriormente con forma de corazón. Usado por la caballería musulmana de Al-Ándalus, llamado *addárqa* (del norte de África; en Fez estaba el principal centro de producción). Es muy resistente a la espada y a la lanza.

<sup>767</sup> JAUME I, BERNAT DESCLOT, RAMON MUNTANER, PERE III (1983), *Les quatre grans...*, ob. cit., cap. 375, pp. 140 y 141. Véase también FERRANDO, A., y V. ESCARTÍ (1995), *El Llibre dels fets de Jaume I*, Catarroja, Afers, cap. 375, p. 334.

Y en otra de las escenas, en la que el monarca alude al sonido de las trompetas en la batalla, dice así:

E, quan lo dia s'esclarí, haguem consell; e en aquest consell foren l'infant en Pere l'infant en Jacme, e don Manuel, e el maestre d'Uclés, e don Pero Gosman, e don Alfonso Garcia, e tengueren per bé que exíssem d'aquí, e tenguéssim talaies de lluny si venien o si no. E nos dixem-los que açò no ens semblava bo, que, segons la manera dels genets, la qual solien fer ab aquells ab qui s'encontraven, que els cansaven anant entorn daquells que tenien cavalls armats; mas que teníem cent cavals armats de nostra mainada, e tots los altres que no els armássem. E en la davantera que fossen nostres fills, e don Manuel, e el maestre d'Uclés, e don Pero Gosman fossen en la costanera; e nós ab aquells cent cavalls armats teníem la reraguarda, **e, si ens combatíem ab los genets, que negú no desrengà's a ells tro que nós féssim sonar les trompetes.** E quan ells oïrien les trompetes que aquells que haurien los cavalls desarmats que derengassen après d'ells, e que no els llevassen mà dessús tro que fossen venguts a mort els presessen: e nós que venríem ab los cavalls armats après ells, e tot ço que caigués al camp que ho llevaríem tot. E tengren tuit per bo aquest consell<sup>768</sup>.

Otra perspectiva semejante nos la ofrece el cronista Bernat Desclot<sup>769</sup> en su *Libre del rey en Pere d'Aragó e dels seus antecessors passats* (h. 1283). Esta crónica habla «dels grans feits e de les conquestes que feeren sobre sarraïns e sobre altres gens los nobles reis que hac en Aragó qui foren de l'alt llinatge del comte de». Comienza explicando los hechos que propiciaron el nacimiento de la Corona de Aragón y la continúa con los reinados de los, hasta entonces, reyes de la Corona: Alfonso I el Casto, Pedro el Católico, Jaime I el Conquistador y Pedro el Grande.

En uno de sus capítulos, cuando narra la toma de Valencia y todo su reino, describe diversas situaciones en las que intervienen las trompas. Cuando el rey Jaime I toma la ciudad de Valencia el 18 de septiembre de 1238, reclama que desembarquen los hombres de las galeras con sus trompas, estandartes y armas:

*Com lo rei En Jacme d'Aragó se partí de Mallorques e tornà-se'n en Catalunya [año 1238]*

Tot enaxí com ho hagren dit fo ordonat; que cascú se n'anà a casa e aparellaren llurs armes; e aquells que no havien cobertes de cavall ne trepes,

---

<sup>768</sup> JAUME I, BERNAT DESCLOT, RAMON MUNTANER, PERE III (1983), *Les quatre grans...*, ob. cit., cap. 424, pp. 153 y 154.

<sup>769</sup> Poco sabemos del historiador catalán Bernat Desclot. Vivió en la segunda mitad del siglo XIII, y era probablemente originario del vizcondado de Castellnou, Rosellón (Francia). Escribió la segunda más antigua de las cuatro grandes crónicas de la Corona de Aragón, el *Libre del rey en Pere d'Aragó e dels seus antecessors passats*, también conocida por *Crònica* de Bernat Desclot. La fecha de la redacción coincidiría posiblemente con la conquista de Sicilia (1283), pero trata hechos ocurridos entre 1137 y 1285. La obra puede dividirse en tres secciones atendiendo a la diversa naturaleza de las fuentes documentales; una integrada por los capítulos anteriores al reinado de Jaime I de Aragón, la otra formada por los dedicados al reinado de este rey, y la tercera constituida por los del de Pedro III el Grande, que describe con tintes claramente favorables. La primera participa de la tradición juglaresca, y usa fuentes legendarias; la segunda está basada en fuentes contemporáneas, historiográficas; y en el tercero parecen consistir principalmente en recuerdos personales del autor o testigos presenciales. El estilo de Desclot como escritor es realista y a la vez épico y apasionado, llegando a la parcialidad, aunque se preocupa de depurar y contrastar sus fuentes.

feeren tota la nit cobertes de cobertors e de vànoves, e trepes de llençols, e senyeres; e tramesseren missatge als hòmens d'aquelles tres galeres que el rei hi havia trameses, e que venguessen en terra a ells, **e que aportassen totes les senyeres e els penons de les galeres, e ab les trompes e ab llurs armes, que muntassen al puig**<sup>770</sup>.

[...]

En Bernat Guillem d'Entença ab los cinquanta cavallers e ab los mil sirvents, van ferir entre els sarraïns molt ardidament; si que n'abateren molts a terra, morts de colps de llances. E els sarraïns se defeseren molt fort ab llances e ab ballestes, e cuidaren-se que tots cells qui eren al puig fossen aquí; e quant ells guardaren devés trasmuntana, en un col, ells veeren eixir En Guillem d'Aguiló ab lo romanent dels cavallers e dels sirvents qui eren al puig, ab moltes senyeres, e ab penons e ab l'estendart major reial estès. E foren entre hòmens a cavall e en muls e en rocins coberts de llençols e de cobertors, tro a dos-cents, e dos millia homens a peu; **e hac-hi sis parells de trompes**. E van ferir en la hosta dels sarraïns de la banda de trasmuntana, sí quels sarraïns se desbarataren e començaren a fugir, en tal guisa que los uns queïen morts sobre los altres. E els crestians encaçaren-los bé una llegua e mija, e firent e tallant, e agren-ne tants morts, que llurs cavalls eren lassats e ujats, qui no podien anar sinó sobre hòmens morts. E hac-n'hi ben deu millia que moriren sens colp, qui es gitaven los morts de sobre e morien de paor<sup>771</sup>.

En otro momento, Desclot habla de como catorce galeras del rey de Aragón «desbarataron» cuarenta naves del rey Carlos, tomando presas veintidós de ellas, entrando en el puerto al toque de las trompas y otros instrumentos:

*Com les galees del rei d'Aragó presseren vint-e-dues galees del rei Carles.*

Quan venc lo matí, les galees dels catalans s'apparellaren e s'armaren al mills que pogren, e deslligaren los presos, e feren-los remar, e les llurs galees a revers, ab la popa primera, ab les senyeres de Carles tirant per mar. E cascuna de les galees del rei d'Aragó remolcaven una o dues galees d'aquelles que havien preses, ab la popa primera. Així **les galees entraren al port de Messina lo matí, ab gran alegre de trombes**<sup>772</sup> **e d'altres estruments e ab llurs senyeres llevades**. El rei era aquí riba mar ab tota sa cavalleria e tota la gent de Messina, e cridaren altres veus: —¡Ben siats venguts, com al pus valents que ab catorze galeres havets guasanyada la victòria de cinquanta galees! E menaven lo major alegre que anc més fos vist<sup>773</sup>.

La algazara que producían los *trompadors* del rey con sus instrumentos queda reflejada cuando parten las naves de Nápoles:

<sup>770</sup> JAUME I, BERNAT DESCLOT, RAMON MUNTANER, PERE III, (1983), *Les quatre grans...*, ob. cit., cap. XLVIII, p. 441.

<sup>771</sup> *Ibidem*, p. 442.

<sup>772</sup> *trombes* = trompetas en italiano.

<sup>773</sup> JAUME I, BERNAT DESCLOT, RAMON MUNTANER, PERE III, (1983), *Les quatre grans...*, ob. cit., cap. XCVIII, pp. 484 y 485.

*Com lo príncep ab sos cavallers muntaren en les sues galeres e feren la via de les galeres del rei d'Aragó.*

Quant lo príncep viu que les galees del rey d'Aragó e de Sicilia passaven davant la ciutat de Nàpols e que demanaven batalla, ell, son cos, tot armat, muntà en una galea e féu manament que tothom qui son amic fos, que vengués après d'ell. Quan los cavallers e els barons qui ab ell eren, e totes les altres gents, viuren quel príncep era recollit en la galea, cascuns, al mills que pogren, recolliren- se en les galees ab llurs armes, tant que totes les galees eren plenes de cavallers e de gents armades, que no en podien pus caber. E la galea en què el príncep era havia molts comtes, e barons honrats, e mouts cavallers francès e pulleses, tants, que a penes podien caber en la galea. E quan foren tuit recollits, **partiren-se de la ciutat de Nàpols ab gran alegre e ab gran gatzara de trompes e d'altres estruments**, e feeren la via de les galees del reó d'Aragó e de Sicília<sup>774</sup>.

En el capítulo CLXVI, Desclot vuelve a citar las trompas y los atabales en una de sus típicas actuaciones en las naves reales:

*Com En Roger de Llúria, ab l'armada del rei d'Aragó e de Cecilia, desbaratà l'armada del rei de França.*

**Ab tant les galeres del rei d'Aragó van tocar les trompes e los tabals e cridaren a grans crits:** —Aragó! Arago!—; e aquells del rei de França qui ho oïren cridaren atressí: —Aragó! Arago!— per tal que no els poguessen conèixer quals eren les unes galeres ne quals eren les altres. E los sicilians, qui ho oïren, cridaren: —Sicilia! Sicilia!—; e los proençals qui eren en les galeres del rei de França, cridaren: —Sicilia! Sicilia!—. Així que com foren tuit mesclats, no es podien bonament conèixer quals eren del rei d'Aragó ne quals eren del rei de França. E En Roger, qui ho vée, féu encendre en totes les galeres del rei d'Aragó un faró en la popa de cascuna galera; eplos proençals, qui eren en les galeres del rei de França, feren atressí. E En Roger, qui viu que no hi podia pendre altre consell: —Via!— ço dix ell. Puix així és, guard-se cascú com mills pusca que no faça mal als seus! E via a ells, en nom de Déu!—<sup>775</sup>

Poco después de la coronación como rey de Aragón, Pedro el Grande quiso asegurarse el tributo que el difunto rey de Túnez, al-Mostansir Bila, pagaba a su padre Jaime I. Ramon Muntaner relata en su *Crónica*<sup>776</sup> la expedición a la zona costera de Alcoll, en

---

<sup>774</sup> *Ibidem*, cap. CXXV, p. 512.

<sup>775</sup> *Ibidem*, cap. CLXVI, pp. 575 y 576.

<sup>776</sup> Muntaner se ocupa de los reinados de una serie de monarcas que conoció personalmente, desde Jaime el Conquistador hasta Alfonso el Benigno (1299-1336, rey desde el 1327) y, en general, de todos los príncipes de la casa de Aragón.



mayo de 1282, contra los sarracenos de la zona<sup>777</sup>, describiendo el despliegue de la señera, anunciado a *son* de trompas y otros instrumentos:

E tantost lo senyor rei manà que en l'alba fossen los cavalls armats, e tothom, així sirvents de mainada com almogàvers e hòmens de mar, fossen aparellats en l'alba e fossen tuit en les barreres. **E con les trompes e les nàcares tocarien del senyor rei e l'estendard se desplegaria**, que tantots, tothom cridant: —Sent Jordi e Aragó! —, que tothom ferís.

[...] Que con lo rei veé que ells rebujaven e s'anaven aturant, cuità's e manà a la davantera que ferís, si que **féu desplegar l'estendard, e les trompes e les nàcares, e la davantera va ferir**

[...] e lo senyor rei era tan escalfat contra los sarraïns, que en res d'açò no li anava lo cor. Mas con ell entès ço que veritat, **si que aturà al peu de la muntanya e féu tocar la trompeta, e tothom aplegà's al senyor rei** e tot bellament e ab gran alegre tornare-se'n a Alcoll. E llevaren lo camp<sup>778</sup>.

En otros momentos de su narración nos habla de las funciones de los *trompadors* en la armada, describiendo el «gran brogit» que sus trompas y los gritos de sus gentes producían. En este caso, en la gran batalla que tuvo el noble Corral Llança con cuatro galeras contra diez del rey de Marruecos:

E ab aitant **féu tocar les trompes e les nàcares, e ab gran brogit** e ab grans crits començaren a fer un baixa mà molt vigorós. E les quatre galees tot bellament e menys de crits e de paraules e de tabustol negun, van ferir enmig de les deu galees<sup>779</sup>.

En el capítulo LXVII, cita la trompeta para transmitir una de las órdenes del rey de Aragón. La narración habla del rey Carlos de Francia que mandó regresar en retirada las galeras a su país, y como el monarca de Aragón envió las suyas a la zaga de aquellas, logrando desbaratarlas y vencerlos, ganando, además Nicotera (Nicolòtena).

—Barons, vui en aquest dia vurets lo poder de Déu con obrarà en aquest fet. E lleixats-nos fer, que no volem que negun nos contradiga a la nostra volentat. Que nós nos fiam tant en lo poder de Déu e en lo bon dret que mantenim, que si eren dos tants que no són, tots los veurets, vui en aquest dia, morts e desbaratats.

Resposeren tots: —senyor, la vostra volentat complida, e sia plaer de Déu que us hi ajud.

<sup>777</sup> Otras fuentes narran los mismos hechos, como la *Historia* del cronista romano Saba Malaspina (? - 1297/1298), ambas refieren los hechos políticos y militares de África del Norte del último cuarto del siglo XIII, que, en última instancia, conducirán al desembarco de las tropas de la Casa de Aragón en el puerto de Alcoll.

<sup>778</sup> JAUME I, BERNAT DESCLOT, RAMON MUNTANER, PERE III, (1983), *Les quatre grans...*, ob. cit., cap. LV, p. 713. En este capítulo, Muntaner da cuenta de como el sarraceno de Valencia volvió el día antes que se diese la batalla, y dijo al rey Pedro que estuviese prevenido; habla también de las medidas que tomó el monarca, de como venció en la batalla y del gran gozo que que experimentaron los sicilianos al ver la valía de la gente del rey Pedro.

<sup>779</sup> *Ibidem*, cap. XIX, p. 684.

E tantost lo senyor rei cavalcà a la marina, **e féu tocar la trompeta, e tothom se recollí ab gran alegre**. E con foren recollits, lo senyor rei e l'almirall ab ells muntaren a les galees, e el senyor rei preïca'ls, e ordonà'ls que degessen fer<sup>780</sup>.

Igualmente, cuando el almirante Roger de Lauria<sup>781</sup> desbarató treinta y siete galeras, apresando veinticinco de ellas, que habían salido de Nápoles, vuelve a escucharse el sonido de la trompeta en la galera:

E com l'almirall oí aquesta novella, **tantost féu tocar la trompeta, e féu ajustar la gent a la popa de la galea**, e contà-los tot ço que hac entès; e puis preïcà'ls, e los dix moltes bones paraules; e finalment, entre altres, dix-los:

—Senyors: entès havets con madona la reina d'Aragon és venguda en Sicilia e a amenats ab ella lo senyor infant En Jacme e el senyor infant En Frederic, de què tuit devem gran goig e gran alegre<sup>782</sup>.

[...] E tuit cridaren:

—Almirall! pensem d'anar, que el jorn nos par un any que ab ells siam!

**E tantost la trompeta sonà; e tuit es recolliren, e anaren a la bona hora**. E feeren la via d'Estràngol [Estrómboli], e d'Estràngol calaren-se en Calàbria<sup>783</sup>.

[...] E l'almirall dix al senyor infant En Jacme:

—Senyor, què manats que jo faça?

Dix lo senyor infant:

—Pensats de muntar en les galees, e fèts vostra festa; e puis anats saludar al palau, e avallats fer reverència a madona la reina. E puis nós haurem nostre consell ab vós, e ab l'altre consell nostre, d'açò que dejats fer<sup>784</sup>.

Numerosas son las citas Muntaner en este sentido. Para más información véanse los siguientes capítulos:

Cap. LXX. Toque de trompeta ordenando el reagrupamiento de las galeras del rey:

[...] fèts **encontinent tocar la trompeta que les galees se recullen**, e tantost, senyor, recollir s'han, que gran goig han los hòmens de mar que no estiguen vagants.

---

<sup>780</sup> *Ibidem*, cap. LXVII, p. 719.

<sup>781</sup> El gran almirante mediterráneo del final del Medioevo fue Roger de Llúria o Lauria, de origen normando y nacimiento calabrés (Lauria, Basilicata, 1245-Valencia, 1305), primer súbdito de los reyes de Aragón Pedro III y Jaime II, que desbarató los planes franceses derrotando a sus enemigos en Malta, Nápoles, las Hormigas, Castellammare, Orlando y Ponza, de 1284 a 1300.

<sup>782</sup> *Ibidem*, cap. CV, p. 759.

<sup>783</sup> *Ibidem*, cap. CV, p. 760.

<sup>784</sup> *Ibidem*, cap. CV, p. 761.

[...] Què us diré? Que així con jorn fo, cascun fo endret la sua ferida; **e les trompes tocaren**, dels almogàvers e dels caps de sirvents de mainada, e tots ensems feriren.<sup>785</sup>

Cap. LXXXIII. Toques de trompas y nácaras para que despertar las gentes de las galeras, para entrar en el puerto y para partir hacia otro destino las naves. Muntaner da a entender, una vez más, el gran estruendo que producirían los *trompadors* con sus instrumentos, en esta ocasión, cuando refiere el despertar de los provenzales «a mal son». El capítulo describe como el almirante Roger de Lauria fue al puerto de Malta y reconoció la armada de los marseleses y como quiso mostrarse orgulloso en esta primera batalla que debía vencer:

E llavors l'almirall féu una cosa que li dec més ésser notada a follia qu a seny; que dix que ja Déus no volgués que ell los ferís dormant, que ans volia **que tocassen totes les galees les trompes e les nàcares, e que es despertassen**, e que els lleixaria aparellar; que no volia que null hom li pogués dir que no els agra vençuts si dormant no els hagués trobats. E tuit començaren a cridar:

—Ben diu l'almirall!

E açò senyaladament l'almirall feu con era la primera batalla que ell feia depuis fo fet almirall, e la proea de la bona gent que era ab ell. **E féu tocar les trompes e les nàcares, e començaren a entrar esquera feta per lo port**, totes enfrenellades les unes ab les altres. E los proençals despertaren-se **a mal son**; e tantost l'almirall, llevant remes adés adés, lleixà'ls guarnir e aparellar.

[...] **E llavors ell féu tocar ses trompes e ses nàcares, e llevà volta a les palomeres**. E bé aparellat en cuns de la batalla, vengren devés les galees d'En Roger de Lòria, e aquelles d'En Roger envers elles. E enmig del port van-se ferir tan vigorosament, que totes les proes de cascuns se romperen; e la batalla fo molt cruel e fellona<sup>786</sup>.

En el cap. CXIII, se ordena que, a toque de trompeta, la gente que está en la ciudad embarque en las galeras del rey para partir hacia Nápoles:

E com les galees hadren compliment d'açò que obs hagueren, ab la gràcia de Déu manà lo senyor infant a l'almirall que feés recollir la gent. **E tantost la trompeta anà per la ciutat, e la gent se recollí** ab bon cor e ab bona volentat<sup>787</sup>.

Cap. CXXX. Como Berenguer Maiol y Ramon Marquet se despidieron del rey de Aragón para ir a apresar las veinticinco galeras del rey de Francia que estaban en Rosas, y de como las vencieron y apresaron. En esta ocasión, Guillem de Loderva

<sup>785</sup> *Ibidem*, cap. LXX, p. 722.

<sup>786</sup> *Ibidem*, cap. LXXXIII, p. 736.

<sup>787</sup> *Ibidem*, cap. CXIII, p. 769.

ordenó a toque de trompas que la gente de sus naves se armase ante el peligro inminente de la llegada de galeras enemigas:

E les galees pensaren de vogar, e alba de dia ells foren davant les vit-e-cinc galees. E dos llenys qui estaven en guàrdia, d'en guillm de Loderva, hagren vista d'ells e comptades les galees, e tantost anaren-se'n a ell e dixeren-li:

—Sènyer, via sus! Fèts armar vostra gent, que veus ací davant que vénen onze galees e dos llenys; e per cert aquestes són les onze galees e dos llenys d'En Ramon Marquet e d'En Berenguer Maiol de què havem haüdes noves que son partides de Barcelona.

E tantost En guillem Loderva **féu tocar les trompes e les nàcares, e féu armar tothom**. E entretant lo jorn se féu, e les unes galees veeren les altres: e En Guillem de Loderva féu donar volta a les palomeres, e féu la via de les onze galees<sup>788</sup>.

Al comienzo de la batalla entre las naves, Marquet y Maiol hicieron tocar la trompeta de su galera, tal como habían convenido, para que, a su señal, todo el mundo largase remos, y envistiesen, por los flancos, al enemigo.

E així la batalla durà tant, que En Ramon Marquet e En Berenguer Maiol veeren que les cobertes de llurs enemics eren gran res escombrades per los ballesters, qui els havien regeament nafrats; que d'aquells mateixs qui eren sobre coberta, qui eren hòmens de vergonya, hagren major mester que es feessen metjatr que no combatre. E con açò agren vist, **van fer tocar la trompeta de la llur galea, qui era senyal emprès que tantost com la trompeta de la galea d'En Ramon Marquet e d'En Berenguer Maiol tocaria, que tothom donàs rem de llong e que envestissen** llurs enemics de llong<sup>789</sup>.

Cap. CXXXI. De como reconocidos los presos, y refrescadas todas las gentes de Ramon Marquet, cuando se querían embarcar, vinieron las cincuenta galeras del almirante del rey de Francia, por haber tenido noticia de la captura de las otras galeras suyas, y yendo al alcance de Ramón Marquet, no lo pudieron conseguir. Señal a toque de trompeta para que lagente se agrupase y embarcase.

E con la gent fo refrescada, de les galees e hagueren reconegut tots los presos que tenien e ço que havien, **tocà la trompeta e pensaren-se de recollir**<sup>790</sup>.

Cap. CXXXV. Como la galera que el señor rey envió a la reina, a los infantes y al almirante Roger de Lauria, llegaron a Mesina, desde donde partió dicho almirante con sesenta y seis galeras; y como junto a las Formigueras des- barató la armada del rey de Francia, apresando cincuenta y cuatro galeras.

---

<sup>788</sup> *Ibidem*, cap. CXXX, p. 788.

<sup>789</sup> *Ibidem*, cap. CXXX, p. 790.

<sup>790</sup> *Ibidem*, cap. CXXXI, p. 791.

En esta ocasión la trompeta del almirante transmite la orden a que la gente para que acuda a cobrar su paga:

Com la galea e els dos llenys que el senyor rei trametia en Sicilia foren partits de Barcelona, cascun se n'anà per la via que li fo donada. E anaren tant que vengren a Messina, on trobaren madona la reina, e els senyors infants e l'almirall; e donaren-los les cartes que el senyor rei los trametia, e En Ramon Marquet e En Berenguer Maiol. Sí que tantost lo senyor infant manà a l'almirall que en continent feés armar totes quntes galees hi havia, e l'almirall **aitantost féu anar la trompeta que tothom** vengués pendre paga de quatre meses; e tothom ab gran alegre pres la paga<sup>791</sup>.

Cap. CLII. Como el almirante Roger de Lauria recorrió toda la costa de Provenza, y saqueó Serinyá, Achda y Víais, donde murieron todos los habitantes, excepto las mujeres, los niños de quince años hacia abajo, y los hombres de sesenta hacia arriba.

En un momento crucial, el almirante habla a sus gentes de la inminencia de la batalla y de lo que supone de grandeza para la Casa de Aragón, advirtiéndoles de que nadie se apropie de nada del enemigo mientras no finalice totalmente la cabalgada. Cuando estaban muy cerca de ellos, el almirante manda tocar las trompas y las nácaras para que sus hombres a caballo arremetan en su contra:

E l'almirall dix a les sues gents: —Barons, vui és lo dia que per tots temps la casa d'Aragon guanyrà honor e preu per tota aquesta encontrada. E fèts compte que açò qui ve és gent morta, que null temps no veeren un home felló; per què firam de ple en ple en ells, que vosaltres veurets que no n'haurets mas les espatlles. E la cavalcada sia reial, que tot quan guany cascun, sia seu; emperò, sots pena de traició, man a cascun que no prenga roba ne cavall ne negunes coses entrò la batalla sia passada.

E així ho otorgaren tuit.

E entretant la host s'acostà a ells, que no es pensaven qu calgués mas lligar; e con foren prop, que els dards pogren jugar e les ballestes a colp trer a triquet, **les trompes e les nácares van sonar**, e l'almirall, ab los hòmens de cavall, va brocar als hòmens de cavall, qui eren tres-cents d'altra part, qui franceses, qui del país<sup>792</sup>.

Cap. CXCI. Como tres varones llegaron de Francia con trecientos caballeros, en ayuda del rey Carlos, para vengar la muerte de sus parientes; y como queriendo ocasionar la muerte al conde Galceran y a don Blasco de Alagon, se la ocasionaron a sí mismos.

Las trompas y las nácaras tocan para salir las trompas en orden de batalla:

E lo comte Galceran e don blasco saberen-ho, que en aquell pla de Gallano eren venguts; e regonegueren la gent que havien, e trobaren que no tenien mas

<sup>791</sup> *Ibidem*, cap. CXXXV, p. 795.

<sup>792</sup> *Ibidem*, cap. CLII, p. 808.

dos-cents hòmens a cavall e estrò a tres-cents de peu; e agren llur acord que de tot en tot los eixissen a batalla. **E a alba de dia eixiren de Gallano, batalla arregada, les trompes e les nàcares sonant;** e els cavallers de la mort, qui els veeren, així mateix regonegueren quants eren, e atrobaren que tota hora eren ben cinc.cents hòmens a cavall, de bona gent, e molts hòmens de peu, de llur país<sup>793</sup>.

Cap. CCXX. Como la compañía deliberó batirse con los que «*xor Miqueli*» habia enviado sobre Galípoli; y como les venció, dejándoles muertos veinte y seis mil hombres, entre de a caballo y de a pié.

Orden con las trompas y nácaras para que acometiesen todos a la vez en la batalla:

E con venc al matí, que fo dissabte, a vint-e-dos jorns abans de la festa de sant Pere de juny de l'any mil tres-cents sis, ells vengren a nós, vuit m'lia homens a cavall, aparellats de la batalla; e jaquiren-ne dos milia ab los hòmens de peu ab les tendes, que ells tenien que fet guanyat era. E con lo sol fo eixit, nós fora dels valls, tots arreats de combatre, ordonats així con davant és dit. E ordonam que null hom no es mogué estrò la bona paraula fos dita, que dix lo dit Ventaiola; e con seria dita, **que les trompes e les nàcares tocarien, que tuit ensems ferissem.** E així se féu. E los enemics estegren ab les llances a les cuixes, arreats de ferir.

E con les senyalsforen fets qui ordonats eren, pensam de ferir tots ensems en un burs. E donam tal en mig d'ells, que parec que tot lo castell ne vengués en terra; e ells feriren així mateix molt vigorosament<sup>794</sup>.

Cap. CCLV. Trata de la victoria en la batalla con los moros de Miscona, haciendo prisioneros a doce mil personas, entre mujeres y niños

Toques diversos de trompeta en la batalla:

E nós havíem ordonat que quan seríem davant ells, **que com la primera trompeta tocaria, que cascun presés ses armes; e a la segona trompeta tothom fos aparellat de ferir, e con les trompes e les nàcares sonarien, que pensaàssem de ferir tots, de cavall e de peu.** E haguem mesa la nostra peonada a la banda dreita, e a la sinestra esteguem tots aquells de cavall<sup>795</sup>.

Cap. CCLXXXII. Como unas galeras del rey Roberto rompieron las almadrabas de Sicilia, lo que fue causa de renovarse la guerra entre el señor rev de Sicilia y el rey Roberto; y como dicho rey Roberto envió su hijo, el duque, con grandes fuerzas a Sicilia, de donde tuvo que volverse a Calabria, sin haber ganado cosa alguna.

En la defensa de Palermo, las trompas y las nácaras convocaban las gentes para la defensa de la ciudad:

---

<sup>793</sup> *Ibidem*, cap. CXCI, p. 836.

<sup>794</sup> *Ibidem*, cap. CCXX, p. 861.

<sup>795</sup> *Ibidem*, cap. CCLV, p. 896.

E con açò hac oedonat, no anà a molt de temps que el rei Robert tramès son fill, lo duc, ab tot son poder, per cap e per major en Sicilia: e preseren terra davant la ciutat de Palerm, al pont de l'Almirall. E foren cent vint-e-quatre galees armades, e sis grans naus, e moltes tarides, e molts llenys e barques; e hachi tota hora tres mília cavalls armats, e gent de peu sens fi. E con foren en terra e hagueren estats quatre jorns talant, ells s'acostaren a la ciutat; e açò fon en lo mes de juny de l'any mil tres-cents vint-e-cinc. E dins era lo comte de Clarmunt, e don Blasco d'Alagó, e d'altres rics-hòmens e cavallers e En Simon de Vallguarnera, qui tantost que ell veé que l'estol pres terra a Palerm, fo dins ab los cent hòmens a cavall e dos-cents almogàvers qui anaven ab ell. E si anc veés ordonat ciutat bé de defendre, Palerm ho fo; que aquells de dins ordonaren que null hom no paregués als murs con aquells drecrien escales e gruers e altres artificis que havien fets per combatre, mas con les escales serien dreçades e els altres artificis, e els hòmens serien sus, que a colp tocassen trompes e nàcares per los murs, e tothom, ab cantals e ab ballestes de torn de palanca, e ab pega e alquitrà fus, e ab foc, donassen per ells<sup>796</sup>.

Los servicios de los *trompadors* en la armada se recogen en diversas *ordinacions*. En las *Ordenanzas de las armadas navales de la Corona de Aragón* publicadas por A. de Capmany y de Mont-Palau, se regulaba el cometido y sueldo de los *trompadors* y otros juglares:

ORDINACIO DELS SALARIS E FORNIMENTS DELS ACORDATS DE  
LES ARMADES

TROMPETA

Trompeta, un per galea, deu metre spasa, è cuyraces foraides: è ha de salari à IV mesos XV lliures barcheloneses.

JUGLARS DE L'ARMADA

Juglars qui tocarán à la Taula à metre è à levar, ço es, dos Trompadors, una Trompeta, una Cornamusa, è un Tabaler, han cascun XII diners barcheloneses mentre serán en terra, è servescan à la dita Taula en la dita forma. E après del dia que les Galées saludarán à avant, si van en lo viatge han de salari cascun à IV mesos XV lliures barcheloneses. E ultra açò, à cascua per vestir IV lliures, è de provisió cascun dia un sou, en cas que no menje en Cort.

Empero es acostumat, que si fan crides per les Ciutats ò Lochs per rahó de les Armades; que ultra los dits salaris è drets, han cascun per cascuna dos sols<sup>797</sup>.

Al igual que ocurría en la Corona de Aragón, las trompas y atabales eran también un elemento imprescindible en las acciones bélicas y en todo cortejo de carácter heráldico en Castilla. Don Juan Manuel (1282-1348), sobrino de Alfonso X el Sabio, bien conocedor de la sociedad de su tiempo, escribía en *El conde Lucanor, Exemplo XXIV*:

<sup>796</sup> *Ibidem*, cap. CCLXXXII, pp. 922 y 923.

<sup>797</sup> DE CAPMANY Y DE MONT-PALAU, A. (ed.) (1787), *Ordenanzas de las armadas navales de la Corona de Aragón aprobadas por el rey d. Pedro IV año de MCCCLIV*, Madrid, Imprenta Real, p. 100.

El infante cavalgó et fueron con él todos los onrados omnes del rey et del regno, et **ivan ý muchas trompas et tabales et otros strumentos**. El infante andido una pieça por la villa, et desdeque tornó al rey, preguntó' quel' paresçia de lo que viera. Et el infante díxole que bien le paresçia, sinon quel' fazían muy grand roído aquellos estrumentos<sup>798</sup>.

En la versión actualizada de la obra realizada por Juan Vicedo se ha omitido la palabra «trompa», erróneamente —a nuestro juicio—, sustituyéndose por músicos:

El infante cabalgó en compañía de los hombres más ilustres de la corte y con músicos que tocaban tambores, timbales y toda clase de instrumentos. El infante dio un paseo por la ciudad y, cuando volvió junto al rey, este le preguntó qué opinaba de lo que había visto; le contestó el infante que todo estaba muy bien, salvo los timbales y tambores, que hacían mucho ruido<sup>799</sup>.

Asimismo, en el famoso libro de caballería el *Amadis de Gaula* (siglo XV), en el episodio que se describe la batalla entre el rey Lisuarte y don Galvanes, los caballeros que estaban en el campo «parecía hermosa gente é bien armada, que tantos añafiles y trompas sonaban, que apenas se podían oyr»<sup>800</sup>.

En las obligaciones militares establecidas en los Ordenamientos de las Cortes castellanoleonesas durante los ss. XIII y XIV se aprecia una clara diferenciación entre trompas y cuernos. Así se recoge en *Las Siete Partidas*, cuando se habla de «Qué quiere decir apellido, et cómo deuen partir lo que ganaren en tiempo de paz»<sup>801</sup>:

Apellido quiere tanto decir como voz de llamamiento que facen los homes para ayuntarse et defender lo suyo cuando resciben daño ó fuerza: et esto se face por muchas señales, así como por voces de homes, ó de compañías, ó de trompas, ó de añafiles, ó de cuernos, ó de atambores, ó por otra señal qualquier que faga sueno ó mostranza que oyan ó vean de lueñe, así como atalayas ó almenaras segunt los homes lo ponen ó lo usan entre sí. Pero estos apellidos son en dos maneras, los unos que se facen en tiempo de paz, et los otros en guerra...<sup>802</sup>.

---

<sup>798</sup> DON JUAN MANUEL, *El conde Lucanor*, Exemplo XXIV. *De lo que contesció a un rey que quería probar a tres sus fijos*, Versión original, Biblioteca Digital Ciudad Seva. [Acceso: 24/12/2016]. Recuperado de: <http://ciudadseva.com/texto/conde-lucanor-original-24/>

<sup>799</sup> DON JUAN MANUEL (2004), *El conde Lucanor*, Cuento XXIV. Lo que sucedió a un rey que quería probar a sus tres hijos, -96-. Versión actualizada de Juan Vicedo, Edición digital basada en la de Alicante, Aguaclara, 1997 (Aljibe Nuevo, Editorial Aguaclara, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, [Acceso: 26/03/2018]. Recuperado de: [http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-conde-lucanor--0/html/00052e2a-82b2-11df-acc7-002185ce6064\\_1.html#i\\_27\\_](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-conde-lucanor--0/html/00052e2a-82b2-11df-acc7-002185ce6064_1.html#i_27_)

<sup>800</sup> RODRÍGUEZ DE MONTALVO (Colaborador) (1420-1508), *Amadis de Gaula* (III, 5), Biblioteca Nacional de España. [Acceso: 24/07/2015]. Recuperado de: <https://www.wdl.org/es/item/7330/view/1/1/>

<sup>801</sup> *Las siete partidas del Rey Don Alfonso el Sabio, cotejadas con varios códices antiguos por la Real Academia de la Historia*, tom. II, Partida II, Título XXVI, ley XXIV. Disponible *online* [Acceso: 26/03/2018]. Recuperado de: [http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/las-siete-partidas-del-rey-don-alfonso-el-sabio-cotejadas-con-varios-codices-antiguos-por-la-real-academia-de-la-historia-tomo-2-partida-segunda-y-tercera--0/html/01f12004-82b2-11df-acc7-002185ce6064\\_306.htm](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/las-siete-partidas-del-rey-don-alfonso-el-sabio-cotejadas-con-varios-codices-antiguos-por-la-real-academia-de-la-historia-tomo-2-partida-segunda-y-tercera--0/html/01f12004-82b2-11df-acc7-002185ce6064_306.htm)

<sup>802</sup> *Idem*. El *apellido* o *apetitus*, era el llamamiento que se hacía a los vecinos para que salieran en defensa de la ciudad o villa acometida o para perseguir los enemigos que hubieran entrado en su territorio. *Vid.* LALINDE ABADÍA, J. (1978), *Iniciación históri-*



*Las Siete Partidas* establecen dos supuestos distintos de *apellido*, los que «se fazen en tiempo de paz, e los otros de la guerra...», así como la obligación de los ciudadanos de acudir al llamamiento en ambos casos, «todos aquellos que lo oyessen, deuen salir luego para ello, assi de pie, como de cavallo, e yr en pos de aquellos que el daño les fazen...»<sup>803</sup>. Cabe distinguir la diferencia entre el *apellido* —que era una acción defensiva— y el *fonsado* y la hueste, que eran acciones o expediciones militares armadas obligatorias de mesnadas o contingentes de naturaleza plenamente ofensiva<sup>804</sup>.

*RELACIÓN DE LA REVISTA GENERAL QUE DE SUS TROPAS PASÓ EL EMPERADOR CÁRLOS QUINTO EN BARCELONA AÑO DE 1535 ÁNTES DE EMBARCARSE PARA LA EXPEDICIÓN DE TUNEZ.*

En el citado libro ó diario de la Ciudad de Barcelona, extendido por el referido Francisco Desvilar, Secretario del Racional de aquel Ayuntamiento en el año 1585, se lee con mucha individualidad de días, horas, personas, y demás circunstancias, la relación de la revista que pasó Cárlos quinto del ejército y armada que llevaba á la conquista de tunez; la qual, traducida al castellano literalmente, dice así:

Sábado á 3 de Abril de 1535 llegó el Emperador á Barcelona á embarcarse para ir á Tunez. [...]

Viernes á 14 del dicho mes de Mayo de 1535 el Emperador hizo muestra de los Caballeros que habían de pasar con su Armada, y les hizo un razonamiento, enseñándoles un Estandarte en que estaba pintado un Crucifixo. **Aquella madrugada entre otras cosas iva la trompeta de S. M. tocando por la Ciudad, de modo que en aquella noche poca gente durmió,** y muchos días había que los artífices velaban en hacer obras: tantas eran la libreas que los Señores mandaban hacer. Y así, levantada que fue toda la gente, los Grandes Señores y caballeros con su gente armada acudieron á la puerta de San Daniel (sitio que hoy ocupa la plaza de la Ciudadela): y S. M. con la guardia de á caballo, todos muy bien armados, y vestidos de uniformes nuevos en el modo acostumbrado, fue de los primeros. Allí encontró ya la guardia de á pie, que le esperaba, vestida de nuevo de color amarillo, burel, y morado, con jubones de terciopelo: los Españoles y Flamencos, cada uno con su Capitan.

Asimismo había ya muchos Señores que habían acudido. Vino S. M. á caballo muy bien armado y ataviado, con el guion que iba detrás, y la guardia de á

---

*ca al derecho español*, Barcelona, Ariel, p. 610; PÉREZ-BUSTAMANTE, R. (1995), *Historia de las instituciones públicas de España*, Madrid, Servicio de Publicaciones de la Facultad de Derecho de la Universidad complutense, p. 610.

<sup>803</sup> PASCUAL SARRÍA, Fco. L. (2003), «Las obligaciones militares...», ob. cit., p. 152.

<sup>804</sup> Alfonso X dedicó una amplia regulación de la hueste en *Las Partidas* y en su obra el *Espéculo* (1258), Libro III, título I, ley III, bajo el epígrafe de «Que pena deven aver los que el rey llamare para tomar cuenta dellos para saber fecho de su tierra e para hueste, si non quisieren venir», y en el título V «Ca los que las huestes e las guerras fazen, o vienen a ellas llamandolos, o van a ellas enbiandolos, o estan en ellas mandando gelo, o acorren por si o menester es. Mas agora queremos dezir en quantas maneras se deven fazer las huestes», en el que regula expresamente la hueste con unas normas mucho más concretas. *Ibidem*, pp. 151-154.

caballo. Así que llegó s. M. todo el mundo abrió calle: pasó, pasó y tomó el camino de la Laguna; y **entonces la trompeta volvió á tocar, avisando que todos siguiesen á S. M. y quedó la trompeta en la puerta tocando para los que venían**, como eran todos los Grandes Señores y Caballeros con sus criados de á pie y de á caballo muy bien armados, y de divisas nuevas, vestidos de seda y de brocados<sup>805</sup>. [...]

Después que todos fueron ordenados, tomaron la vuelta de la Ciudad en aquella formación, entrando por la puerta de san Daniel. **Venia delante un trompeta á caballo sonando toque de guerra**: después venían dos Tenientes á pie de la guardia de infantería de S. M. después dicha guardia de infantería de Alabarderos, la Española y la Flamenca, en filas de seis de frente, mezclados un Español y un Flamenco, con sus tambores: iban muy galanes con el uniforme nuevo de aquel día. Después venían los Capitanes de dicha guardia á caballo, y un Señor Flamenco, que se llamaba *Rocandolfo* por los Flamencos, y *D. Luis de la Cueva* por los Españoles. **Venían después todos los trompetas de S. M. tocando, vestidos de seda de la misma divisa**: después seguían los pages de S. M. y primero tres pages chiquitos con tres jacas, y todos vestidos y tocados á la morisca. [...]

Después venían algunos señores, como los primeros, con pages que les llevaban las lanzas. **Después venía un trompeta**, y cerca toda la guardia de á caballo de s. M. y retaguardía, con su bandera, que figuraba de una banda á S. Christobal, y de la otra las armas del Imperio; los cuales eran 300.

Ivan todos los Grandes Señores y caballeros muy ricos de armas, paramentos, y caballos, y los pages y criados lo mismo de vestidos nuevos, quien de brocado, quien de seda, como mejor pudo: los cuales fueron entre todos pasados de 10300 hombres de armas. Y así en este orden entraron por dicha puerta, y fueron por la marina, y la calle ancha, y llegaron á la Rambla hasta el peso de la paja. Y volviendo la Rambla abajo, S. M. se detuvo á la puerta del huerto del Obispo, donde alojaba; y toda la caballería pasó por delante de S. M. haciéndole reverencia: y así se volvieron á sus posadas. Fue función tan notable, que no se cree que jamás en Barcelona se haya visto tan rico y soberbio espectáculo.

#### ORDENANZA SOBRE LOS SUELDOS Y ARMADURAS DE LOS INDIVIDUOS DE LAS ARMADAS REALES

A fin de que los Alistadores ó Escribanos de las Mesas de Recluta puedan seguir mejor las Ordenanzas, y todo lo que dispone el Señor Rey; se ponen y escriben aquí los sueldos de quatro meses del Almirante, ó Capitan General, y de otras personas necesarias á sus Armadas, y lo que deben llevar consigo, y embarcar en Galera. [...]

#### TROMPETA.

---

<sup>805</sup> DE CAPMANY Y DE MONT-PALAU, A. (ed.) (1787), *Ordenanzas...*, ob. cit., *Apéndice de varias noticias, y de apuntamientos, sacadas de instrumentos y libros de los archivos*, pp. 45-47.

El Trompeta, uno por Galera, debe embarcar espada y coraza completa. Tiene de salario para quatro meses, quince libras barcelonesas.

MEDICO, Ó CIRUJANO.

El Médico, ó cirujano, uno por Galera, debe embarcar las herramientas de su oficio: y tiene de salario para quatro meses, quince libras barcelonesas.

MÚSICOS DE LA ARMADA.

Los Músicos que tocarán en la Mesa de alistar al ponerla y al quitarla, esto es, dos Trompas, un Clarinero, un Cornamusa, y un Atabalero, tienen cada uno doce dineros barceloneses mientras estarán en tierra y sirvan en dicha Mesa en la referida forma.

Y desde el día que las Galeras habrán hecho el saludo en adelante; si fueren al viage, tendrán de salario cada uno de ellos para quatro meses, quince libras barcelonesas. Además de esto, á cada uno por su vestido se darán quatro libras, y para provisión un sueldo cada día, en caso de que no coman racion de Rey.

Pero es costumbre, que si pregonan Vandos por la Ciudades y Lugares por razón de las Armadas; tiene cada uno, además de los dichos salarios y derechos, dos sueldos por cada pregon. [...]

CONCLUSION.

Los Capitanes y Cómities de dichas Galeras y otros Vaxeles deben tener y tomar copias de los Capítulos sobredichos, esto es, de cada uno de los que les pertenecieren, á fin de que no puedan alegar ignorancia de las cosas tocantes á ellos.

También de todas las sobredichas Ordenanzas serán hechas copias, y remitidas cerradas y selladas á Barcelona, Valencia, Mallorca, Cerdeña, y Colibre; á fin de que no se pueda alegar ignorancia sobre las referidas cosas<sup>806</sup>.

ORDINACIO DELS DEPUTATS DEL GENERAL DE CATALUNYA E  
MALORQUES EN 1363.

De part dels Deputats del General de Catalunya è de Malorques, ordonat en la Cort Montçó, al honrat en Ferrer de Magarola, Scrivá de l'Armada de les VI galées que fem armar de present en Barchelona per rahó de la guerra de Castella, salut è honor. Devímvos, eus manám: que per tres mesos, à rahó de L lliures de IV mesos : no contrastant que no méten dos Ballesters per Patró, segons l'ordinació de la Taula, per tal com haien haguda informació, que la dita Ordinació dels dits dos Ballesters que cascun Patró deu metre, no s'es tenguda ne observada en les Armades pasades. Empero enteném quels dits

---

<sup>806</sup> *Ibidem*, pp. 26 y 27.

Patrons sien tenguts de dar vianda franca del dit salari lur à aquells Mariners que Nos los farém dar per Consellers.

Volém axi mateix è manám: que, com les dites VI Galées sien totes sotíls, è sia cosa necessaria è expedient que no vaien emboliamades, que paguets `e donets à cascun dels dits Patrons, per vianda è provisió de XXX Ballesters è de VIII Notxers, è de Cómit è Sota-Cómit, è de dos Palomers, è d'un Trompeta, è d'un Metge, à rahó de L lliures de IV mesos, è quels sia feta paga à la dita rahó de IV mesos. Enteném empero que aquesta paga nols sia feta complida, entró que la cerca de cascuna de les dites Galées sia feta, per tal que sia vist tots los dits sobrasellents serán en cascuna Galéa. E en cas que alscons ni falguesen, que per aquells sia deduyt prorata de la dita quantitat.

Item: com Mossen Olfo de Próxita, Capitá de la dita Armada, no vulla menar per Jutglars en la sua Galéa sino dos Trompetes; è sia Ordinació de la Taula, quels Jutglars que van ab lo Capitá, han cascun IV lliures per vestir à IV mesos: per ço volém que als dits dos Trompetes paguets lo dit vestit, segons Ordinació de la Taula. Datum en Barchelona à XX diez d'Abril, en l'any de la Nativitat de nostre Senyor MCCCLXIII<sup>807</sup>.

En *El Victorial o Crònica de don Pero Niño*, encontramos una cita en la que podemos apreciar que las armas y los instrumentos musicales —en este caso las bozinas—, «utilizados para fletar las naves de la Real Marina de Castilla aparecen demandados en un mismo nivel, nominal y numérico, que denota y otorga un grado de importancia mucho mayor del recibido por la música hasta el momento»<sup>808</sup>.

E Pero Niño fizo segund ge lo mandava el tienpo e el poder. E díxoles más:

- Vós me daredes a mí en cada un año, de aquí fasta diez años, doze lanças darmas, e doze hachas, e doze arcos con sus frechas, e **doze bozinas**<sup>809</sup>.

También, en el capítulo 73: *Cómo la gente de Pero Niño quemaron la villa de Pola, e de la pelea que ovieron con los yngleses*, Pero Niño le dice a su alférez que avance al son de las trompetas que transmiten las órdenes para avanzar y mover la bandera en la batalla contra los ingleses, que acaban por retirarse:

<sup>115</sup> E Pero Niño dixo a Gutierre Díaz, su alférez:

—Amigo, catad: como agora oyades las tronpetas, moved la bandera, e andad adelante fasta los yngleses; estad allí quedo, non vos dende.

El capitán, muy bien armado, desque ovo requerido toda su gente, començó a altas bozes a llamar:

—¡Santiago! ¡Santiago!

---

<sup>807</sup> *Ibidem*, pp. 115 y 116.

<sup>808</sup> ALONSO PÁRAMO, E. (2013), «La importancia...», ob. cit., p. 8.

<sup>809</sup> DÍAZ DE GAMES, G. (1997), *El Victorial...*, ob. cit., cap. 89, p. 632.

<sup>122</sup> **Tocaron las tronpetas, e movió la bandera, e toda la gente en pos della.**  
Allí hera tiempo de fazer cada uno su devdo, e mostrar para cuánto hera; ca bien avía con quién. La batalla fue bien ferida, de un cabo e de otro, tanto que los yngleses ovieron de dexar el canpo...<sup>810</sup>.

De la misma forma, en Castilla, cuando el rey nombraba los *cómitres* o «cabdillos de mar so el almirante», tras el informe favorable, se les viste de paños «bermejós», se les pone en la mano un pendón de señal con las armas del rey y se les hace entrar en la galera «tañendo trompetas e añafíles...»<sup>811</sup>.



**Fig. 200.** El almirante holandés Jacques Mahú desembarca en la costa oeste de África 1598, acompañado de sus cinco trompetas. Theodor de Bry, *Americae nona & postrema pars...* (Frankfurt: Matthaeus Becker, 1602), pl. XVIII, *Quomodo Hollandi regulum quendam littoralis tractus Guineae inserint*. Bélgica. Universiteitsbibliotheek Gante.

<sup>810</sup> *Ibidem*, cap. 73, p. 533.

<sup>811</sup> *Apud* MARTÍN, J. L. y L. SERRANO-PIEDCASAS (1991), «Tratados de Caballería...», ob. cit., p. 217, la frase figura en la nota 217.

#### IV.3.4. Celebraciones, fiestas populares y alboradas

En la Corona de Aragón era habitual que los monarcas y los grandes señores de la nobleza, cuando no estaban guerreando, gustaran de estar rodeados de músicos, trovadores, bailarines y comediantes. Las fiestas en la Corona de Aragón nos aportan una valiosa información que abarca desde los aspectos políticos, sociales y económicos, hasta los religiosos y estéticos. Estos acontecimientos suponían el reflejo de una sociedad y de unas intenciones políticas. Proporcionaban prestigio a los monarcas y a la nobleza, a la vez que diversión al pueblo que, igual que acataba y aclamaba a su poderoso monarca en las «entradas» y «coronaciones reales», se deslumbraba ante el fasto de las festividades, amenizado con la música de los ministriles y juglares *trompadors*.

En la corte del monarca Alfonso el Benigno (1327-1336) muchos de los eventos festivos eran amenizados por músicos árabes que llegaban de diferentes casas palaciegas de Castilla, por los cuales que tenía particular predilección. Era conocida su estima por la suave música de los *instrumentos bajos*, y por su juglar de flauta Pere Abril, conocido en la corte por su arte «d'encisar amb la dolça música els oients cortesans»<sup>812</sup>. Por otra parte, los músicos de instrumentos altos y los *trompadors* a su servicio tenían la obligación de convocar y amenizar las fiestas, los banquetes, los homenajes y demás celebraciones cívicas, oficio que desempeñaban tañendo con sus trompas diversos toques y fanfarrias.

La crónica de Muntaner proporciona noticias de las fiestas que tenían lugar al paso y estancia de los monarcas en las ciudades:

E així, lo senyor rei anà-se'n en Barcelona, e el senyor infant N' Anfós ab ell.  
E passaren per Lleida. E en cascuns llocs la festa era gran que li feïen; e majorment fo la festa gran en Barcelona, la major que anc s'hi feés; que tota hora hi dur`vuit dies que no s'hi feïa mas jocs e balls<sup>813</sup>.

En el cap. XCVII, se describe la llegada de la reina y los infantes al puerto de Palermo y el gran obsequio que se les hizo. Muntaner nos dice que el gozo y el rumor de las trompas y otros instrumentos era tan grande que parecía como si el cielo y la tierra se confundiesen:

E con açò fo en terra, los barons e els cavallers, e los honrats hòmens de Palerm, e dones e donzelles e infants, vengren a madona la reina e als infants besar los peus e les mans; e aquells e aquelles qui no s'hi podien acostar, besaven la terra. E tuit cridaven: —¡Ben venga madona la reina e els senyors infants!—. **E el goig era tan gran, e el brogit de trompes, e de nàcares, e de cembes, e de tots altres esturments, que paria que el ceel e la terra ne vengués.**

---

<sup>812</sup> DÍAZ DE GAMES, G. (1997), *El Victorial...*, ob. cit., cap. 73, p. 533.

<sup>813</sup> JAUME I, BERNAT DESCLOT, RAMON MUNTANER, PERE III, (1983), *Les quatre grans...*, ob. cit., cap. XCIV, p. 750.

E així madona la reina cavalcà, e el senyor infant En Jacme, a cavall, destrà-la<sup>814</sup>.

Los festejos continuaron en Palermo y Mesina, donde la reina debía reunir el parlamento:

E madona la reina e els infants, ab llur companya, anaren-se'n per terra, a poques jornades, a Messina; e en cascun lloc feïa-los hom tan gran festa, que meravella era. Sí que vengren a Messina, e ab ells vengren los cinc-cents ballesters e los cinc-cents almogàvers, per terra, ab llurs armes; e tots los cavallers ab totes llurs armes e els cavalls en destre; sí que tota la gent n'havia gran alegre e gran esforç, que molt los feïa bell veure<sup>815</sup>.

Muntaner da cuenta de otras fiestas que se ofrecieron en Ariza, en Tolosa y en otras ciudades, en las participaban activamente los *trompadors* y otros ministriles agasajando a los monarcas y los infantes con sus instrumentos, como era habitual en aquellos tiempos:

Aprés que **la festa fo passada a Tolosa**, que feeren del rei de França e del rei Carles, hagren llur consell ab lo cardenal e ab mossènyer En Felip e mossènyer En Carles, fills del rei de França, què farien<sup>816</sup>.

Otra de las funciones de estos músicos era anunciar cuando se sentaba el rey o el señor a la mesa, avisar de la llegada a la estancia de los diversos platos y cuando se daba por finalizado el banquete<sup>817</sup>. Diversas crónicas recogen como se convocaban, amenizaban los banquetes con música y se danzaba al final de estos. Así, en la boda de Roberto I de Artois con Matilde de Bravante (1237), unos ministriles cabalgando sobre dos bueyes cubiertos de escarlata, tocaban la trompa a cada uno de los platos que se ponían en la mesa del rey.

Et illi qui dicuntur ministelli, in spectaculo vanitatis multa ibi fecerunt, sicut ille, qui in equo super cordem in aere equitavit, et sicut illi, qui duos boves de scarlato vestitos equitabant, cornicantes ad singula fercula, que apponebantur regi in mensa<sup>818</sup>.

Muntaner refiere en numerosas ocasiones las actuaciones de las trompas junto a las nácaras para anunciar en palacio el comienzo de la comida de los monarcas y los infantes, caso de la escena siguiente, cuando el cronista describe la estancia de la reina y los infantes en Palermo:

---

<sup>814</sup> *Ibidem*, cap. XCVII, p. 753.

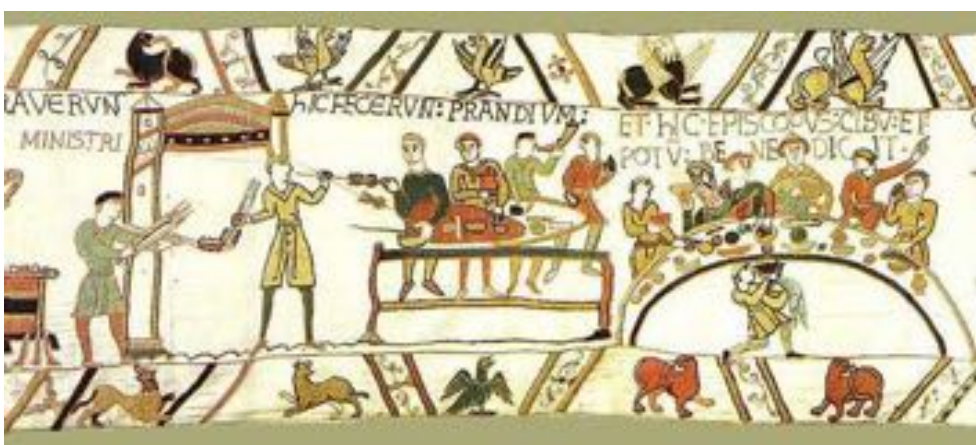
<sup>815</sup> *Ibidem*, cap. C, p. 756.

<sup>816</sup> *Ibidem*, cap. CIII, p. 757.

<sup>817</sup> Cfr. PAJARES ALONSO, R. L. (2012), *Historia ...*, ob. cit., p. 61.

<sup>818</sup> AUBRI DES TROIS-FONTAINES (*Mon. Germ., hist., SS., t. XXIII, p. 941*). *Voy, p. 99 y 100*. Apud FARAL, E. (1910), *Le jongleurs...*, ob. cit., p. 310, núm. 186.

E con foren al palau davallats, madona la reina entrà en la capella del palau, qui és de les riques del món, e així mateix ella e los infants feeren llur oració; e puis muntaren en les cambres, e adreçaren-se e s'aparellaren. **E les trompes e les nàcares tocaren, e anaren menjar;** e tothom qui menjar volgués, poc menjar. E trameseren a les naus e a les galees tant de refrescament, que a més de vuit jorns los bastà. Què us diré? Que la festa durà hen vuit jorns, que null hom no féu res mas dansar e alegrar. E aital mateix feeren per tota Sicília<sup>819</sup>.



**Fig. 201.** Un trompador tañe su instrumento en el banquete del *Tapiz de Bayeux o de la reina Matilde*, s. XI<sup>820</sup>. Autor anónimo. Normandía. Tapisserie de Bayeux.

---

<sup>819</sup> *Ibidem*, cap. XCVII, p. 754.

<sup>820</sup> El tapiz de Bayeux (*Tapiserie de Bayeux*), también conocido como Tapiz de la reina Matilde, es un gran lienzo bordado del siglo XI, de casi 70 metros de largo. relata, mediante una sucesión de imágenes con inscripciones en latín, los hechos previos a la conquista normanda de Inglaterra, que culminó con la batalla de Hastings. No se han encontrado documentos de la época que permitan conocer el o los maestros autores ni la persona que inspiró la obra o la fecha de realización. Según la tradición francesa, la pieza habría sido creada por la reina Matilda, esposa de Guillermo el Conquistador, y sus sirvientas, de ahí la denominación secundaria de Tapiz de la Reina Matilde. La hipótesis historiográfica más aceptada es que fue realizado por mandato de Odo, arzobispo de Bayeux y hermanastro Guillermo, para servir de ornamento a la catedral de Bayeux el día de su consagración, el 14 de julio de 1077. Desde el año 1980, el original se conserva y exhibe en el Musée de la Tapisserie de Bayeux, en Normandía.

Aunque recibe el nombre de tapiz (paño ornamental tejido en su totalidad) se trata de un bordado donde los hilos añadidos siguen la silueta diseñada de los motivos y figuras. El tejido de base es lino con ligamento tafetán, compuesto por 9 fragmentos de longitud variada, el mayor de 13,75 m, unidos por ribeteado. El conjunto resultante tiene dimensiones que le confieren una parte de su carácter excepcional: 69,55 m de largo, 50 cm de altura media y un peso aproximado de 350 kg. El bordado se realizó con dos técnicas: *peuspunte* para los contornos lineares de las figuras y «*punto de couchage*» para su relleno. Se empleó principalmente hilo de lana en cuatro colores de base (rojo, amarillo, verde y azul) y ocho tonalidades a partir de tintes vegetales de la época como la gualda, la purpurina o el índigo, que se mezclaron con hilo más fino de lino para dar relieve a ciertas figuras como flechas y lanzas.



En el capítulo LXXVI, Muntaner narra como el rey da el bastón del almirantazgo al noble Roger de Lauria en Mesina, dando lugar a grandes festejos antes de la inminente batalla contra el rey Carlos.

**E con fo al palau, les trompes e les nàcares sonaren, e tothom qui aquí volc menjar, menjà;** que null temps que el senyor rei fós en Sicilia no vedà hom porta ne taula a null hom que menjar volgués<sup>821</sup>.

Como ya hemos podido apreciar anteriormente<sup>822</sup>, entre las actuaciones más «sonadas» de las trompas en la Corona de Aragón encontramos su participación en los fastos que tuvieron lugar en la ciudad de Caspe al nombrar el sucesor de Martín I el Humano, monarca de la Corona de Aragón (1396-1410).

Tras su muerte ocurrida en Barcelona el 31 de mayo de 1410, sin haber nombrado un sucesor, se abrió un interregno de dos años en el que se disputaron el trono hasta seis pretendientes. El conflicto alcanzó su solución en 1412 tras el llamado Compromiso de Caspe. Tras los acontecimientos sucedidos entre el 15 de febrero y el 28 de junio de 1412 en Alcañiz, primero, y en Caspe, después, los Compromisarios alcanzaron la concordia para la elección del sucesor para ocupar el trono vacante. Del texto de la Concordia nos interesa uno de los pasajes que hacen referencia a la imagen que había de constituir el escenario en el cual se proclamaría el nombre del elegido a ser el sucesor de la Corona de Aragón, así como el dispositivo que debía de acompañar la puesta en escena. De los XXVIII acuerdos recogidos notarialmente, «El capítulo duodécimo marca el protocolo a seguir el día de la publicación del nombre del rey». En él se fija el día en el que los Compromisarios acudirán a Misa, tras la cual «tendrá lugar la publicación del rey». El profesor Gimeno Blay nos ofrece una clara descripción al narrar los hechos que tuvieron lugar una vez finalizada la lectura y publicación de los documentos:

Terminada la publicación se entonará el himno *Te Deum laudamus* y se voltarán las campanas en señal de acción de gracias y de júbilo, acompañado todo ello por las oraciones oportunas según el ritual litúrgico correspondiente. Al final, el sonido de los instrumentos musicales invitará a todos los participantes a manifestar la alegría por el nombramiento del nuevo rey<sup>823</sup>.

Es de admirar el amplio despliegue de símbolos que había que poner de manifiesto una vez que la casa real dispusiera ya del nuevo monarca para ocupar el trono vacante, entre los que no podía faltar la inclusión de instrumentos musicales que exaltaran tal acontecimiento. Que mejor instrumento que las trompas para realzar el evento con sus llamadas heráldicas protagonizadas por los trompetas reales. La escenificación del acto

<sup>821</sup> JAUME I, BERNAT DESCLOT, RAMON MUNTANER, PERE III, (1983), *Les quatre grans...*, ob. cit., cap. LXXVI, p. 729.

<sup>822</sup> Véase el epígrafe IV.3.2. Coronaciones.

<sup>823</sup> GIMENO BLAY, Fco. M. (2012), *El Compromiso de Caspe (1412). Diario del proceso*, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico (C.S.I.C.), Excma. Diputación de Zaragoza, pp. 56 y 57.

del nombramiento del nuevo soberano debió resultar impactante para los asistentes: sermones predicados por Vicente Ferrer, celebraciones litúrgicas de la misa, juramentos como Compromisarios, etc. «También aquí, en el ámbito de las gestualidades, el izamiento del *vexillum magnum*, es decir de la enseña de la casa real constituye un símbolo de gran significado. Inmediatamente se asocia el nombre pronunciado a la Corona de Aragón»<sup>824</sup>. El profesor Francisco Gimeno describía este momento crucial con las siguientes palabras:

Mientras se izaba el estandarte real comenzaron a volar las campanas de la iglesia y junto a su sonido también el de trompetas y otros muchos instrumentos musicales, acompañando los gritos de alegría de la guardia y otros muchos que repetían: “Viva, viva, nostre rey e senyor don Ferrando”; el regocijo y jolgorio de todos aquellos congregados en la plaza se fue extendiendo de forma paulatina al resto de la villa y durante todo el día se respiró un ambiente festivo.

[...] acudieron al castillo de Caspe, en primer lugar, los embajadores de los Parlamentos de los Reinos de Aragón y Valencia, y después los del Principado de Cataluña. Todos mostraron su satisfacción por la publicación del nombre del rey y agradecieron a los Compromisarios por sus desvelos y el trabajo llevado a cabo en la investigación sobre el derecho de sucesión a la *Corona real de Aragón*<sup>825</sup>.

Superada la festividad de estos acontecimientos tan cruciales para la Corona de Aragón, los compromisarios decidieron organizar de manera coherente la memoria y demás documentos públicos de los acuerdos alcanzados.

Así lo rememoraron los notarios del compromiso, quienes anotaron — concluida la publicación, izado el estandarte real, volteadas las campanas, mientras los músicos tañían los instrumentos musicales— que tanto por parte de los Nueve Diputados como de los embajadores de los aspirantes y de los representantes de los Parlamentos Generales de los Reinos de Aragón y Valencia y del Principado de Cataluña se les había solicitado que redactaran los instrumentos públicos *ad habendum de eis memoriam in futurum*<sup>826</sup>.

---

<sup>824</sup> *Ibidem*, pp. 13-15.

<sup>825</sup> *Ibidem*, pp. 30 y 31.

<sup>826</sup> Sesión de 28 de junio. *Vid.* GIMENO BLAY, Fco. M. (2012), *El Compromiso de Caspe...*, ob. cit. p. 35.



Fig. 202. Fiesta para celebrar la institución de la Orden de la Estrella. París. BnF, FR 2813 fol. 394. Jean Fouquet, *Grandes Chroniques de France*, s. XIV. (90 x 145 mm).



**Fig. 203. Trompetas en el Banquete de Carlos V de Francia el Sabio (1338-1380). *Grandes Chroniques de France* de Jean Fouquet, Tours, ca. 1455-1460. París. BnF, FR 6485, fol. 444v<sup>827</sup>.**

---

<sup>827</sup> El 6 de enero de 1378, día de la Epifanía, el rey de Francia Carlos V el Sabio da un banquete en honor a Carlos IV, emperador de Bohemia, y su hijo Wenceslao, rey de los romanos. La comida se lleva a cabo en la gran sala del Palacio del Palacio en presencia de la corte y una gran multitud de dignatarios. Esta obra es parte del ciclo de pinturas realizadas por Jean Fouquet alrededor de 1460 para ilustrar una copia de las *Grandes Chroniques de France*, probablemente destinadas al rey Carlos VII. Cierra el relato de la visita que el rey de Francia, Carlos V († 1380), recibió de su tío materno, el emperador Carlos IV de Bohemia († 1378), que fue a Francia durante el invierno 1377-1378, acompañado por su hijo mayor, el príncipe Wenceslao, el conde de Luxemburgo y el rey de los romanos.

En otro momento (cap. XCV), hace referencia a la despedida de la reina y los infantes Jaime y Federico del rey de Aragón, y los infantes Alfonso y Pedro, a su vez, de la reina; y como el rey de Mallorca y varios ricos hombres llevaron del brazo a la soberana hasta el mar. En un momento del relato, se escuchan las trompas para anunciar que la comida está dispuesta:

E con lo senyor rei sabé que el senyor rei de Mallorca fo vengut, e els comtes e els barons, eixí de la cambra. **E les trompes tocaren; e anaren menjar.** E cascun s'esforçà de fer solaç e deport per alegrar lo senyor rei e els infants; e con hagren menjat, llevaren de taula e estegren en altra sala, on vengren joglars de diverses maneres, qui els alegraren. Què us diré? Tot aquell dia passaren així<sup>828</sup>.

Además, los *trompadors*, asisten a bodas y bautizos, y en algunas ocasiones eran requeridos para actuar en celebraciones populares públicas o privadas, no siempre de buen tono, promovidas por un público artísticamente no muy exigente. La jarana que habitualmente armaban hizo que se dictaron una serie de leyes que ponían cortapisas a la afición popular por el derroche de juglares; las Cortes de Alcalá de Henares de 1348 —donde se originó el *Ordenamiento de Alcalá*—, convocadas por Alfonso XI, disponen que «al batear del fiijo o de la fija de cualquier que sea, que non aya f estromentos nin trompas...; salvo a los fijos de los ricos omes que pueden tañer trompas e levar dos cirios delante, de sendas libras».

En Teruel,

en 15 de noviembre de 1401 el trabajo de los juglares consiste "en sonar con sus instrumentos en la recepción de la venida del señor rey"; cuando se vio el fin del gran cisma de Occidente, el concejo celebró fiestas "por la concordia de haber un papa", y pagó, "a los juglares que tocaban las botiellas e jaramiellos, cada dos reales de plata". Verdad es que las alegrías públicas de Teruel, más que en juglares, consisten en toros y en "noviellos hoscós"<sup>829</sup>.

Otra crónica que nos ofrece una detallada descripción de este ambiente festivo es la del Condestable Don Miguel Lucas de Iranzo (1461). Refiere los rituales habituales en los que intervenían las trompetas y tambores, de manera análoga a como ocurría en la corte aragonesa.

En la *Crónica del Condestable Lucas de Iranzo*<sup>830</sup>, se detalla prolijamente la vida en la casa y la corte del condestable Lucas de Iranzo. Esta fuente de datos y noticias dibuja una clara panorámica de los acontecimientos de tipo social y cultural que tenían lugar en la ciudad de Jaén en el siglo XV, describiendo «el ambiente "quasi" italiano de la

<sup>828</sup> *Ibidem*, cap. XCV, p. 752.

<sup>829</sup> Actas turolenses, P-1\_XIV; XXII, fol. 36; C-2-15, fol. 18, etc. *Apud* MENÉNDEZ PIDAL, R. (1991), *Poesía juglaresca...*, ob. cit., p. 97.

<sup>830</sup> *Hechos del Condestable Don Miguel Lucas de Iranzo. Crónica del siglo XV*, Madrid, ed. Carriazo, Espasa-Calpe, 1940.

corte señorial de don Miguel Lucas de Iranzo»<sup>831</sup>. En fechas señaladas como, por ejemplo, en la fiesta de Todos los Santos, en las de la Concepción y Santa Lucía, en la Navidad, en la fiesta de Reyes o en la Pascua<sup>832</sup>, la música de las trompetas y chirimías amenizaba los actos festivos que tenían lugar después la misa y de vuelta en palacio, en las alboradas o cuando se servía la comida, acompañando la música cada vez que entraba en la sala un nuevo manjar o al servir las bebidas<sup>833</sup>. «Por la noche las trompetas y chirimías volvían a la mesa»<sup>834</sup>, siguiéndose el mismo orden en todo.

El nacimiento de la hija del condestable marca el comienzo de las celebraciones del año 1465. No faltaron tampoco en esta ocasión las actuaciones de los ministriles con sus trompas:

el asistente Fernando de Villafañe levó la señora doncella en los brazos, enbuelta en un grand paño de muy rico brocado... Y van delante della çinco pajes [...] todos ellos muy gentilmente vestidos de una manera. **Delante de los quales yvan dos trompetas bastardas e quatro ytalianas e chirimías e atabales e otros estormentos** [...] Y en tanto que ella se bautizó, estaban en la cruz, cerca del castillo Nuevo, muchos caballeros e escuderos vestidos en ábito de moneros, e más de dos o tres mil onbres, con muchos canes, corriendo dos osos por aquellas peñas abaxo<sup>835</sup>.

En tiempos de Carnaval, el ambiente morisco impregnaba todas las diversiones, quedando reflejado en los agasajos que se dan a los caballeros moros de Cambil en su visita a Jaén. El ambiente de los juegos, bailes, momos y la abundante comida que se servía, creaban un griterío como gran estruendo, «que debía parecer locura colectiva»<sup>836</sup>.

sobrevenían muy gentiles momos e personajes con nuevas ynvenciones, que dançaban e baylaban muy discretamente. E tantas eran las gritas e boces que la gente dava e **el estruendo de las trompetas e atabales e otros estormentos que sonava** la vocería muy lexos de la dicha çibdad. Tanto que los moros andavan los más maravillados del mundo<sup>837</sup>.

---

<sup>831</sup> CONTRERAS VILLAR, A. (s.f), *La Corte del Condestable Iranzo. La ciudad y la fiesta*, Universidad de Córdoba, p. 305. Disponible [online](https://www.google.com/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&cad=rja&uact=8&ved=0ahUKewjr7JfLv6bbAhXJERQKHTpGDOQQFggn-MAA&url=https%3A%2F%2Frevistas.ucm.es%2Findex.php%2FELEM%2Farticle%2Fdownload%2FELEM8787110305A%2F24119&usg=AOvVaw17twWBoDbjDD21ecl4VCbN) [Acceso: 17/02/2005] Recuperado de:

<sup>832</sup> *Hechos del Condestable...*, ob. cit., p. 39: «... trompetas e tamboriles e ministriles de chirimías».

<sup>833</sup> CONTRERAS VILLAR, A. (s.f), *La Corte...*, ob. cit., p. 313.

<sup>834</sup> *Ibidem*, p. 314.

<sup>835</sup> *Hechos del Condestable...*, ob. cit., pp. 260-262.

<sup>836</sup> CONTRERAS VILLAR, A. (s.f), *La Corte...*, ob. cit., p. 312.

<sup>837</sup> *Hechos del Condestable...*, ob. cit., p. 110.

[...] vinieron dos órdenes de momos con falsos visajes [...] los primeros vestidos unas ropas de fino paño blanco, e los segundos trayan unos mantos cortos de bocarán negro [...] e dançaron muy gentilmente grant rato [...] Ya después [...] vinieron contra de çiento e çinquenta onbres e cada uno con tres o quatro calabças destas largas e secas. E rebolvieron roydo entre sí e dieron tantos de golpes con las calabças por somo de las cabeças **que tant grand roydo facían e con el toque de los trompetas e atabales, que no pareçia sino la más brava pelea del mundo.** Fue cosa por cierto que a todos bien paresçió; mayormente a los moros que dicien unos a otros "axud"<sup>838</sup>.

En Navidad, después de la cena se representaban escenas con María, José y el Niño, al que presentaban sus ofrendas lo Reyes Magos: «E así llegó al cabo della, do la virgen con su Fijo estaban, con muy grant estruendo de trompetas e atabales e otros estormentos»<sup>839</sup>.

Las Navidades del año 1463 comenzaron con un acentuado gusto por lo morisco. «Cerca estaban las guerras con el moro de Granada y esta vida azarosa de la frontera se dibuja también en la vida de todos los días»<sup>840</sup>, lo cual se refleja en el marcado acento que tenían estos temas en las fiestas:

e los moros fingieron venir con su rey de Marruecos, de su reyno y trayan delante al su profeta Mahomad de la casa de Meca, con el Alcorán e libros de su ley [...] **con muchas trompetas e atables delante** [enbió con dos caballeros suyos una carta bermeja al dicho señor Condestable<sup>841</sup>.

La fiesta de Reyes tenía también una especial importancia. Esos días, para dar esplendor a la conmemoración del nacimiento del rey, se cantaba el «Te Deum laudamus» con acompañamiento del órgano en la iglesia mayor. Posteriormente, las trompetas, atabales y chirimías junto a los cantores daban la alborada al Condestable y acompañaban la su comida:

e porque en tal día avía nascido el rey don Enrique [...] todos de rodillas cantasen el Te Deum laudamus con los órganos, muy devotamente de esta manera: los órganos tañían un verso, e los clérigos cantavan otro; y en fin decía el preste una oración por el dicho señor rey [...] E venida la noche su señoría jugava así mesmo a los dados [...] **los trompetas e atavales e chirimías e cantores davan el alborada** [...] a la puerta de la cámara donde durmía (el Condestable) [...] sacavan la Verónica [...] e **luego trayan de comer con los trompetas e atabales e cherimías.** E desque así avían comido los maestresalas alçávanlas las mesas [...] e dançavan los que lo sabían facer. Y después el señor Condestable y la señora dançavan un rato e cantavan en cosante, como ya otras veces es dicho [...] Y después de aver algund tanto

<sup>838</sup> *Ibidem*, p. 112.

<sup>839</sup> *Ibidem*, pp. 71 y 72.

<sup>840</sup> CONTRERAS VILLAR, A. (s.f), *La Corte...*, ob. cit., p. 310.

<sup>841</sup> *Hechos del Condestable...*, ob. cit., pp. 98-100.

dançando trayan de cenar y çenaban [...] Y en acabando de çenar luego mandava facer la Estoria de quando los Reyes Magos vinieron adorar y dar sus presentes a Nuestro Señor Jesucristo. En las quales fiestas, el dicho señor Condestable facía muchas mercedes e limosnas e dava grandes aguinaldos de brocados y sedas y paños muy finos, y enriques y doblas y otros monedas e joyas segund dicho es<sup>842</sup>.

Estos ceremoniales se daban por igual en las cortes europeas. Los registros visuales del grabador Wilhelm Dilich<sup>843</sup> recogen las celebraciones que tuvieron lugar en el festival de Kassel en el año 1596, con motivo del bautizo de la princesa Isabel von Hessen (1596-1625), hija de Moritz (1572-1625). Las ilustraciones incluyen tres representaciones pictóricas con músicos que tañen diversos instrumentos. En el desfile que presenta la imágen superior se aprecia un personaje que tañe un cuerno con agujeros junto a otro con un sacabuche, seguidos por otros músicos que portan instrumentos bajos; en la imágen central y en la inferior, curiosamente, son mujeres las que tañen los instrumentos, entre ellos el sacabuche.



**Fig. 204. *De Claris mulieribus* de Giovanni Boccaccio, 1403. París. Gallica, BnF. FR 598, vue 37 fol. 13r<sup>844</sup>.**

---

<sup>842</sup> *Ibidem*, pp. 159-162.

<sup>843</sup> Kassel (Alemania), 1598.

<sup>844</sup> Este manuscrito copiado en París, identificado actualmente en la BnF como: [ark:/12148/btv1b84521932](https://ark:/12148/btv1b84521932), fue entregado al duque Jean de Berry en febrero del año 1404 por su escudero y ayuda de cámara Jean de La Barre. Consta en un inventario de los manuscritos del duque de Berry, escrito en 1413 (Archives Nationales, registro KK 258, f. 147v, núm. 91). El manuscrito se conservó en Mehun sur Yèvre, en la torre de las mazmorras donde el duque había recogido sus mejores tesoros. A la muerte del duque, la colección de Mehun-sur-Yèvre se trasladó a París para ser inventariada y evaluada. Junto a unos cuarenta manuscritos más, este volumen se entregó a la segunda hija del duque, Marie duquesa de Bourbonnais, que se había casado en 1400 con Jean, conde de





**Fig. 205. Descripción de personas históricas y alegóricas: músicos con sus instrumentos, Wilhelm Dilich, Kassel (Alemania), 1598. Bayerische StaatsBibliothek - Bibliotheca Palatina.**

Clermont, futuro duque de Borbón, bajo el nombre de Jean I. El manuscrito pasó así a la colección de los duques de Borbón. Se describe en un inventario de su colección realizado en Moulins, en 1523, por Pierre Anthoine, comisionado de François I, que procedió a la confiscación de los bienes del condestable Carlos III de Borbón. El manuscrito entró en las colecciones reales como resultado de esta confiscación. El manuscrito digitalizado se encuentra actualmente disponible *online*: <http://archivesetmanuscrits.bnf.fr/ark:/12148/cc717401> [Acceso: 12/007/2014] Recuperado de: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b84521932/f37.planchecontact>

Estas concentraciones de instrumentos altos las encontramos también en la corte de Carlos V (1500-1558). Este monarca, que a la edad de veinte años era rey de España y de todas sus vastas posesiones, gobernante de Alemania y emperador electo del Sacro Imperio Romano, realizaba numerosos viajes en su afán por mantener unido todo su territorio en Europa. Según su propio recuerdo hizo nueve viajes a Alemania, seis a España, siete a Italia, cuatro a Francia y dos a Inglaterra y África. Estas visitas requerían mucha pompa y circunstancia junto con el entretenimiento que se consideraba necesario. Las «bandas de trompeteros» al servicio del rey proporcionaban música en las ceremonias que tenían lugar en tales ocasiones. Con ocasión de su llegada para aceptar el título de «Carlos I de España» en 1516, numerosos músicos amenizaron el acto con sus trompetas y timbales:

First were twenty timpani (of the princes and great men of Castille), mounted on mules, making a great noise. Afterward came twenty-eight Spanish trumpets, followed by the twelve trumpets of Charles, all dressed in sleeveless violet tunics covered with little silver and gold letter C's sown on. Later came twelve more timpani and twelve trumpets... (When Charles presented himself in the field), first came thirty tambors on horse and two large tambors. Next came sixty more drums on foot as well as forty trumpets from Castile, Naples, and Aragon, making so much noise you could not have heard the thunder of God. Next came the twelve trumpets of Charles playing in "bon art et mode". Finally came ten German tambors on foot, and six fife players of German flutes<sup>845</sup>.

[Primero fueron veinte timbales (de los príncipes y grandes hombres de Castilla), montados en mulas, haciendo un gran ruido. Después vinieron veintiocho trompetas españolas, seguidas por las doce trompetas de Carlos, todas vestidas con túnicas violetas sin mangas cubiertas con pequeñas letras doradas de plata y doradas. Más tarde llegaron doce timbales más y doce trompetas... (Cuando Carlos se presentó en el campo), primero llegaron treinta tambores a caballo y dos grandes tambores. Luego vinieron sesenta tambores más a pie, así como cuarenta trompetas de Castilla, Nápoles y Aragón, haciendo tanto ruido que no podrías haber escuchado el trueno de Dios. Luego vinieron las doce trompetas de Carlos tocando en «*bon art et mode*». Finalmente llegaron diez tambores alemanes a pie y seis músicos con flautas alemanas.]<sup>846</sup>

En las fiestas, las alboradas eran frecuentes, realizándose a toque de trompetas, chirimías y atabales al romper el alba. Las que se realizaban para festejar al condestable Lucas de Iranzo,

---

<sup>845</sup> *Apud* VANDER STAETEN, E. (1885), *La Musique aux Pays-Bas*. Bruxelles, VII, pp. 289-291, *apud* WHITWELL, D. (1983), *The Renaissance Wind Band and Wind Ensemble*, vol. II, *The History and Literature of the Wind band and wind Ensemble*, Northridge, Winds, pp. 95 y 96.

<sup>846</sup> Traducción del autor.

davan el alborada en esta manera: **los trompetas e atabales en el corredor de la sala de arriba** e los chirimías e cantores e otros ystrumentos más suaves e dulçes dentro, en la dicha sala, a la puesta de la cámara donde el dicho señor Condestable dormía». «.. y como tañían a misa de terçia, su señoría, con las señoras ya dichas, se aderesçauan muy onradamente e **yvan a misa**, acompañados de todos los gentiles onbres de su casa e de la dicha çibdad, **con muchos trompetas e chirimías e locos** e otros ofiçiales, que a la sazón no fallecían. **Los cuales trompetas e chirimías tocavan a tiempos, así el tiempo que andaua la proçesión como al alçar del Cuerpo de Nuestro Señor Dios**; e aún **así mesmo quando el preste salía a decir misa**. La cual acabada... se volvían a palacio en la orden que avyan ido... entrávanse en la sala de abaxo... para comer. E venido el tiempo de comer, asentávanse a la mesa e trayen manjar, con los **trompetas e atabales e chirimías tocando e tañiendo delante**. Y así facían a la copa y a cada manjar que trayan... Y desde que avyan comido e alçados los manteles, los cherimías e los otros ystrumentos tañían muy dulçemente, altas e baxas, e dançavan los gentiles onbres e pajes... el dicho señor Condestable mandava levantar la mesa e dançaua con la señora condesa, e el comendador de Montizón con doña Juana su hermana, e las otras damas con quien su señoría mandava. E acabando de dançar, mandaua cantar cosantes e rondeles... mandava dar colaçión... e acavada de dar ya era ora de bísperas<sup>847</sup>.

Por las noches, después de acudir a maitines y misa, donde se representaba la «Estoria del Nasçimiento del Vuestro Señor e Salvador Jesucristo y de los pastores», de vuelta a palacio se servía una colaçión y después se retiraban a descansar:

yvan a maytines a la dicha yglesia mayor, los trompetas e chirimías tocando delante [...] E después que avía oído maytines reçeavía el cuerpo de Nuestro Señor Dios. E para esta noche mandua que se fisiese la Estoria del Nasçimiento del Nuestro Señor e Salvador Jesucristo y de los pastores en la dicha yglesia mayor [...] **su señoría, con las dichas señoras, los trompetas e chirimías tocando, se bolbía a su posada**. Donde en la dicha sala de abaxo estava aparejada colaçión de muchas frutas e diversas aves e muy finos vinos<sup>848</sup>.

Encontramos un ejemplo de estos actos que perdura hoy en día en Elche. El 13 de agosto, con motivo de las fiestas patronales de la ciudad en honor a la Virgen de la Asunción se celebra un evento popular conocido como «*La nit de l'Albà*». La fiesta se remonta a la Edad Media y se han encontrado referencias de esta celebración del siglo XVI. Recuerda el prelude festivo-religioso que se hacía en las celebraciones solemnes la noche anterior y, de manera especial, al alba, a la salida del sol. En la ciudad se encendían luces en las ventanas de las casas y en lo alto de la muralla, se disparaban cañones, arcabuces, además sonaban las campanas de las iglesias y los ministriles tañían sus trompetas y demás instrumentos de viento. Aunque la fiesta hubiera sufrido

<sup>847</sup> *Hechos del Condestable...*, ob. cit., pp. 154-155.

<sup>848</sup> *Ibidem*, p. 153.

diversas transformaciones y cambios desde su instauración, la *Consueta* de 1625 ofrece una descripción de dicha celebración al toque de dulzainas y trompetas bastardas que resulta ciertamente ilustrativa:

A l'alba de la vespra dichosa de Nostra Senyora de l'Assumpció es dispara l'artilleria per tres vegades cadascuna per son temps y per son orde, ajudant ad aquella totes les campanes de les esglésies **ab los ministrils, sons de dulçaines y trompetes bastardes** y lo propi es fa la nit següent ab més y major ventaja puix de cinc o sis torres es disparen moltes grosses de coets y artilleria de tal manera que la nit es torna dia per causa de haver tanta diversitat de fochs en les torres y muralles y llums en totes les iglesies y per les finestres y terrats de dita vila y raval de aquella<sup>849</sup>.

#### **IV.3.5. Alardes, justas, torneos, pasos de armas y desafíos**

Una de las más curiosas e importantes manifestaciones deportivo-militares de la Edad Media podemos hallarla en las solemnes celebraciones de alardes, torneos, justas, pasos de armas, procesiones, desfiles caballerescos, desafíos, etc., cuyas galas y exhibiciones venían ineludiblemente realizadas con la presencia de abundante música. Los *trompadors* con sus llamadas y fanfarrias heráldicas engrandecían estos actos.

Los *alardes* eran actividades principalmente de carácter militar, que se realizaban para hacer gala u ostentación de las virtudes caballerescas. Habitualmente consistían en una formación de soldados o milicias en que se pasaba revista o se hacía exhibición de las tropas y sus armas. En determinadas ocasiones, ellos u otras gentes competían para hacer gala de sus habilidades con las armas. Este tipo de actividades eran usuales en la Corona de Aragón a comienzos del siglo XV. Entre ellas encontramos los certámenes de tiro de ballesta, de tal modo que aparecen cofradías de ballesteros en torno al juego y a la organización de concursos<sup>850</sup>. «En Zaragoza, las primeras regulaciones conocidas son municipales y se remontan al primer tercio del siglo XV». La temporada de competición se abría el domingo de San Lázaro (17 de diciembre) para darse por concluida el domingo de Pascua, y a partir del 1478 se extendió a lo largo de todo el año. Hacia 1479 la regulación y celebración de la muestra anual quedó en manos de los mayordomos de la cofradía de San Juan de Mozarrifar de ballesteros, apodada «Cofradía del Alarde», porque sus integrantes hacían un alarde o desfile urbano, al son de la música, para entregar el trofeo anual<sup>851</sup>.

---

<sup>849</sup> *Consueta* de 1625 de Elche (Valencia).

<sup>850</sup> Cfr. RODRIGO ESTEVAN, M.<sup>a</sup> L. (1996), *Poder y vida cotidiana de una ciudad bajomedieval: Daroca 1400-1526*, Zaragoza, Prensas Universitarias, pp. 447 y 448.

<sup>851</sup> RODRIGO ESTEVAN, M.<sup>a</sup> L. (2007), «Deporte, juego y espectáculo en la España medieval: Aragón, siglos XIII-XV», en *Colección Estudios del hombre*, vol. 23, *Revista digital Ensayos sobre deportes. Perspectivas sociales e históricas*, [pp. 37-88], p. 53. [Acceso: 03/04/2018] Recuperado de: <http://148.202.18.157/sitios/publicacionesite/pperioid/esthom/esthompdf/esthom23/2.pdf>

Las *justas* y los *torneos* caballerescos eran actividades de adiestramiento para la guerra ciertamente más violentas, que servían para acreditar los guerreros su destreza en el manejo de las armas al tiempo que conseguían un trofeo. Consistían en unas peleas o combates singulares, «de hombre a hombre»<sup>852</sup>, a pie o a caballo y con lanza, que estaban incorporadas de lleno a la manera de ser del guerrero medieval.

Pour le combat, ils se rangeaient aux deux bouts du champ, portant les couleurs de leurs maîtres, **et sonnait dans les trompes et des clairons ornés de gonfanons blasonnés**<sup>853</sup>. au milieu se trouvait le Roi d'Armes, avec deux lances, aux couleurs de chaque tenant. Son costume alliait ces mêmes couleurs. Il proclamait l'ouverture du tournoi et le dirigeait. Les autres portaient ses ordres, portaient les défis des chevaliers entre eux, possaient des cris d'encouragement. Le jeu fini, ils étaient récompensés selon leur mérite<sup>854</sup>.

En los dominios de la Corona de Aragón, los cambios estructurales bajomedievales atenuaron con el paso del tiempo la violencia de los ejercicios de la nobleza y modificaron sus significados: torneos, justas y carreras de caballos se trasladaron de castillos y palacios al ámbito urbano donde evolucionaron hacia competiciones y espectáculos multitudinarios y abiertos a la participación de ciudadanos que disponían de una buena posición socioeconómica.

Desde su infancia se ejercitaban los nobles e hidalgos en prácticas de gimnasia para adquirir la fuerza necesaria en el manejo de las mazas, hachas y lanzas y la soltura y rapidez para el ataque. La victoria dependía en gran parte de la "técnica". El peso de la armadura exigía al «torneador» buena condición física y concienzudo entrenamiento. Existían auténticos ejercicios deportivos de equitación; de aquí datan las clásicas escuelas «a la brida» y «a la jineta», específica esta última de España y más apropiada a los "juegos de cañas y toros".

Así crecía el adolescente en su castillo aspirando un caballeresco ambiente deportivo. Los combates cobraban toda la sugestión que puede encerrar una lucha deportiva.

El honor que aureolaba al vencedor en medio de aquel mundo caballeresco tenía toda la belleza idealista del campeón deportivo. Habían desaparecido los anfiteatros acotados. El profesionalismo no existía. La justa es casi una

<sup>852</sup> «No hay que confundir el *torneo*, donde los caballeros peleaban en grupos, con la *justa*, así denominada de la palabra latina *juxta*, que era un combate singular, de hombre a hombre, ni tampoco con el *paso de armas*, en el cual numerosos campeones, a pie y a caballo, simulaban el ataque y defensa de una posición militar, de un *paso* ó desfiladero difícil, en valles ó montañas. Generalmente las justas hacían parte integrante de los torneos y determinaban su fin», *apud* LEGUINA, Don Enrique de (1904), *Torneos, jineta, rieptos y desafíos*, Madrid, Librería de Fernando Fé, p. 17.

<sup>853</sup> *Apud* FARAL, E. (1910), *Le jongleurs...*, ob. cit., p. 271. Véase también STRUTT, J. (1801), *Sports and Pastimes*, A new edition, much enlarged and corrected by J. Charles Cox, London, Methuen, p. 208-212.

<sup>854</sup> FRITZ MEYER, Die Stände..., etc., en *Stengel, Augs. und Abhand.*, núm. 89, p. 97. *Apud* FARAL, E. (1910), *ibidem*, p. 271.

manifestación del deporte puro; aunque la rudeza y la orientación guerrera empañaron su nitidez<sup>855</sup>.

En opinión de José María Cagigal, la justa era «casi una manifestación del deporte puro; aunque la rudeza y la orientación guerrera empañaran su nitidez». El torneo primitivo era una simple variante en escala reducida de las guerras medievales. Luchaban de sol a sol; al concluir la lucha, había heridos, muertos, prisioneros; bando victorioso y vencido. Pero no existía el propósito deliberado de matarse o herirse, y tras el combate, los contendientes de ambos bandos se reunían en un festejo con banquete y danza. No era guerra, sino juego sangriento. Con el paso del tiempo, surgieron las armas «cortesés», sin punta ni filo, y se multiplicaron las reglas del torneo tendentes a evitar desenlaces trágicos. Los espectadores son cada vez más entendidos al utilizarse las lizas o recintos acotados dentro de las plazas de los castillos<sup>856</sup>. La única manifestación con matiz deportivo, los torneos y justas, no fue bien vista por la Iglesia. Los obispos llegaron a negar sepultura eclesiástica a quienes morían en ellos<sup>857</sup>.

Los torneos y justas tienen todas las condiciones para ser incluidos dentro del deporte. Eran los auténticos grandes juegos agonales de las cortes y castillos. La institución de la caballería es el hecho que domina toda esta época. Los donceles, desde los siete años, se entregaban a ejercicios físicos, característicos según la edad, para merecer el añorado galardón de ser armados caballeros. Aprendían a domar un potro salvaje, a correr con pesadas corazas, franquear empalizadas, lanzar la barra, manejar lanzas. Ruy Velázquez, nos cuenta la leyenda de «Los siete Infantes», levantó para celebrar sus bodas al otro lado del río un tablado. Los caballeros mostraban su destreza clavando en plena marcha su lanza con la mayor potencia posible. ¿Que es esto sino un verdadero encuentro deportivo? El pequeño de los infantes, Gonzalo, arroja con energía el bohordo; quiebra el tablado, causando la admiración de todos y la fatídica envidia de Ruy Velázquez, que determinó la muerte de los siete infantes.

Cualquier romance, cantar de gesta o leyenda de la Edad Media está amenizada con las descripciones coloristas de tales certámenes. Los ejercicios más o menos bélicos de equitación caballerescas se fueron transformando en torneos. La Iglesia, lejos de reprocharlos, los fomentó. Los obispos, junto con los príncipes, presidían estos juegos bélicos.

Del primitivo sabor rudo, cuando los torneos se desarrollaban con fiereza — aunque con lealtad— y no era infrecuente que apareciesen varios muertos sobre la liza, se pasó al ejercicio moderado, con armas «cortesés» y minuciosamente reglamentado. Se llegó en la suavización a que se considerase vencedor al que lograba derribar del caballo al contrario, y aún después bastaba romper el arma del adversario.

---

<sup>855</sup> Cfr. CAGIGAL, J. M.<sup>a</sup> (1957), *Hombres y deporte*, Madrid, Taurus Ediciones, p. 37

<sup>856</sup> *Idem*.

<sup>857</sup> *Ibidem*, p. 103.

Pero a esta moderación obvia que tuvo lugar en los siglos XII y XIII sucedió el fenómeno en parte contrario<sup>858</sup>.



**Fig. 206. Ministril tañendo su trompeta en las justas celebradas en Tutbury y Stamford. Ilustración de Joseph Strutt<sup>859</sup>.**

Los caballeros de la Corona de Aragón fueron muy dados a esta clase de espectáculos de armas. Con la entrada de los árabes en Hispania, los adalides más famosos de uno y otro bando medían sus armas en esta clase de ejercicios por cortesanía, ya en las cortes de reyes cristianos ya en las de los moros. Estos combates tenían establecido un orden prefijado, iniciándose al son de los *trompadors* —bocinas y trompetas—, y finalizando con el sonido de los añafiles. en ocasiones encontramos un orden de cuerpos que se unen al combate a medida que bocinas o trompetas tocan sucesivamente, conforme éste se produce.

---

<sup>858</sup> *Ibidem*, p. 104.

<sup>859</sup> STRUTT, J. (1801), *Sports...*, ob. cit., p. 209.

...et otrosí hanles de decir los fieles **que comienzen el torneo quando tañieren las trompas o los atabales, et quando oyeren tañer el añafil que se tiren fuera, e se recojan cada uno a su parte;** et otrosí decimos que si el torneo fuere grande de muchos Cavalleros en que haya pendones de cada parte...<sup>860</sup>

Ramon Muntaner realiza una interesante descripción de la justa que tuvo como protagonista al almirante Roger de Lauria. Cuenta como tuvo «tabla redonda» en Calatayud y como celebraron una entrevista el rey de Aragón y Sicilia y el rey de Castilla, habiendo sobrevenido, con tal motivo, un gran honor al referido almirante. Era invierno, y en el llano de Calatayud, que estaba lleno de gran gentío, con los reyes presentes, apareció un elegante caballero dispuesto a justar; en el momento le vieron los del castillo de madera, tocaron la trompeta, y al punto salió de dicho castillo el almirante, bien engalanado asimismo y gentilmente, dando muestras de muy aventajado caballero<sup>861</sup>:

E l'almirall per honor del rei de Castella e de la reina, féu cridar taula redona en Calataiú [...] E lo primer jorn que la taula se tenc, ell tot sol volia tenir aquell jornla taula a tothom qui júnyer volgués. E fo aquí lo senyor rei d'Aragon, e el rei de Castella, e l'infant don Joan, frare del rei rei de Castella, e don Joan, fill de l'infant En Manuel e don diego de Biscalla, e d'altres barons de totes les terres e regnes del rei de Castella, e rics-homens d'Aragó, e de Catalunya, e del regne de València, e encara de Gascunya, de la terra del rei d'Anglaterra, e tota altra gent qui eren venguts a veure les juntes, e senyaladament per veure l'almirall què faria, de què tot lo món parlava tant. Així, que tot aquell plan de Calataiú on la taula redona se feia [...] E així, con estaven los reis e tota la gent, un cavaller d'aventura venc molt gent arreat e ab molt continent e aparellat de júnyer; e **tantost con aquells de castell lo veeren, tocaren la trompeta**, e tantost l'almirall eixí del castell, així mateix ben arreat e gentilmnt, e parec bé cavaller de gran avantatge. E si negun me demanava qui era lo cavaller d'aventura, jo dic que era En Berenguer Arnau d'Algera, de la ciutat de Múrcia, qui era molt valent e ardit e dels pus bells cavalcadors d'Espanya, e era de la companya del rei de Castella, e era gran e soberg e de bell tall. E així mateix vos pusc dir de l'almirall, que era dels bons cavalcadors del món e dels bells cavallers del món. [...] E En Berenguer Arnau d'Algera ferí l'almirall per lo cortó davant de l'escut, si que l'asta n'anà en peces; e l'almirall ferí'l per l'elm, que l'elm volà del cap més de dues astes de llaná lluny, e la llança fés més de cent peces. E al ferir que féu l'elm, avantà tant fort a la cara del dit En Berenguer Arnau, que tot lo nas li fonyà [...] E llevaren l'elm de terra, e los reis manaren que la taula se llevàs e que no volien que pus se n'hi fessen, per paor que brega no n'eixis. **E així l'almirall, ab les sues trompes e nàcares tornà-se'n així guarnit a la posada**, e tota la

---

<sup>860</sup> TADEO VILLANUEVA, L. (ed.) (1918), *Libro de la Orden de Caballería de la Banda de Castilla*, en *BRAH, LXXII*, Madrid, pp. 570 y 571.

<sup>861</sup> BOFARULL, Antonio de (1860), *Crónica catalana de Ramon Mutaner: texto original y traducción castellana, acompañada de numerosas notas*, Barcelona, Imprenta de Jaime Jepús, p. 340.



gent, així castellans com altres, anaven-li darrera e deïen que bé era digne que Déus li hagués feta aquella honor que feta li havia en molts llocs, que dels bons cavallers del món era. E ab aquella honor ell romàs, e aquella fama qui anà per tota Castella<sup>862</sup>.

Uno de los torneos más citados históricamente es el conocido como *Desafio de Burdeos*, concertado entre Carlos de Valois<sup>863</sup> y Pedro III de Aragón (1240-1285) con cien caballeros de cada parte, con motivo de la posesión del reino de Sicilia que correspondería a la esposa del segundo (Constanza de Sicilia) y que el primero le disputaba. Siglos más tarde, en la época de Carlos V, menudeaban los desafíos, siendo permitidos por «carteles corridos», o sea, los que se verificaban entre varios combatientes de cada parte, y exigiéndose seguro del príncipe o señor que tuviera competencia para señalar el campo, para los de «persona por persona»<sup>864</sup>.

Así se veía á los soldados tomar la venia de sus capitanes para salir á singular combate y entonces el mismo capitán, solía ser juez del campo, pues una orden del Emperador, fecha en Génova à 15 de Novembre de 1536, decía, entre otras cosas: Acuchillándose un soldado con otro, como riñan honradamente, siendo después amigos, no trata la justicia con ellos. Muriendo alguno, si se han acuchillado honradamente, no se suele condenar al matador á pena de muerte, salvo el albedrío del maestro de campo<sup>865</sup>.

«A pesar de las pragmáticas de Carlos V y de las severas prohibiciones de Felipe II, todavía se celebraban torneos en el último tercio del siglo XVI y principios del siguiente»<sup>866</sup>. Con motivo de la estancia en Barcelona de Felipe III para su coronación en 1599, la ciudad preparó para tan gran acontecimiento una serie de actividades para agasajar al monarca. Barcelona se engalanó y comenzaron los preparativos de las fiestas que se harían para su recibimiento. El *Consell de Cent* escogió veinticuatro personas (seis por cada estamento) que serían los encargados de realizar todos los preparativos para el recibimiento, así como del aprovisionamiento, con el que la ciudad honraría a Felipe cargando todos los gastos a la ciudad, que no podían exceder de 20.000 libras<sup>867</sup>. También «se acordó celebrar una justa en el Borne (una plaza junto a

<sup>862</sup> JAUME I, BERNAT DESCLOT, RAMON MUNTANER, PERE III, (1983), *Les quatre grans...*, ob. cit., cap. CLXXIX, p. 828.

<sup>863</sup> Carlos de Valois (Vincennes, 12 de marzo de 12702 – Nogent-le-Roi, 16 de diciembre de 1325) fue el tercer hijo de Felipe III de Francia y de Isabel de Aragón. Fundó la Casa de Valois rama secundaria de la Dinastía de los Capetos, la que ocuparía el trono de San Luis con la muerte de su sobrino Carlos IV y el ascenso de su hijo mayor, como Felipe VI de Francia. Fue armado caballero a los 14 años e investido como Rey de Aragón por el legado del Papa Martín IV en 1284, quien declaró la Cruzada Aragonesa. Sus derechos se sustentaban en la sangre real de su madre (Isabel de Aragón, hija de Jaime I el Conquistador). Al mismo tiempo, su padre (Felipe III de Francia) le convertía en Conde de Valois. Jamás pudo ocupar el trono aragonés y renunció al título en 1295, en los términos del Tratado de Anagni.

<sup>864</sup> LEGUINA, Don Enrique de (1904), *Torneos...*, ob. cit., p. 109.

<sup>865</sup> DIANA (1851), *Capitanes ilustres*, Madrid. *Apud* LEGUINA, Don Enrique de (1904), *Torneos...*, ob. cit., p. 165.

<sup>866</sup> LEGUINA, Don Enrique de (1904), *Torneos...*, ob. cit., p. 26.

<sup>867</sup> *Dietari del Antich Consell Barceloni* (DACB), publicado por SCHWARTZ y CARRERAS CANDI, 1898, vol. VII, p. 156.

Santa María del Mar, donde muchos comerciantes tenían sus negocios y donde se celebraban justas y torneos), además de los arcos triunfales»<sup>868</sup>. El monarca sentía debilidad por estos actos, ordenando que se cuidara con esmero su puesta en escena:

Cuanto al hábito y vestido con que han de salir los concellers y diputados a recebirme, guardarán ellos y los que los acompañaren lo que se ha acostumbrado, no embargante que sea tiempo de luto, y los que salieren con ellos que hagan cuerpo de ciudad o diputación, podrán también seguir la costumbre, y los demás guardarán la orden dada, pero podrán vestirse de los colores que quisieren, y esto mismo podréis advertir a la ciudad de Lérida y a la diputación, que la justa la hagan con la gala que les pareciere de manera que sea lucida<sup>869</sup>.

Una vez organizada la justa por la Generalitat fue anunciada públicamente por los *trompadors* —trompetas heraldos— y otros músicos por la calle Ample. La pomposidad del anuncio fue espectacular:

se construyeron cuatro carros triunfales que se encargaron a Joan Aragall, un escultor imaginero de la misma ciudad. En cada carro iba una reina: en el primero, tirado por cuatro caballos blancos, la reina de Persia; iba seguido del carro de la reina de Moscovia, tirado por cuatro leones; en el tercero la reina de África era remolcada por cuatro elefantes y, finalmente, marchaba el carro de la reina de la India, tirado por cuatro camellos. Cada una de las reinas iba acompañada de ocho damas, doce caballeros vestidos de la nación de su reina y ciento cincuenta lacayos con máscaras, vestidos también a la manera de su reina y con un hacha de cera en la mano. Un curtidor de la ciudad se encargó de preparar las pieles para simular a los leones, elefantes y camellos que, posiblemente, colocaron a caballos. El mantenedor de la justa fue el oidor de cuentas eclesiástico don Frederic Meca, de la orden de San Juan de Jerusalén, que marchaba en su caballo detrás de un enano que llevaba el cartel de la justa y que colocó en las puertas del Palacio Real Major. Entonces, los caballeros corrieron con sus caballos, rompieron sus lanzas y jugaron a alcancías, todo esto ante la atenta mirada de los soberanos, que desde su palacio observaron, con admiración, la fiesta<sup>870</sup>.

Al día siguiente tuvo lugar la justa en la plaza del Borne. «En ella participaron los mejores justadores de Cataluña, todos ellos miembros de destacadas familias catalanas: Rocabertí, Erill, Despalau o Pinós». Estas actividades caballerescas eran una buena ocasión para que los justadores se dieran a conocer. La cofradía de Sant Jordi las celebraba también cada año, aunque sin la ostentación de la justa real<sup>871</sup>.

---

<sup>868</sup> CHAMORRO, A. (2012), «Un éxito efímero: la visita de Felipe III a Barcelona en 1599», en *Scripta manent. Actas del I Congreso Internacional Jóvenes Investigadores Siglo de Oro (JISO 2011)*, ed. C. Mata Induráin y A. J. Sáez, Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, (Publicaciones digitales del GRISO), [pp. 81-103.], p. 84. ISBN: 978-84-8081-262-7.

<sup>869</sup> DACB, vol. VII, pp. 157-158.

<sup>870</sup> CHAMORRO, A. (2012), «Un éxito efímero...», ob. cit., p. 96.

<sup>871</sup> *Ibidem*, p. 97.

Otro ejercicio de características similares era el *paso de armas*, en el que se mostraba el valor que distinguía a aquellos valerosos caballeros en el que se enfrentaban, pero con ciertas normas o reglas establecidas. Tenía lugar durante varios días y consistía en que uno o varios caballeros defendían contra cuantos pasaban por las inmediaciones del castillo, puente, camino o encrucijada.



Fig. 207. Ministriles y trompadors amenizando el reparto de premios en un torneo. Entre 1305 y 1340. *Codex Manesse*, Herzog Heinrich von Breslau, fol. 11v.

Uno de los más valerosos pasos de armas acontecidos en España fue el que realizó Suero de Quiñones con su *paso honroso del puente de Órbigo*. En este *paso honroso* el puente de Órbigo fue defendido por Suero de Quiñones, por espacio de treinta días en 1434. En el *Libro del Paso honroso*<sup>872</sup> se recogen los preparativos para la función de armas proyectada:

Extensa liza de madera, de 146 pasos de largo y "fasta una lanza de armas" de altura, ocupa la gran floresta. Siete cadahalsos se alzan en derredor: "el uno estaba en el un cabo cerca de la puerta de liza, por donde entraba Suero de Quiñones e sus compañeros, para que dende el mirassen las justas, quando ellos non justaban. Adelante estában otros dos cadahalsos, uno enfrente de otro... dende los quales mirassen los caballeros extrangeros, que viniessen a faser armas... **Otros dos cadahalsos** estaban en medio de la liza, uno enfrente de otro: **e el uno era para los Jueces, e para el Rey de armas, e farautes, e trompetas, e Escribanos;** y el otro para los generosos, famosos, honrados Caballeros, que viniessen a honrar el Passo. **Los otros dos cadahalsos estaban más adelante para otras gentes y para los trompetas e oficiales de los Caballeros e Gentiles-omes que al Passo viniessen**"—A cada extremo de la liza había una puerta, con el escudo de los Quiñones "puesto en su vandcra levantada en alto"; y se destinaban, una para entrada en la liza de los aventureros, y otra de los mantenedores<sup>873</sup>.

Llegado el día señalado para dar principio al paso se presentaron en el puente de Órbigo tres caballeros uno alemán y dos valencianos.

**El estruendo de trompetas, clarines y otros instrumentos bélicos,** anunciaron, al amanecer del domingo, 11 de Julio, que el torneo iba a comenzar, haciendo los Caballeros su *entrada en el Campo*<sup>874</sup>.

Suero de Quiñones fue con sus compañeros a oír misa y vueltos de ella salieron poco después con gran aparato a recibir su campo y liza. Formaban parte de la comitiva los trompetas y atabales del rey y de los caballeros.

**Suenan trompas y timbales, que anuncian la llegada de los ínclitos campeones** al palenque del honor. Ronco murmullo creciente retumba en los aires, donde chocan y **se confunden en extraña melodía las voces de los heraldos, el bélico son de estruendosos instrumentos** y las exclamaciones y gritos de la alborozada multitud, que cual ola gigante avanza, pugnando por asaltar el amplio circo que retiembla y cruge, oprimido en sus asientos<sup>875</sup>.

---

<sup>872</sup> BRAVO GUARIDA, C. (1904), *El paso honroso de Don Suero de Quiñones. Célebre Caballero Leonés en el puente de Orbigo, en 1434. Relación del célebre Paso de Armas* (2ª ed.), León, Imprenta Católica.

<sup>873</sup> *Ibidem*, cap. IV, p. 29.

<sup>874</sup> *Ibidem*, cap. V, p. 32.

<sup>875</sup> *Ibidem*, cap. V, p. 33.

Para el servicio de liza se nombraron treinta escuderos, con gran número de ballesteros y piqueros, con sus respectivos capitanes.

Llegados los jueces a su cadahalso, publicado el pregón y enarbolado el estandarte en que campean los timbres y blasones del ilustre D. Suero, ábrese la puerta de los mantenedores y por ella penetran en la extensa liza los caballeros. Van en primer término cuatro Reyes de armas, montados en briosos alazanes que ostentan ricos paramentos de púrpura donde lucen bordados los cuarteles de Quiñones: **en pos, músicos y tañedores que asordan a la concurrencia con el estruendo de inacordes instrumentos guerreros, atabales y axabebas moriscas que el juez Pero Barba trajera para la fiesta del puente de Orbigo:** palafreneros detrás, llevando de los riendas hermosos potros que tiraban de un carro cargado de lanzas con sus fuertes fierros de Milán<sup>876</sup>.

Dada la señal entraron en liza Quiñones y después un caballero alemán. Mandaron sonar los jueces la música con grandes estruendos y en un tono rasgado de romper la batalla, al propio tiempo que el rey de armas y el faraute dieron el comienzo de la gala de esta manera:

**Suena el clarín:** el faraute da la grida "o viva la gala" siguiente: *¡Legeres allér, legeres allér, e fair son debér!...* y al punto, cual parte veloz del arco flecha silbadora, hendiendo los aires con rapidísimo, vertiginoso vuelo, así los dos campeones se lanzan al encuentro, en ristre la arandela, alta la tarjeta, hundiendo en los ijares de sus bridones el rudo acicate, que espolean y clavan sin dolor<sup>877</sup>.

Los caballeros se lanzaron unos contra otros y se arremetieron lanza en ristre y comenzaron tan famosas fiestas con multitud de lances durante el tiempo que estuvo abierta la liza, con gran gentileza y gallardía de los combatientes. Hubo un gran lujo de detalles y aparato que desplegaron, los encuentros y hechos de armas que tuvieron lugar.

La Iglesia trató de poner remedio a este tipo de ejercicios militares en tiempos de paz, prohibiendo los torneos y negando la sepultura eclesiástica a los que en ellos morían. Sus disposiciones se mandaron observar en España por las leyes de *Las Partidas*. Muchos papas lanzaron sus anatemas contra los torneos:

- Inocencio II en 1140.
- Eugenio III en 1170 en el Concilio de Letrán.
- Inocencio IV los prohibió por tres años en el Concilio de León en 1245, pero no fue una abolición absoluta y se siguieron celebrando los torneos.

---

<sup>876</sup> *Ibidem*, cap. V, p. 34.

<sup>877</sup> *Ibidem*, cap. V, p. 39.

- En tiempos del famoso Felipe el Atrevido de Francia, el papa Nicolás III excomulgó a cuantos combatientes y espectadores concurrieron a ese torneo celebrado en 1279.
- Finalmente, Nicolás IV en 1288 y Clemente V renovaron su prohibición a estos ejercicios militares.

No obstante, ni en el seno de la Iglesia hubo unanimidad sobre este tema, ya que hubo algunos papas, como Urbano V, que participaron como espectadores<sup>878</sup>. Algunos monarcas los toleraron e incluso participaron como espectadores, caso de Carlos VI, Francisco I de Francia o Enrique II, mientras que otros siguieron la prohibición de los torneos como el rey de Francia Felipe Augusto.

En el capítulo XXII de las *Ordenanzas de la Orden de Cavalleria de la Banda*, documento poco conocido que instituyó Alfonso XI el Justiciero en 1332, cuyo original se conserva en Briones (Navarra), se hace una distinción instrumental según sea la orden de comenzar o finalizar el torneo. Los *trompadors* que tañen las trompetas y los atabales son los encargados de avisar del comienzo del espectáculo, mientras que los toques de los añafileros indican que cada uno debe recogerse a su lugar de partida. Dice así:

Decimos que la primera cosa que deben haver los fieles quando los cavalleros quisieren comenzar el torneo que an a catar las espadas que las non trayan agudas en el tajo nin en la punta, sin no que sean romas, et eso mesmo que caten que non trayan agudos los arcos de las carelinas; et otrosi que tomen jura a todos los cavalleros que non den con ellas de punta en ninguna guisa nin de rebes el rostro, et otrosi alguno cayere la carelina o el yelmo que non den fasta que la ponza; et otrosi si alguno cayese en tierra que el non estropellen, otrosi hanles de decir los fieles **que comiencen el torneo quando tanniern las trompetas e los atabales, et quando quieren tender el annafil que se retiren fuera, e se recojan cada uno a su parte**; et otrosi decimos que si el torneo fuere grande de muchos cavalleros en que aya pendones de cada parte, et se ovieren a tramar los cavalleros los vnos de los otros para se derribar de los cavallos, que los cavallos de los cavalleros que fueren ganados de la vna parte e de la otra que sean levaodos a do estudieren los pendones, et que no sean dados a los cavalleros que los perdieren fasta que sea el torneo pasado, et otrosi decimos que desque fuere pasado el torneo que se denen ayunar, todos los fieles e decir e escoger por la verbat que son tenudos de decir así como fieles segunt su entendimiento qual cavallero ovo la mejoría del torneo, también los de una parte como de la otra, porque den prez al vn cavallero de la vna parte e al otro de la otra, que fallaren que anduvieren y mejor e si fuere el torneo de treinta cavalleros ayuso decimos que aya quatro fieles de la una parte e otros quatro de la otra; et si fuere de cincuenta cavalleros o dende arriba que sean de ho fieles de la una parte et otros de ho

---

<sup>878</sup> El rey de Francia Juan II ofreció a Urbano V un torneo después de haber estado prisionero en Londres por la batalla de Poitiers, dirigiéndose a la ciudad de Avignon con objeto de hacerse cruzado.

de la otra, et si fuere el torneo de cient cavalleros o más, que sean doce fieles de la vna parte et doce de la otra.

Los *desafios* se daban en los casos de traición, ruptura de treguas o alevosía entre los caballeros, dando paso a la lid cuando no era posible probar la culpabilidad por otro medio. En estos casos, aunque el acusado podía avenirse y evitar el combate, en la práctica se veía obligado si quería conservar el buen nombre y mantener la hidalguía. Ambos combatientes usaban armas semejantes, y en el caso de la muerte de uno de ellos durante el combate se le consideraba libre de toda culpa si había luchado valerosamente, al igual que ocurría con los que fallecían en la guerra. Una vez hecha la acusación el desafío se mandaba «por mediación de los oficiales de armas o, en su defecto, con un trompeta»<sup>879</sup>. Igualmente, una vez elegida la modalidad del combate a pie o a caballo, y las armas, se buscaba el juez que asegurase la plaza. Obtenidos ambos, había de conseguirse un salvoconducto del juez para los combatientes y sus compañeros, así como una carta por la que se les citaba para el día señalado. La misiva de citación «lletra de batalla» constituía una parte esencial de la preparación del combate, era, como especifica Riquer, un escrito oficial que mantenía una forma más o menos invariable<sup>880</sup>. Se enviaba al retador por medio de un rey de armas, heraldo o «persevant» que la entregaba ante notario, y a falta de estos, podía llevar la carta «un trompeta siempre que vaya acompañado de un notario y de dos testigos, a ser posible gentiles hombres»<sup>881</sup>. Las reglas de organizar la batalla a ultranza vigentes en la época de Martorell no se diferenciaban apenas de las del siglo XIII. Las conocemos también de primera mano, gracias a un opúsculo escrito entre los años 1480 y 1504 por un caballero valenciano, Pere Joan Ferrer, titulado Sumari de batalla a ultrança<sup>882</sup> (s. XV) donde aduce que los caballeros se habían de desafiar «per ser més l'ànimo lur inclinat ab armes que en altra manera lurs diferències aclarir»<sup>883</sup>. La parte más interesante para nosotros la forman los capítulos tercero y cuarto, dedicados al contenido de la *lletra de batalla*. En ella, Ferrer «posa en relleu el caràcter quasi-notarial de la carta de desafiament que, signada pel cavaller i segellada de les seves armes, funcionava com un document oficial i era un testimoni suficient per donar fe de la querella»<sup>884</sup>. Así también, los «cartells han ésser partits per A, B, C, signats e segellats [...], e tramesos per oficials d'armes, ho en defalliment d'ells per trompeta»<sup>885</sup>.

<sup>879</sup> MARTÍN, J. L. y L. SERRANO-PIEDCASAS (1991), «Tratados de Caballería...», ob. cit., p. 198.

<sup>880</sup> RIQUER, Martí de, (ed.) (1963-1968), *Lletres de batalla...*, ob. cit., pp. 15-19.

<sup>881</sup> MARTÍN, J. L. y L. SERRANO-PIEDCASAS (1991), «Tratados de Caballería...», ob. cit., pp. 198 y 199.

<sup>882</sup> FERRER, P. J. (1947), «Sumari de batalla a ultrança», en BOHIGAS, P. (1947), *Tractats...*, ob. cit., pp. 155-175.

<sup>883</sup> *Ibidem*, p. 155.

<sup>884</sup> SASOR, R. (2016), «Les lletres de batalla i l'estil notarial al Tirant lo Blanc de Joanot Martorell», en *Études sur le texte dédiées à Halina Grzmil-Tylutki*, Joanna Górnkiewicz; Barbara Marczuk, Iwona Piechnik (eds.), Kraków, Biblioteka Jagiellonska, p. 414.

<sup>885</sup> FERRER, Pere J., (1947), «Sumari de batalla...», ob. cit., p. 82.

Un ejemplo del lenguaje notarial de las *lletres de batalla* en el *Tirant* de Martorell es la carta del capítulo 150 del libro, transmitida por el rey de Egipto a Tirant. El rey de Egipto se permite formular el requerimiento de batalla porque ha visto en las armas de Tirant una pieza de ropa femenina que ha reconocido correctamente como una señal de servir a la dama. El rey explica más adelante el motivo de la lucha formulando dos requerimientos. En el primer desafío:

E per ço requir a tu per fer servey a la donzella de qui só, e sia quiti de mon vot, si hi gosaràs venir, de matar-te o de leixar-te dins la liça vençut o fementit. E provaré ma veritat públicament ab les mies mans, e tu, virtuosament vulles defendre ta honor, com la donzella de qui só sia en major grau de bellea e de virtuts de linatge acompanyada per la tua. e lo teu cap, com a vençut trametré en present a la sua senyoria<sup>886</sup>.

Y en el segundo, motivo de la ofensa:

Emperò, atorgant tu bona fe per aquest cars, no tenint ànimo de gosar-te combatre ab mi, hauré a venir en altre cap, e no gos dir aquell spaventable mot tan vergonyós per aquells qui amen sa honor. E tot cavaller se'n deu defendre e no restar en openió de gents, de senyores e donzelles menyscabat de ta honor e fama. Forçat és que u digua, ço és a saber: ab gran maldat e pus propi parlar, tració, has esvaït dos veguades lo nostre camp ab tanta infàmia en ta honor casi irreparable. E per ço, del meu bon dret surt una bona sperança obtesa e desijada, e açò dich a fi que acte criminal en surta si veure'l gosareu, car Déu omnipotent no permetrà que tan leig crim com és aquest reste en lo món inponit. Yo, a ma requesta, sostenint la vertiat, te combatré lo meu cors contra lo teu, a peu o a cavall, segons per ton avantatge ho volràs divisar, davant jutge competent, combatent-nos per tantes jornades fins lo hu de tu o de mi reste mort, per ço que de lo teu cap pugua fer present d'ell a la senyora de qui só.<sup>887</sup>

El rey, preparado ya para defender su posición, utiliza una fórmula muy popular de «combatré lo meu cors contra lo teu», de acuerdo con las condiciones escogidas por Tirant que, por ser el requerido, tiene el derecho de escoger la manera de efectuar la batalla: «a peu o a cavall» y de elegir las armas «segons per ton avantatge ho volràs divisar». En esta parte del escrito Martorell hace uso de su propia experiencia utilizando los formalismos de otras *lletres de batalla* anteriores, aunque «tinga unes característiques exòtiques pròpies molt diferents de les documentals»<sup>888</sup>, como la enviada a Joan de Monpalau el 12 de mayo de 1437 «vos offir combatre a tota ultrança mon cors contra lo vostre, a peu o a cavall, en aquella manera que per vós serà devisat» y «combatent-nos tant e tan llongament e per tantes jornades fins que lo·u de vós o de

---

<sup>886</sup> MARTORELL, J. (2003), *Tirant lo Blanch...*, ob. cit., cap. CL, p. 644.

<sup>887</sup> *Idem*.

<sup>888</sup> MARTORELL, J. (2003), *Tirant lo Blanch...*, ob. cit., cap. CL, p. 645. *Vid.* nota núm. 5.



mi hi romanga mort o vençut»<sup>889</sup>. La carta acaba con las típicas expresiones notariales de las cartas de desafío, es decir, las que explican las condiciones de reconocimiento del requerimiento, transmitidas por su trompeta:

**E si a la present me volràs respondre donant o fent donar ta resposta a Egipte, trompeta meu, yo l'hauré per rebuda**, lo qual basta per a concordar-nos e portar la nostra batailla a la fi que yo desige<sup>890</sup>.

Según las viejas leyes y costumbres, dar la respuesta al trompeta como intermediario del rey, era suficiente para dar el desafío como aceptado:

**lliurar la resposta a l'intermediari, que aquí és el trompeta del rei d'Egipte, era suficient per donar el desafiament com a acceptat**, ja que els adversaris mai es comunicaven per via oral per mantenir testimoni del desenvolupament de la querella en cas d'intervenir altres persones en la brega<sup>891</sup>.

En Castilla, lo usual del desafío, hizo que Isabel la Católica se viera obligada a tomar medidas en las Cortes de Toledo de 1480, contra el mal uso que se hacía frecuentemente en el reino,

que quando algund cavallero o escudero o otra persona menor tiene quexa de otro, luego le envía una carta, a que ellos llaman cartel, sobre la quexa que del tiene, e dende e de la respuesta del otro vienen a concluir que se salgan a matar en lugar cierto, e cada uno con su padrino o padrinos o sin ellos, segund los tratantes lo conciertan<sup>892</sup>,

De este texto, puede deducirse que la batalla se había convertido en algo tan habitual que ni se pedía campo, ni había juez ni se cumplía ninguna de las normas incluidas por el tratadista valenciano. Con o sin padrinos se llegaba a la batalla, y el abuso o mal uso era reprimido castigando a los contraventores con la pérdida de todos los bienes y de la vida del retador si había muertos o heridos; si el que sobrevivía era el retado, se le desterraba a perpetuidad; en estos casos la punición alcanzaba también a los trompetas a su servicio:

**También son castigados severamente los heraldos, reyes de armas, trompetas...** llamados aquí despectivamente "**tratantes que llevan e trahen los mensajes o carteles desto**"; ellos y los padrinos perderán todos sus bienes y los que vean la batalla y no la eviten perderán los caballos o las mulas en

---

<sup>889</sup> *Idem*. *Vid.* notas núms. 6, 7 y 8.

<sup>890</sup> *Ibidem*, cap. CL, 644.

<sup>891</sup> SASOR, R. (2016), «Les lletres de batalla...», ob. cit., p. 421.

<sup>892</sup> *Apud* MARTÍN, J. L. y L. SERRANO-PIDECASAS (1991), «Tratados de Caballería...», ob. cit., p. 200.

que montaren y las armas que lleven, y si van a pie pagarán una multa de 600 maravedíes<sup>893</sup>.

Contemporánea de estos acuerdos fue la petición del estamento militar de Valencia al caballero Ponç de Menaguerra<sup>894</sup> para que ilustrara a los valencianos sobre la batalla deportiva, realizada no para vengar afrentas sino, como decía Diego de Valera (1412-*ca.* 1488)<sup>895</sup>, «por solo exercicio e gentileza». En consecuencia, Menaguerra escribió *El caballero*, un tratado en el que describe minuciosamente la forma de entrar en la plaza, como se ataca, la forma de llevar la lanza, la rapidez de la cabalgada, la intervención de los *trompadors*, etc., así como la manera precisa de valorar la misma por los jueces, finalizando su exposición con un apartado sobre *Scola del junydor*, de justador, del que interviene en combate de uno contra uno. Para el caballero la escuela había de ser práctica, debía dar lecciones a los espectadores y salir al campo de batalla de la siguiente forma:

**Abran la marcha las trompetas, timbales, tambores y ministriles;** sigan bien ataviadas personas de honor, servidores o pajes que lleven las lanzas; después, bien acompañado de caballeros y gente de a pie aparezca el caballero justador de forma que al aparecer a la vista de la gente dé placer y cause admiración la gentileza y disposición de su pomposa belleza.

Dé la vuelta con tiempo y mesura cuidando no tocar el límite del campo ni con la cabeza ni con las ancas del caballo ni de ninguna otra manera. No olvide llevar guarnición bien preparada o paramentos chapados, brocados o de seda, lo más rico y pomposo que le sea posible: las armas limpias brillantes, bien guarnecidas de oro y de seda; el escudo sujeto por la mitad según se acostumbra, y, sobre todo, lleve hermosa cimera cuya letra, si está bien elegida, dé escrita en la primera acometida a las gentes que desean conocer la

---

<sup>893</sup> Puede verse el texto en el vol. IV de las actas de *Cortes de los Antiguos Reinos de León y de Castilla*, Madrid, 1882, pp. 171 y 172.

<sup>894</sup> Escritor valenciano del siglo XV. Caballero. En 1473 fue capitán de la caballería valenciana que se unió al infante Fernando (después Fernando II de Aragón) en la expedición de ayuda a Perpiñán, sitiada por los franceses. A petición del estamento militar de Valencia, escribió, entre el 1479 y el 1493, *Lo cavaller* (Valencia, 1493, 1532), un tratado o reglamentación de los torneos, como exclusivo ejercicio de destreza, que influyen en las diversas ordenanzas de la cofradía de Sant Jordi de Barcelona. Cuidadoso en la expresión, en el estilo de valenciana prosa, da un relieve especial a la vistosidad y la belleza del ejercicio de las armas, y constituye, además, una verdadera obra literaria.

<sup>895</sup> Hijo del célebre médico converso de Juan II, Alfonso de Chirino, Valera (1412-post 1488) fue personaje principal en la corte castellana, a la que representó como diplomático en varias ocasiones y en la que se distinguió como adversario del Condestable don Alvaro de Luna; se distanció de la casa real con el advenimiento cargos públicos y no pocos privilegios. Valera es uno de los escritores más prolíficos de la Edad Media tardía, con una rica producción como tratadista, traductor (ahí está su versión del *Arbol de batallas* de Bouvet para don Alvaro de Luna) e historiógrafo (*Crónica de España o Valeriana*); junto a una rica e importante colección de epístolas, se conservan también varios poemas. Entre 1458 y 1467 compuso el *Tratado de los rieptos y desafíos* (también llamado *Tratado de las armas*) y lo dirigió al rey Alfonso V de Portugal; esta es obra perteneciente a ese rico grupo textual formado por los tratados teóricos de la caballería, con títulos de derecho caballeresco, protocolo, estrategia o heráldica, entre otras materias; por tal motivo, los asuntos que aborda son los siguientes: la legislación europea sobre las armas para el reto y el desafío, la preparación para el combate y el origen de las armas, cotas y enseñas. Valera volvió sobre estos contenidos en otros escritos: en sus *Preeminencias y exenciones de los oficiales de armas*, en su *Espejo de verdadera nobleza* y, sobre todo, en su *Doctrinal de príncipes*.

declaración de las invenciones. Y así, dé la vuelta acostumbrada al campo...<sup>896</sup>.

Este ceremonial de la entrada de los caballeros en el campo coincide con el seguido en el año 1424 por Alfonso el Magnánimo en el torneo organizado para celebrar su regreso de Nápoles en la Plaza del Born<sup>897</sup>.

Como se ha podido constatar, el desempeño de los *trompadors* era algo más que usual en este tipo de actividades de formato bélico. Las actividades de los trompetas actuando solos, a dúo, o junto a otros instrumentos altos (cuernos, bocinas, añafiles...) en las múltiples manifestaciones lúdicas que suponían estos eventos en la corte, así como su representación como emisarios del rey en la transmisión de órdenes o recepción de las misivas dirigidas a su persona, tenían también unas connotaciones que escapaban a las puramente musicales.

#### IV.3.6. *Crides* y bandos públicos «ab trompes e tabals»

La convocatoria a la participación de todos los ciudadanos en las recepciones reales y otros eventos festivos en las ciudades la realizaban las autoridades municipales a través de las «*crides*», generalmente «a toc de trompeta» por el trompeta de la ciudad o «ab so de tabals i trompetes»<sup>898</sup>.

com a forma de reclamar la participació de tots els estaments urbans, en un moment del procés d'organització de les cerimònies i les festes el poble era convocat per les autoritats municipals a través de les "*crides*"<sup>899</sup>.

Ramon Muntaner cuando narra en su *Crònica* las proezas del almirante Roger de Lauria al costear toda la Calabria, da cuenta de las diversas *crides* realizadas en la ciudad de Nápoles a toque de trompeta, con objeto de cumplir las órdenes de príncipe para que todo el mundo subiera a las galeras.

Com l'almirall hac fetes adobar les quaranta galees que el senyor infant li manà fer adobar, e hac les xormes totes e tota l'altra companya de cap (segons que ordonat era que aytants hòmens de cap hi hagués llatins con catalans, e los ballesters tots catalans en taula, e totes les galees, salvant sis galees lleugeres que hi havia, ab terçols), féu metre lo pa en les galees e ço que obs hagren. E com les galees hagren compliment d'açò que obs hagueren, ab la gràcia de Déu manà lo senyor infant a l'almirall que fées recollir la gent. **En tantost la trompeta anà per la ciutat, e la gent se recollí ab bon cor e ab bona**

<sup>896</sup> El texto ha sido editado por BOHIGAS, P. (1947), *Tractats...*, ob. cit., pp. 177-195.

<sup>897</sup> Cfr. MARTÍN, José L. y L. SERRANO-PIEDecasas (1991), «Tratados de Caballería...», ob. cit., p. 202.

<sup>898</sup> Cfr. RAVENTÓS FREIXA, J. (2005), *Manifestacions musicals a Barcelona a través de la festa: les entrades reials (segles XV-XVIII)*, Tesis doctoral, Universitat de Girona. Dirigida per Dr. Ramón Pelinski, Departament de Geografia, Història i H.<sup>a</sup> de l'Art. Facultat de Lletres, p. 94.

<sup>899</sup> *Ibidem*, p. 93.

**volentat.** [...] E com aquells de Nàpols veeren acostar les galees al moll, veérets crits e viafora, e repicar campanes en Nàpols, que parec que ceel e terra ne vengés. E lo príncep, ab tota la cavalleria, venc al moll, **e féu tocar la trompeta e cridar, en pena de la persona, que tothom muntàs en les galees;** e debades cridaven, que negun no hi volia muntar. E con lo príncep veé açò, mogut de fellonia, ell, son cos, muntà primer en les galees<sup>900</sup>.

Y en otra ocasión, cuando nos habla de como el rey Felipe de Francia, con su hermano y con el cuerpo de su padre, y con el cardenal y oriflama, salió de Cataluña; y del daño que hicieron los almogávares con sus matanzas, un momento determinado detalla una *crida* a toque de trompas convocando a todo el mundo para reunirse junto a la señora del rey de Aragón.

E l'endemà matí lo senyor rei d'Aragó **féu cridar que tothom seguís la sua senyera**, e que tothom, en pena de la persona, que null hom no ferís entrò que la sua senyera ferís **e que les trompes e nàcares tocarien**. E així tothom s'aplegà a la senyera del senyor rei<sup>901</sup>.

Las *crides* y los pregones hechos en tiempos de guerra eran competencia de los oficiales de armas, así como cualquier requerimiento que se hiciera a otros príncipes, a ciudades, villas o comunidades, y actuar como embajadores.

En el tratado de *Prehemencias y cargos de los oficiales d'armas*, Diego de Valera se añade a estas competencias y privilegios la concesión al «oficio» de los pabellones, cotas de armas, banderas y paramentos que llevan los caballeros que combaten en presencia de algún príncipe; ellos entregan los premios en las justas reales y suyos son los catafalcos que se montan para celebrar las justas<sup>902</sup>.

Los estipendios que daba el rey a estos oficiales de armas se repartían a medias entre ellos, los trompetas y los ministriles que actuaban «de oficio» en los desafíos entre caballeros.

Es asy mesmo general costunbre en el mundo, que quando combaten caballeros en presencia de algun Príncipe, que los pauellones y cotas darmas y vanderas y paramentos que traen, sean de ell oficio de armas; y quando justas reales se hasen y ay precio en ellas, que el tal precio se dé al cauallero ó gentil onbre por la mano de los rreyes darmas que presentes fueren; y los cadahalsos que para ellos se hasen son de los oficiales darmas; y sy **larguesa se diere en qualquiera fiesta de Rrey ó Príncipe, es la mytad dell oficio de armas y la otra mytad de los tronpetas y ministriles;** y qualquiera rrequesta que haya de haser entre caualleros ó gentiles onbres, no se acostumbra **faserse saluo**

---

<sup>900</sup> JAUME I, BERNAT DESCLOT, RAMON MUNTANER, PERE III, (1983), *Les quatre grans...*, ob. cit., cap. CXIII, p. 769.

<sup>901</sup> *Ibidem*, cap. CXXXIX, p. 799.

<sup>902</sup> MARTÍN, J. L. y L. SERRANO-PIEDECASAS (1991), «Tratados de Caballería...», ob. cit., p. 208.

por oficial darmas sy puede ser avido, y **no lo viendo suélese haser por trompeta ó tanborin con letra sellada del que la tal requesta hase...**<sup>903</sup>.

La proximidad de los oficiales de armas y, en su caso, de los *trompadors*, les permitía utilizar signos que les eran propios y los diferenciaban de los demás, de los no caballeros. Llevar objetos dorados era un privilegio que estaba reservado a los caballeros armados y a los doctores<sup>904</sup>. Según costumbre de Francia usada también en el reino de Aragón y en el de Castilla:

cuando se ve a alguno "que no sea conocido por cavallero" llevar algo dorado, los oficiales de armas le preguntan si es caballero y en caso negativo **si es oficial de armas o trompeta**, "y si responde que no, dísele que si es loco: y entonces, si es natural tíanle lo que así trae, y si es extranjero, amonéstánle que no lo traiga dende adelante, certificándole que si lo más trae que ge lo tomarán"<sup>905</sup>.

La vigilancia para que se cumpliesen estas normas corría a cargo de los oficiales de armas en el combate caballeresco y en la guerra; en la paz, era obligación de los reyes de armas y heraldos. También era costumbre medieval pasear los condenados por diversas causas (adulterio, falso testimonio, etc.) por las calles de las villas para su escarnio público. La comitiva iba generalmente encabezada por dos *trompadors* anunciando su paso a toque de trompeta. El *Livre des status et coutumes de la ville d'Agen*, conocido también como *Livre juratoire*<sup>906</sup> encargado por los *conseillers de la ville* nos ofrece diversas ilustraciones que muestran estos anuncios públicos convocando a las gentes para ver el desfile de los condenados.

---

<sup>903</sup> VALERA, Diego de y J. A. de BALENCHANA (1878) *Epistolas de Mosen Diego de Valera enbiadas en diversos tiempos è à diversas personas*, Madrid, Sociedad de bibliófilos españoles, p. 240.

<sup>904</sup> El tratado figura en PENNA, M. y P. F. RUBIO (Eds.) (1959), *Prosistas castellanos del siglo XV*, vol. 116, Ediciones Atlas, pp. 169-171.

<sup>905</sup> *Apud* MARTÍN, J. L. y L. SERRANO-PIEDECASAS (1991), «Tratados de Caballería...», ob. cit., p. 210.

<sup>906</sup> El *livre des status et coutumes de la ville d'Agen* se conserva en la Biblioteca municipal de Agen (Francia). Este libro manuscrito fue realizado a mediados del siglo XIII por iniciativa del municipio de Agen, para recibir juramentos de lealtad a los cónsules y personajes que llegaban a Agen. Jean le bon y Henri d'Albret, el *Gran Condé*, pusieron sus manos en este manuscrito, de ahí el nombre que se le da a veces de *Livre juratoire*. Sus realistas y elegantes miniaturas ilustran a modo de viñeta los cuarenta y dos capítulos que forman los estatutos y franquicias de la ciudad. El libro está disponible *online*. [Acceso: 01/05/2018] Recuperado de: <http://www.cg47.org/archives/coups-de-coeur/Tresors/tresors-archives.htm>



Fig. 208. *Promenade des adultères.* Livre des status et coutumes de la ville d'Agen, s. XIII, ms. 42\_095.



Fig. 209. *Châtiment du faux témoin.* Livre des status et coutumes de la ville d'Agen, s. XIII, ms. 42\_099.

El magno acontecimiento que tuvo lugar en Caspe en el año 1412 al elegir el nuevo monarca de la Corona de Aragón fue celebrado en todos sus dominios<sup>907</sup>. El clamor de campanas que sonaron en las iglesias de dicha población, unido al toque de los tambores, trompetas y disparos de bombardas crearon una atmósfera de fiesta y regocijo<sup>908</sup>. En Valencia, por ejemplo, se realizó una solemne «crida» para celebrar la resolución del «Compromiso». En la cuenta de pagos se recoge la actuación realizada y la variedad instrumental que presentaba la *cobla* de instrumentos altos formada por tres añafles y cuatro trompas, muy similar —y precursora a la vez— de los actuales *ensembles* o septetos de metales:

6 de juliol, 1412. Valencia.

De nos, etc. Pagats an Ramon Artus, crida **trompeta** de la dita ciutat, XXVIII solidos; VI diners reynals, **per una crida reyal** que, ab dolçayna, tabals, **tres naffils e quatre trompes**, solempnialment, en senyal de gran goig e alegría, ha feta per la dita ciutat anunciant e publicant atuyt la loable e tan desijada declaració feta del alt senyor En Ferrando, rey e senyor nostre, de que es stada feta festa de professo e grans ballas goigs e alegriesen la dita ciutat e terra e senyoria del dit senyor Rey. E cobrats etc. Dat. Valent. VI de julii, anno a nativitate Domini MCCCCXII. Miquel de Novals, jurat<sup>909</sup>.

Otro ejemplo de *crida*, realizada por el conocido trompeta de la ciudad de Valencia Ramón Artús, lo encontramos en la publicación mediante un pregón<sup>910</sup> de la tregua firmada por Alfonso el Magnánimo con el reino de Granada, registrada en la *cancelleria reial*<sup>911</sup>:

Ítem, pos en data, los quals per mi liurà lo dit en Ffrancesch Siurana a-n cque, de mon manament, han feta per la çiutat e per los lochs acostumats de aquella, **ab trompes e tabals**, notificant com lo senyor rey ha fermada treva ab lo rey

<sup>907</sup> Sin embargo, la complacencia y el clamor popular no se dio con la misma intensidad en todos los territorios de la Corona de Aragón. El cronista aragonés Jerónimo Zurita sintetizó el sentir de la sentencia dada por los compromisarios de la Corona de Aragón reunidos en Caspe en el siguiente aserto: «Fue muy celebrada generalmente en Aragón la fiesta desta declaración, y en Valencia no tanto y mucho menos en Cataluña». *Apud* ZURITA, J. (1967-1985), *Anales...*, ob. cit., XII, cap. vol. V, p. 286.

<sup>908</sup> GÓMEZ BAYARRI, J. V. (2013), «El reino de Valencia en el Compromiso de Caspe», en *Serie Histórica del Aula de Humanidades y Ciencias Valencianas*, núm. 33. Temas del XXXII Curso de Historia y V Curso de Ciencias VV. AA., Universidad Valenciana de verano, Ayuntamiento de Gandía, Concejalía de Educación. Universidad Católica de Valencia, Valencia, ed. Real Academia de Cultura Valenciana, p. 32.

<sup>909</sup> *Cfr.* CARRERES ZACARÉS, S. (1925), *Ensayo de una bibliografía de libros de fiestas celebradas en Valencia y su antiguo reino*, 2 vols, t. II, documentación, Valencia, Imprenta Hijo de F. Vives Mora, p. 76. Esta obra de S. Carreres es de obligada consulta, ya que presenta un ingente trabajo de recopilación de noticias sobre la organización de festejos públicos que contienen los libros de la Ciudad (Manual de Consell y Claveria Comuna).

<sup>910</sup> En opinión de Roser Salicrú, aunque este asentamiento en el *llibre de comptes del mestre racional* no permite datar la fecha de la publicación, posiblemente tuviera lugar en el verano del año 1418. *Cfr.* SALICRÚ I LLUCH, R. (1998), *El sultanat de Granada i la Corona d'Aragó, 1410-1458*, Barcelona, CSIC, Institució Milà i Fontanals, p. 163.

<sup>911</sup> *Idem.*

de Granada a dos anys e com tots los catius christians qui son en poder del dit rey de Granada és tengut donar franchs al senyor rey, VIII sous<sup>912</sup>.



**Fig. 210.** Trompeta con oriflama cuatribarrada. *Chroniques sire Jehan Froissart* (1401-1500). París. BnF, FR 2644, fol. 81v.

En el siglo XV, las precarias condiciones que atravesaba la Corona de Aragón por las múltiples convulsiones y guerras produjeron un largo periodo de decadencia que la dejó al margen de muchas manifestaciones culturales y artísticas, caso del teatro o la danza. Sin embargo, estas condiciones no fueron un obstáculo para que otras manifestaciones artísticas como la música o el baile, continuaran siendo una de las expresiones de esparcimiento más populares del pueblo<sup>913</sup>. El anuncio de estos se hacía mediante *crides*, como por ejemplo la que describe Alcover en Mallorca: «A Mallorca, a la possessió on el vespre han de fer ball, com ve migdia **sonen el corn** per a anunciar-ho a les possessions de la contrada»<sup>914</sup>. Esta *crida* es ciertamente interesante porque corrobora la posibilidad de que estos anuncios y convocatorias pudieran realizarse tanto a toque de trompeta como de trompa «corn».

Otro tipo de *crides* tenían lugar «a toc de trompeta pels diferents indrets de la ciutat» con objeto de promulgar los edictos correspondientes a las deliberaciones de las

---

<sup>912</sup> ARV, MR, *Comptes d'Administració*, reg. 39 (1419), fol. 166v. *Idem*.

<sup>913</sup> Cf. PUJOL, F. i J. AMADES (1936), *Diccionari de la dansa, dels entremesos i dels instruments de música i sonadors*; *Cançoner popular de Catalunya*, vol. I. Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, p. 34

<sup>914</sup> *Ibidem*, p. 40.



autoridades. Su finalidad era hacer saber a la población en general las disposiciones acordadas<sup>915</sup>. Sirva de ejemplo la *crida* correspondiente a la entrada de Felipe III en Barcelona en el año 1599<sup>916</sup>. Según el *Registre de Crides i Ordinacions*<sup>917</sup>, que se realizó por los *trompadors* «ab so de tabals y dotze trompetes» comandadas por Barthomeu Melons, «trompeta de la ciudad», mediante la cual se hace saber al pueblo que el rey entrará al día siguiente en Barcelona, indicando su itinerario, el mismo que en las anteriores entradas a la ciudad:

será la entrada de sa magestat per lo portal de Sant Antoni, e per lo carrer del Hospital fins a la porta de Santa Creu, e Rambla avall girará per lo dormidor dels Frares Menors, e puirá sobre lo cadafal qui es estat fet en la plassa devant lo dit monastir de Frares Menors...<sup>918</sup>

Convidan a los ciudadanos a ocupar festivamente las calles por la noche:

y en la vesprada dels dits tres dies fassen alimares ab llurs fochs, sons, balls y altres jocunditats i alegries honestas...<sup>919</sup>

#### IV.3.7. Entradas reales y desfiles

Las entradas reales eran unos actos organizados para recibir solemnemente a miembros de la familia real en sus dominios. Su propósito principal era exaltar el poder del rey, su familia u otras autoridades<sup>920</sup> en una espectacular ceremonia. Según Jordi Raventós, la ceremonia de la entrada involucraba la sociedad en una especie de actividad performativa orientada al logro de un efecto esencialmente político, representaba así,

la plena assumpció, i en tots els registres, de les relacions entre un príncep convertit en monarca i uns súbdits en una comunitat. Els diversos actes que

<sup>915</sup> RAVENTÓS FREIXA, J. (2005), *Manifestacions...*, ob. cit., p. 94.

<sup>916</sup> El día 13 de septiembre de 1598 fallecía Felipe II en San Lorenzo del Escorial. El nuevo rey, Felipe III heredó unos reinos económicamente devastados por el intervencionismo de su progenitor en Europa involucrándose en diversos conflictos bélicos. La llegada al trono del nuevo soberano creó nuevas expectativas en torno a la recuperación económica, la salvaguarda de los territorios peninsulares amenazados por los islamistas y sofocar la revuelta surgida en Flandes, asegurando así los territorios patrimoniales de la dinastía. con él nacían nuevas esperanzas en Cataluña, que con Felipe II había vivido algunos episodios de gran tensión y conflictividad, achacados al excesivo autoritarismo del difunto monarca. Cfr. CHAMORRO, A. (2012), «Un éxito efímero...» ob. cit., p. 81.

<sup>917</sup> Este *Registre* recoge un breve resumen de los textos de las *crides*, los cuales se encuentran en los libros de registros municipales. Los documentos del *Registre de crides*, así como del *Registre d'Ordinacions*, referentes a los eventos recogidos, aparecen publicados también en el *Llibre de Solemnitats* en las notas a pie de página.

<sup>918</sup> Archivo Histórico de la Ciudad de Barcelona, *Registre de Crides i Ordinacions*, II, p. 129.

<sup>919</sup> *Idem*.

<sup>920</sup> Caso de los obispos y arzobispos que por primera vez eran recibidos en sus diócesis o señoríos episcopales, las que realizaban los señores laicos en sus señoríos o cuando se realizaban recibimientos de embajadores o legados dominios. Vid. CARRASCO MANCHADO, Ana I. (2013), *Las entradas reales en la corona de Castilla: pacto y diálogo político en torno a la apropiación simbólica del espacio urbano*, Éditions de la Sorbonne, párr. 4, pp. 191-217.

[Acceso: 11/04/2018] Recuperado de: <http://books.openedition.org/psorbonne/3284?lang=es>

completaven l'experiència s'oferien com a garantia de l'assoliment d'aquest efecte a partir de l'acceptació mútua d'allò que cadascú posava en el joc de seva pròpia autorepresentació social<sup>921</sup>.

En los desplazamientos del infante Pedro el Grande de Aragón, entre la comitiva que lo acompañaba figuraban, como era habitual, los *trompadors*, que abrían la marcha de la comitiva real:

Vet aquí, doncs, l'infant, amb el seu seguici, disposat a emprendre el camí.  
**Els trompadors, a cavall dels llurs rocins, amb llurs trompes i llurs penons deuen obrir la marxa**<sup>922</sup>.

Una de las fuentes más importantes con la que contamos para conocer los asuntos protocolarios, entre los que encontramos las entradas reales y otros cortejos, se conserva en Cataluña. Se trata de los *Dietaris de la Generalitat* (1411-1713)<sup>923</sup>, entonces Diputació del General, y del *Llibre de les solemnitats de Barcelona* (1383-1719)<sup>924</sup>, la crónica más antigua y continuada durante tres siglos de toda Europa. Desde el primer volumen de ambas obras, se recoge el uso del clarín junto con la trompeta:

foren rebuts amb so de **molta música de clarins y trompetes...**<sup>925</sup>.

molta música de menestrils, **clarins y trompetes...**<sup>926</sup>.

Ambos libros, redactados por diversos funcionarios municipales, cumplían una función administrativa al recopilar una especie de apéndice de los dietarios municipales. En este sentido pueden considerarse como unos textos que narran hechos históricos. Su contenido era consultado por las autoridades cuando alguna cuestión relacionada con ellos podía crear algún conflicto. Por tanto, cabe tener en cuenta su finalidad utilitaria

---

<sup>921</sup> RAVENTÓS FREIXA, J. (2005), *Manifestacions...*, ob. cit., p. 637.

<sup>922</sup> SOLDEVILA, F. (1995), *Pere el Gran: Primera Part, L'infant*, Facsím., Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, p. 71.

<sup>923</sup> Los *Dietaris de la Generalitat* (Diputación del General), es una obra hecha por los cronistas oficiales del Palau de la Generalitat, en la que se recogen los hechos políticos, económicos, sociales, culturales y militares ocurridos en Barcelona y en Cataluña desde el año 1411 hasta el 1713, antes de que el *Principat de Catalunya* fuera ocupado por los ejércitos de Felipe V. Por otra parte, el *Llibre de solemnitats de Barcelona* es un conjunto de volúmenes datados entre 1383 y 1719 en el que los escribanos de Barcelona dejaban constancia histórica de las celebraciones y actos más importantes en los que tomaban parte los representantes de la ciudad y demás personajes destacados. «Aquests documents únics certifiquen l'ús de la trompeta i el seu context ja que hi apareix en diferents situacions i rols», citado por HERRUZ PAMIES, C. (2016), *Una aproximació...*, ob. cit., pp. 73 y 74.

<sup>924</sup> El *Llibre de les solemnitats de Barcelona* o *Llibre de les solemnitats reials* es un conjunto de volúmenes datados entre 1383 y 1719 en el que los escribanos de Barcelona dejaban constancia en lengua catalana (a excepción de los de 1719) de las celebraciones y actos importantes donde los representantes de la ciudad tomaban parte, caso de las visitas de los monarcas y otros personajes destacados, celebraciones religiosas, ceremonias funerarias reales o nacimientos de príncipes. Originalmente el *Llibre de les solemnitats* contenía siete volúmenes, de los cuáles los dos primeros y los primeros folios del tercero se han perdido; debido a esto, los que se conservan dan comienzo en al año 1424.

DURAN I SANPERE, A. y J. SANABRE (eds.) (1930-1947), *Llibre de les Solemnitats de la ciutat de Barcelona*, vol. I (1424-1546), 1930; vol. II (1564-1719), 1947, Barcelona, Institució Patxot, Impremta Elzevieriana.

<sup>925</sup> DG, agost de 1620.

<sup>926</sup> DG, juliol de 1621.

como registro de acontecimientos y de consulta por parte de las autoridades de la ciudad. En el *Llibre de les solemnitats* figuran las entradas reales cronológicamente, y recoge, además de la narración de las propias fiestas, numerosas cuestiones referentes a la organización de los acontecimientos festivos «a través d'una descripció molt detallada de les delegacions, ambaixades, correus, etc., així com dels gests protocol·laris»<sup>927</sup>.

A mediados del siglo XV, la ciudad de Barcelona contaba con un gran número de músicos, entre ellos bastantes trompetistas «independientes» que actuaban de manera regular contratados por el ayuntamiento para amenizar las fiestas cívico-religiosas. Con el objetivo de defender sus derechos y organizar su desempeño, muchos de ellos intentaron asociarse en una cofradía al uso, tal como ocurría con otros gremios de la ciudad. Esta organización, denominada «Confraria de Sant Bernat», no tuvo demasiado éxito y desapareció al poco tiempo. Según Herruz Pamies, «després que es fundés la Confraria de Sant Bernat, el 22 maig de 1459<sup>928</sup>, no hi ha rastre supervivent d'aquesta confraria o de qualsevol altre gremi o confraria musical a Barcelona fins a la dècada de 1590»<sup>929</sup>.

El *Registre d'ordinacions* de Barcelona proporciona una información excepcional y detallada sobre los *trompeters* de dicha *Confraternitat de Sant Bernat*. En el documento, se hace referencia a la obligación de reunirse los trompetas en casa del «trompeta de la Ciutat **per temprar, concordar e metre apunt les trompetes e altres sturments**», es decir, para afinar sus instrumentos, lo cual nos da una idea clara del extremo cuidado con que debían llevar a cabo sus actuaciones musicales:

Item ordonaren los dits consellers e promens que daquiavant **tots los trompetes trompedors** temorers o altres juglars que seran ordonats e havran a servir per sonar en la festa del sagrat cors de Jhuxhrist haien esser lo die abans de la dita festa a les xii. hores de mig jorn o abans **a la casa del dit trompeta de la Ciutat per temprar concordar e metre apunt les trompetes e altres sturments** e que partint daqui vaien a la plaga de sanct Jacme per fer allí lo servey acustumat e e **acompanyar los honorables Consellers** promens a les vespres e acompanyar apres lo cavall de sancta Eulalia e qui mancara e no sera en les dites coses per tantes vegades com contrafara pach per ban xii. diners e ultra lo dit ban perden lo salari que es acustumat donar per lo Ciutat.

Item ordonaren los dits Consellers e promens que daquiavant los dits **trompetes trompedors temorers e altres juglars al dit servey de la prop dita festa** ordonats haien e sien tenguts lo die de la dita festa esser de mati a les. iiii. hores o abans **a la casa del dit trompeta per anar a fer les matinades e pujar al campenar de la Seu per sonar axi com es acustumat** e quescu haie portar en son cap una garlanda o xipellet e aquell qui contrafara

<sup>927</sup> RAVENTÓS FREIXA, J. (2005), *Manifestacions...*, ob. cit., p. 65.

<sup>928</sup> Durante el reinado de Juan II (1458-1479).

<sup>929</sup> HERRUZ PAMIES, C. (2016), *Una aproximació...*, ob. cit., pp. 16 y 17.

pach de ban xii. diners salvat just impediment a coneguda dels dits trompeta e prom. **E aximateix haien e sien tenguts los dits trompetas e altres juglars partir de la dita Seu anar a la dita Placa de sanct Jacme per sperar los dits Consellers e promens e acompanyar los a la dita Seu**<sup>930</sup>.

En opinión de José Manuel Nieto, las entradas reales «suponían un acto de sumisión y de expresión de lealtad del reino» propiciando una «actitud devocional hacia el poder regio», a la vez que materializaban un «sentimiento monárquico»<sup>931</sup>.

Los símbolos más marcados de sumisión ciudadana, aunque también de vasallaje, como la entrega al monarca de las llaves de la ciudad, son excepcionales en el siglo XV. El único caso documentado en actas municipales es el de la entrada de Isabel I y Fernando de Aragón en Chinchilla, en 1488, villa que, por haber sido incorporada a la Corona en ese momento, interpretaba la ceremonia como un verdadero rito de toma de posesión<sup>932</sup>.

En el siglo XV, estas entradas se desplegaban en un espacio que paulatinamente fue dibujándose como un espacio ritual. Como en otras ciudades europeas de ámbito occidental, en la Corona de Aragón y en la de Castilla este espacio ritualizado se fue construyendo mediante la sucesión y superposición de usos ceremoniales litúrgico-religiosos y de actividades festivas y conmemorativas de origen profano. Sin embargo, no tuvieron un carácter protocolario uniforme en todos los reinos hispánicos:

Se ha llegado a afirmar la existencia de modelos distintos de entrada real para modelos antitéticos de monarquías en la Península ibérica. Habría existido un modelo de entrada real *castellana*, próximo a los *trionfi* italianos, frente a un modelo de entrada real a la *aragonesa*, equiparable al modelo de las *joyeuses entrées* de los Países Bajos borgoñones<sup>933</sup>.

No es extraño, pues, que los estudiosos de las ceremonias en la Corona de Aragón apreciaran una diferencia importante, «ya que para la Corona de Aragón se había resaltado la obligatoriedad del juramento», a pesar de no haberse realizado nunca «un análisis profundo de la secuencia ritual de la entrada real castellana, ni mucho menos una comparación con los casos estudiados en ciudades como Barcelona, Zaragoza o

---

<sup>930</sup> *Registre d'ordinacions*, 8, fols. 93r-95 (22 de maig de 1459). Barcelona, Institut Municipal d'Història. Confraternitat de Sant Bernat (referencias a la «processó de Corpus Christi»). El documento se conserva en las oficinas municipales del *Registre d'ordinacions*.

<sup>931</sup> NIETO SORIA, J. M. (1993), *Ceremonias de la realeza. Propaganda y legitimación en la Castilla Trastámara*, Madrid, Nerea, p. 130.

<sup>932</sup> CARRASCO MANCHADO, A. I. (2013), *Las entradas...*, ob. cit. párr. 23.

<sup>933</sup> *Ibidem*, párr. 4 y 6.

Valencia»<sup>934</sup>. Desde el punto de vista musical, el acto protocolario de la entrada venía determinado

pels respectius **cossos heràldics de trompetes i tabals adscrits al servei del monarca** i de la ciutat seguint un ordre de prelació pel qual corresponia als primers situar-se més a prop del cos del rei. La presència d'aquets músics pot ser considerada a la llum de la cristal·lització de la seva càrrega simbòlica construïda a partir de la seva funció al camp de batalla<sup>935</sup>.

La actuación de estos *trompadors* heráldicos en un espacio sonoro abierto suponía la posibilidad de proyectar su potente sonido en función del ceremonial —la entrada, el desplazamiento, la salida...—, cuya sonoridad, sin duda, impresionaba a los oyentes magnificando así la majestad del rey.

Entre 1416 y 1458, es decir, el período del reinado de Alfonso el Magnánimo en la Corona de Aragón, Barcelona apenas tuvo ocasión de celebrar ceremonias solemnes de recepción con motivo de las entradas de la monarquía. En realidad, tras la modesta primera entrada de Alfonso como nuevo soberano en 1416 —condicionada por la muerte todavía reciente de su padre, Fernando I— y la acogida con la que se festejó, en 1423, su regreso a la ciudad después del fracaso inicial de la aventura napolitana, no puede hablarse de experiencia ceremonial alguna que merezca el calificativo de entrada real<sup>936</sup>.

La permanente ausencia del monarca desde 1432, instalado ya para siempre en tierras italianas, acabó limitando drásticamente las posibilidades expresivas del municipio en dicho sentido. «Como consecuencia de ello, la entrada triunfal de Alfonso el Magnánimo en Nápoles, en 1443, casi ha alcanzado rango de paradigma ceremonial»<sup>937</sup>.

Las entradas regias efectuadas al término de la Edad Media bajo el reinado de los Reyes Católicos llegaron a la «culminación de la espectacularidad»<sup>938</sup>, cuando soberanía regia y espectacularidad ceremonial seguían caminos paralelos, caso de las

<sup>934</sup> La existencia de estos dos modelos peninsulares fue destacada por MONTEAGUDO ROBLEDO, M.ª del P. (1995), «Fiesta y poder. Aportaciones historiográficas al estudio de las ceremonias políticas en su desarrollo histórico», en *Pedralbes. Revista d'Historia Moderna*, 15, p. 185. Por su parte, F. MASSIP basa la principal diferencia entre las dos coronas en la espectacularidad de la fiesta, en la Corona de Aragón, frente a la sencillez de las entradas castellanas, y deja a un lado la obligatoriedad de prestar juramento impuesta también al rey en el caso castellano: MASSIP BONET, F. (2003), *La monarquía en escena. Teatro, fiesta y espectáculo del poder en los reinos ibéricos: de Jaume el Conquistador al príncipe Carlos*, Madrid, Comunidad de Madrid, pp. 28 y 29.

<sup>935</sup> RAVENTÓS FREIXA, J. (2005), *Manifestacions...*, ob. cit., p. 638.

<sup>936</sup> RAUFAST CHICO, M. (2008), «Ceremonia y conflicto: entradas reales en Barcelona en el contexto de la guerra civil catalana (1460-1473)», en *Anuario de Estudios Medievales (AEM)*, 38/2, julio-diciembre, [pp. 1037-1085], p. 1038.

<sup>937</sup> Véanse, al respecto, los trabajos de MAXWELL SNYDER, H. (1996), *Triumphs and Pageants at the Aragonese Court in Naples*, en *Atalaya*, 7, pp. 41-62, y de MASSIP, F. (2000), *De ritu social a espectacle del Poder: l'Entrada triomfal d'Alfons el Magnànim a Nàpols (1443), entre la tradició catalana i la innovació humanística*, en *XVI Congresso Internazionale di Storia della Corona d'Aragona* (Napoli, Caserta, Ischia, 1997), 2 vols., Napoli, vol. II, pp. 1859-1889.

<sup>938</sup> NIETO SORIA, J. M. (1993), *Ceremonias...*, ob. cit., párr. 3.

entradas que estos monarcas efectuaron en distintas ciudades entre 1475 y 1488. La solemnidad de estas entradas culminaba con la entrada en el recinto eclesiástico, «franqueadas las puertas se inicia el ingreso, con el monarca ya bajo palio, en medio del sonido de la música de diversos instrumentos (trompetas, atabales, chirimías, sacabuches...)»<sup>939</sup>.



**Fig. 211.** Entrada de grandes personajes anunciada por los trompetas de la ciudad. *Coutumier de Toulouse*, Toulouse, s. XIV. París, BnF, ms. fr. 9187, fol. 33, Cl.

---

<sup>939</sup> Instrumentos de viento y de percusión como los que acompañaron el ingreso de Fernando el Católico en León, en 1483; *cfr.* Biblioteca de la Real Academia de la Historia, *Colección diplomática de España*, t. 10, Ms. 9/1652, fol. 477.



Fig. 212. Entrada real. *Livre des status et coutumes de la ville d'Agen*, s. XIII. París, BnF, ms. 42\_047.

En la segunda década del siglo XVI encontramos algunos ejemplos documentales que hacen referencia a las nuevas *coblas* de ministriles altos con buen número de instrumentos de metal como los sacabuches, clarines y trompetas, actuando con sus instrumentos en la catedral de Barcelona, fuera o dentro de la iglesia. Así se recoge en marzo de 1519, cuando el emperador Carlos I (1516-1556), hijo de Juana la Loca y nieto de los Reyes Católicos, hizo su entrada a la catedral de Barcelona junto a los caballeros de la Orden del Toisón de Oro, «comensaren a sonar los menestrils y sacabutxos, los clarins y trompetas»<sup>940</sup>.

En el año 1555, en un homenaje que se le hizo a Felipe II el Prudente (1556-1598), en el palacio de Bredá (ducado de Bravante), en los actos donde la población honró a los monarcas de España como señores naturales de los Países Bajos, «varios ministriles de

<sup>940</sup> *Dietari del Antich Consell*, vii, p. 225-6 (7 de juliol de 1599). Apud KREITNER, K., (1992), «Ministrils in Spanish churches, 1400-1600», en *Early Music*, [pp. 533-546], p. 537.

la villa salieron a Amberes para ilustrar, con sus instrumentos de viento, la inauguración solemne de Felipe II, que acababa de suceder en el trono a su padre»<sup>941</sup>. En otra ocasión, en julio de 1598, también bajo el reinado de este monarca, «quan la Cort esperaba dins del monestir i el rei va obrir la cerimònia a l'església de sant francesc, timbals, xirimies, trompetes i altres ministrers eren allí per a saludar-lo»<sup>942</sup>, encontramos otra agrupación instrumental que incorpora pífanos junto a trompetas y otros instrumentos de los ministriles, actuando a la entrada y salida del monarca en la iglesia:

y encontinent sonaren los tabals pífanos **trompetes y menestrils** de sa magestat... e acabada la dita ceremonia tornaren ha sonar los matexos musichs de sa magestat qui havien sonat quant ere entrat en dita sglesia<sup>943</sup>.

A finales del siglo XVI, Felipe III llegaba a Valencia para celebrar sus bodas con la infanta Isabel Clara Eugenia. Venía de Denia —las posesiones de su valido— donde había sido agasajado con numerosas fiestas, siendo «hospedado y servido con las generosas y fieles entrañas del marqués», el futuro Duque de Lerma. El viernes 19 de febrero de 1599,

El monarca llegó a la puerta de San Vicente en carroza, y allí se encontró con los jurados y justicias de la ciudad, los oficiales, los “veguers” y los caballeros y ciudadanos ricos de la ciudad, cada uno de ellos montado a caballo y **acompañados todos de música**<sup>944</sup>.

Entró el monarca en la ciudad montado a caballo, bajo palio, recorrió con su comitiva la calle de San Vicente, giraron por el convento de la Merced, cruzaron la plaza del mercado, siguieron por la calle de Bolsería y por la calle de Caballeros hasta la Catedral, donde cantaron un *Te Deum laudamus* y realizaron una pequeña procesión. Finalizado el acto religioso se prosiguió con el desfile por la plaza del Campanario, la calle del Mar, la plaza de Predicadores, cruzaron la puerta del Real y llegaron al palacio donde concluyó el ritual de la entrada<sup>945</sup>.

Fue baxando por el puente nuevo todo el ya referido acompañamiento, compañías de a caballo, **trompas, atabales, chirimías**. Guarda Tudesca y Española, Maceros, Grandes y Su Magestad con su Alteza con la compañía de los Archeros en retaguardia. Y quando se fueron acercando, todas las

---

<sup>941</sup> VOSTERS, SIMON, A. (1973), *La rendición de Bredá en la literatura y el arte de España*, London, Tamesis Books Limited, p. 2.

<sup>942</sup> HERRUZ PAMIES, C. (2016), *Una aproximació...*, ob. cit., p. 16.

<sup>943</sup> *Dietari del Antich Consell*. KREITNER, K., (1992), «Ministrels...», ob. cit., p. 537.

<sup>944</sup> Cfr. JORGE VIDAGANY, I. (2016), *La Jornada Real de 1599: Fiesta pública y poder en la Valencia del siglo XVI*, Trabajo Fin de Máster, curso 2015-2016. Tutor: Manuel Lomas Cortés, Máster en Historia e identidades en el Mediterráneo occidental (siglos XV-XIX). Universitat de València, p. 39.

<sup>945</sup> *Ibidem*, p. 41.



compañías se pusieron en orden haciendo un grande ambite y cerco, acabándole de cerrar por la parte del puente los Archeros<sup>946</sup>.

El domingo 18 de abril, el mismo día de la boda, hizo su entrada a la ciudad Margarita de Austria. «Esta vez la entrada tuvo lugar en la puerta de Serranos, dondé la reina con sus acompañantes llegó en carroza desde San Miguel de los Reyes», siendo recibida por las autoridades, tras lo cual, «se subieron a los palafrenes adornados e iniciaron el recorrido por las calles de la ciudad»<sup>947</sup>.

[...] y en las dichas ventanas avía assomadas herrossas damas valencianas y cortessanas muy ricamente adressadas de preseas y joyas de gran valor, las quales estaban mirando la tan solemne entrada y acompañamiento de la magestad de la Reyna<sup>948</sup>.

El recorrido de la entrada continuó por la plaza de San Bartolomé, calle de Caballeros, plaza del Tosal, calle de Bolsería, plaza del mercado, calle de los colchoneros, calle de San Martín, monasterio de Santa Tecla, hasta llegar a la puerta de los Apóstoles de la catedral, lugar en el que tuvo lugar la celebración de la boda<sup>949</sup>.

Tras el enlace nupcial, los reyes se desplazaron a Barcelona, donde llegaron por mar el 14 de mayo. Las trompetas y la guarda de Montjuic anunciaron la llegada de las galeras del rey. Este quiso realizar su entrada real como la costumbre marcaba, es decir, dormir en el monasterio de Valldoncella y entrar por el portal de Sant Antoni. El 18 de mayo, Felipe III salió de la ciudad con cuatro carrozas para dirigirse al monasterio de Valldoncella donde comería, y de ese mismo lugar saldría para hacer la entrada en Barcelona<sup>950</sup>. Es interesante ver la disposición de los integrantes de esta entrada real:

**En primer lugar iban las trompetas y atabales tanto de la ciudad como del rey;** en segundo, un gran número de caballeros y grandes acompañados de la guarda de a pie del rey; detrás, los cuatro maceros del rey y los cuatro reyes de armas seguidos del caballero mayor, Marqués de Denia, que llevaba el estoque en señal de la justicia real e iba justo delante del palio bajo el que se ubicaba el monarca; tras este, el hijo de Denia en un bello caballo y el capitán de la guarda seguido de los pajes y algunas compañías de soldados. Es

<sup>946</sup> ESQUERDO, J. (1599), *Tratado copioso y verdadero, de la determinación del gran Monarcha Phelipe II para el casamiento del III con Margarita de Austria y entradas de sus Magestades y Grandes por su orden en esta ciudad de Valencia con las libreas, galas y fiestas ...*, lua Crisostomo Garriz y lua Bautista Timoneda, Valencia, p. 44.

<sup>947</sup> JORGE VIDAGANY, I. (2016), *La Jornada Real...*, ob. cit., p. 42.

<sup>948</sup> GAUNA, Felipe de (1925-1926), *Relación de las fiestas celebradas en Valencia con motivo del casamiento de Felipe III*, Valencia, Acción bibliográfica valenciana, p. 436.

<sup>949</sup> JORGE VIDAGANY, I. (2016), *La Jornada Real...*, ob. cit., p. 43.

<sup>950</sup> Era costumbre que el rey durmiese la primera noche en este monasterio, pero el hecho de que llegase por mar hizo que se alterase la costumbre. Una vez llegado al monasterio, entraron en este en procesión, encabezada por el abad de Poblet. Una vez dentro, las monjas le sirvieron la comida y luego dieron de comer a los grandes y caballeros que le acompañaban. Tras la comida, salieron, procesionalmente, hacia el portal de Sant Antoni, donde le esperaban los *consellers* y donde se iniciaba la ceremonia de la entrada real.

destacable la presencia de familiares de Denia en la procesión y, sobre todo, el lugar destacado que ocuparon en ella, situándose muy cerca del rey. De allí, se dirigieron a la plaza de Sant Francesc descendiendo la Rambla y pasando bajo un arco triunfal de estilo dórico que tenía dos torres y estaba formado por tres arcadas. No dio tiempo a pintarlo como querían los diputados, que pretendían hacerlo con colores y detalles de la Casa de Barcelona<sup>951</sup>.

Una vez en la plaza y sobre un catafalco, Felipe III, arrodillado, juró las constituciones de la ciudad y de las islas Baleares, sobre la Vera Cruz como era la costumbre. Posteriormente desfilaron las cofradías y los pescadores y cazadores representaron varios espectáculos, gestos que agradaban al rey por su gran afición a la caza. Tras el juramento, siguió el recorrido habitual, pasando por la Diputación, y finalmente llegaron a la catedral, donde el arzobispo de Tarragona le esperaba en la puerta. Así, entraron procesionalmente en la Seu, donde subió al altar y se arrodilló para jurar los privilegios de la iglesia. Tras salir de la catedral, los *consellers* acompañaron al soberano a su palacio desde donde pudo presenciar los bailes y festejos que en su honor se celebraron esa misma noche y las dos siguientes.

La visita real de Felipe III a Barcelona resultó finalmente un éxito, pero tras la marcha del rey de la ciudad comenzaron los problemas. Como ya pasó en 1587, las fricciones surgieron en el momento de imprimir las resoluciones que se alcanzaron en las Cortes de 1599, ya que había un desacuerdo con cinco de las constituciones, entre las que destacaba la prohibición de que los nobles catalanes pudieran llevar armas, a lo que estos se negaban. A esto hay que sumar la incapacidad de los virreyes para hacer frente al bandolerismo que se había extendido por todo el territorio y que afectaba a todas las capas de la sociedad. Así, el éxito inicial de la visita del nuevo Conde de Barcelona resultó un tanto efímero<sup>952</sup>.

#### **IV.3.8. Procesiones eclesiásticas**

En el ámbito de la Corona de Aragón, ya desde fechas tempranas, hay datos abundantes de la presencia de la música como un complemento importante de diversas celebraciones religiosas, tanto en el ámbito de lo culto como de lo popular. La vinculación de los instrumentos musicales con festividades como la del *Corpus Christi* (1246) o la de *Sant Dionís* (1258) y la presencia de los instrumentos altos en sus manifestaciones populares formaron parte del ambiente de la fiesta, siendo la del Corpus una de las más destacadas, tanto en el pasado, como incluso actualmente, en el calendario litúrgico de la cristiandad.

Son muchas las descripciones que conocemos de los elementos que formaban las procesiones que se organizaban en las distintas ciudades del reino. Es interesante

---

<sup>951</sup> AHCB, ms. B-100, fol. 259. *Apud* CHAMORRO, A. (2012), «Un éxito efímero...», ob. cit., p. 92.

<sup>952</sup> CHAMORRO, A. (2012), «Un éxito efímero...», ob. cit., pp. 93-102.

resaltar la presencia casi constante en todas ellas de unos músicos, que con sus instrumentos acompañaban las danzas, elementos que solían abrir la procesión dando un tono alegre y festivo, muy acorde con la proyección popular y la búsqueda de un acercamiento a la población que se perseguía con este tipo de celebraciones<sup>953</sup>.

La institución de la fiesta del *Corpus Christi* se remonta al siglo XIII. Según Manuel Carboneres<sup>954</sup> el iniciador fue posiblemente Roberto de Torete, obispo de Lieja, a causa de una revelación manifestada a una religiosa. Por ello, en el año 1246 dispuso dicho obispo que en su diócesis se celebrara dicha festividad, señalando para ello un día particular fuera de la Cuaresma<sup>955</sup>. Pocos años después, el papa Urbano IV estableció que se celebrara la festividad del *Corpus* y su Octava, con toda solemnidad y como consecuencia de todo un movimiento que se había desarrollado por aquellos años en defensa de la Eucaristía y de la presencia real de Cristo en la Sagrada Forma. A comienzos del siglo XIV se extendió a toda la Iglesia, primero un poco tímidamente y poco a poco con una mayor fuerza.

Jacobo Pantaleón, que fué arcediano de la diócesis de Lieja y más tarde Papa con el nombre de Urbano IV, encargó el oficio divino del Corpus a Santo Tomás y San Buenaventura, prefiriendo el del primero que incluyó los sagrados himnos *Pange lingua*, *Sacris solemnibus*, *Verbum superunum prodiens*, y también el ritmo *Adoro Te devote late ens Deitas* en versos asonantados que recuerdan los leoninos de la Edad Media, [...] Urbano IV, por Bula dada en el año 1263, instituyó la solemnidad del *Corpus* que primeramente se celebró en Roma; en esta fecha falleció el pontífice y entonces Italia andaba revuelta con las luchas de güelfos y gibelinos, y estos motivos se interpusieron en la nueva celebración del acto hasta que por fin, al reunirse en 1311 el concilio general de Viena, bajo el pontificado de Clemente V, al que asistieron los reyes de Francia, de Inglaterra y de Aragón, se decidió definitivamente la celebración de la solemnidad del Corpus en toda la Iglesia<sup>956</sup>.

Su configuración en las ciudades de la Corona de Aragón, así como en otras villas hispanas, la convirtieron en una de las principales fiestas cívico-eclesiásticas. Alcanzó gran relevancia en Aragón, Cataluña y Valencia, donde conocemos su celebración en fecha más temprana y con gran esplendor. En Barcelona era solemne en el año 1320. Paulatinamente se extendió a otras provincias para adquirir en los siglos XVI y XVII

<sup>953</sup> Cfr. GONZÁLEZ BARRIONUEVO, H. (1992), *Los seises de Sevilla*, Sevilla, Ed. Castillejo.

<sup>954</sup> CARBONERES, M. (1873), *Relación y explicación histórica de la solemne Procesión del Corpus que anualmente celebra la ciudad de Valencia*, Valencia, Imp. de J. Domenech, Copia facsímil, Ed. Librerías París-Valencia, 1994.

<sup>955</sup> Actualmente, esta festividad con que la Iglesia católica celebra la institución de la Eucaristía tiene lugar el jueves que es el sexagésimo día después del Domingo de Resurrección.

<sup>956</sup> GOTOR, Anselmo G. de (1916), *El Corpus Christi y las custodias procesionales de España*, Barcelona, La Académica de Serra Hnos. y Russell, p. 4. Versión digitalizada disponible *online*. [Acceso: 24/04/2018] Recuperado de: <https://core.ac.uk/download/pdf/48102677.pdf>

un desarrollo generalizado y un gran despliegue de invención y formas variadas<sup>957</sup>. Generalmente a la organización de esta fiesta contribuían no solo los cabildos Catedralicios, sino también los Gremios y los Ayuntamientos. Desde sus comienzos, entre los elementos que formaban las procesiones interesa resaltar la presencia casi constante en todas ellas de los músicos, que daban un tono solemne a estas manifestaciones religiosas<sup>958</sup>. Diego Sánchez (ca. 1550), hace una descripción de la procesión de la que se deduce su esplendor:

las danzas, bailes y sones,  
las músicas muy perfetas,  
las cortinas, las carretas,  
las banderas, pabellones,  
las caratulas, visiones,  
los juegos y personajes,  
los momos y los visajes,  
los respingos a montones<sup>959</sup>.

En Valencia las primeras noticias de la puesta en práctica de la festividad del *Corpus* aparecen a partir del año 1355. Atendiendo la iniciativa del obispo de esta diócesis, Hugo de Fenollet, los jurados de la ciudad invitaron al pueblo a engalanar las calles y tomar parte en una procesión general, en la que el Santísimo Sacramento fuera acompañado por autoridades y clérigos de la ciudad. De esta primera procesión no hay noticias de que intervinieran músicos, habrá que esperar hasta el año 1380 para encontrar las primeras referencias escritas de tal hecho. En dicho año la ciudad destinó nuevas previsiones de fondos para dar más realce y esplendor a la procesión, invitando a clérigos, a los oficios, y pagando a algunos músicos de cuerda para que fueran tocando y cantando himnos en alabanza del Señor<sup>960</sup>.

---

<sup>957</sup> Cfr. CARO BAROJA, J. (1984), *El estío festivo. La otra Historia de España*, 10, Madrid. Los capítulos IV y V están especialmente dedicados a este tema. Es también interesante la obra de VERY, F. G. (1962), *The Spanish Corpus Christi procession*, Valencia. La bibliografía que trata general o parcialmente de este tema es por otra parte muy amplia.

<sup>958</sup> Si leemos algunos pasajes de la Bula de Urbano IV, publicada en 1264, entenderemos mejor la presencia de esos elementos festivos y el que se hayan mantenido a lo largo de los siglos. El papa anima a que tanto los clérigos como los pueblos concurren gozosos a esta festividad y se ejerciten en alabanzas y cantares del Señor, *cante la fe, dé saltos de placer la esperanza, regocijese el santo amor...* Como se puede observar son expresiones que impelen a la presencia de los elementos musicales, de danzas y lo que la inventiva popular arbitre. Cfr. VIRGILI BLANQUET, María A. (1995), «Danza y teatro en la celebración de la fiesta del Corpus Christi», en *Cuadernos de arte de la Universidad de Granada*, Departamento de Historia del Arte Granada, Universidad de Granada, ISSN 0210-962X, núm. 26, 1995, 1995, p. 15 y ss.

<sup>959</sup> *Apud* WADROPPER, B. W. (1953), *Introducción al teatro español del Siglo de Oro*, Madrid, Ediciones Anaya, p. 180.

<sup>960</sup> «De nos los jurats de Valencia, metets en compte de vostra data CLVIII diners los quals a menut per mans de Jacme Felemir notari sots sindich de la dita Ciutat despengues per rao de la festiuitat de la general processo de corpore cristi proppasada ultra la cera ques despes en dita festiuitat. Es a saber en alcuns arreus e en alcunes coses fetes e dades a certes persones qui ab esturments

En el siglo XV la procesión del *Corpus* era ya una de las manifestaciones festivas tradicionales de la Corona de Aragón.

Del 1416 arranca la importancia de la festividad del Corpus en Valencia, pero fué siempre tan famosa, que acudieron a presenciarla desde el magnífico palacio Diputación del Reino, doña Blanca de Navarra en 1401 (asistiendo al acto don Martín el Humano y la princesa), Benedicto XIII en 1415, Alfonso III y doña María en 1427, doña Juana de Nápoles en 1501, Carlos I en 1528, Felipe II en 1585 y Felipe III en 1612; alguna de estas personalidades, por ruego, la vieron en día distinto del de ritual.

Se inicia la festividad del día, por la mañana, sacando de la Casa de las Rocas los ocho gigantones que colocan en la plaza de la Constitución; el Municipio en corporación asiste a los actos religiosos catedralicios, yendo a la ida y vuelta del templo, precedido de música y de todas las danzas<sup>961</sup>.

Los documentos que conserva el Archivo Histórico Municipal de Zaragoza nos permiten asomarnos a la principal procesión del Corpus aragonés del siglo XV<sup>962</sup>. Se trata de una antología de pregones de la festividad que se extiende desde el año 1423 hasta 1502<sup>963</sup>. La procesión, que salía por la mañana de la Seo, cubría originalmente un itinerario por el casco viejo de la ciudad, teniendo como punto fuerte el mercado, donde se levantaban altares para la custodia. Ese día se prohibía trabajar a los judíos y a los moros a la vista de los cristianos<sup>964</sup>.

Las cuentas especifican los nombres de los músicos que contribuyen a dar solemnidad al acto. Un grupo de ellos —media docena— precede inmediatamente el Santísimo Sacramento. No se especifican sus instrumentos, pero son los que cobran las partidas mas elevadas. Es lo propio que acaece en las procesiones mas conocidas, como la de Barcelona donde, ante la custodia, **van ángeles-músicos y cantores (1424)**. Juan Amades trae la melodía de la orquesta de ciegos de música sorda de 1459, porque ciegos allí solían ser<sup>965</sup>.

Es curioso que estos músicos no aparezcan en las representaciones de la pintura gótica valenciana hasta ahora mencionada. En cambio, sí se ven en las del extranjero, como en el misal del cardenal Alberto de Brandenburgo (1524)<sup>966</sup>.

---

de cordes ab cares cubertes anaren sonant denant lo corpus cristi dementres dura la dita processio...». Claveria de Comuna MCCCLXXXI.

<sup>961</sup> GOTOR, Anselmo G. de (1916), *El Corpus Christi...*, ob. cit., p. 12.

<sup>962</sup> La bibliografía del Corpus zaragozano, reunida por Mattem (p. 136), se centra en GOTOR, Anselmo G. de (1916), *El Corpus Christi...*, ob. cit., pp. 19-21.

<sup>963</sup> Manual actas comunes del Concejo (171, 1472, 1492).

<sup>964</sup> LLOMPART MORAGUES, G. (1969), «La fiesta del Corpus y representaciones en Zaragoza y Mallorca (siglos XIV-XVI)», en *Analecta sacra tarraconensia*, vol. 42, p. 4 y pp. 181-210.

<sup>965</sup> AMADES, J. (1948), «La antigua cofradía de ciegos de Barcelona», en *Barcelona, Divulgación histórica*, vol. VI, p. 175.

<sup>966</sup> Una útil colección gráfica eucarística española es la de FONT, L., BAGUÉ, E. y J. PETIT (1952), *La Eucaristía: el tema eucarístico en el arte de España*, Barcelona, Seix Barral.

Los músicos restantes que acompañan el cortejo de Zaragoza traen tamborinos (29 en 1492; 25 en 1472), atabales (9 en 1492), rabeles (7 en 1492), carameleros (6 en 1472), panderetas (3 en 1471), **trompetas (8 en 1472; 5 en 1492)**. Otros instrumentos son mas raros: se habla de una gaita en 1471; de 2 cornamusas en 1472; de una dulzaina en 1492; de 3 laúdes en 1472; de una sinfonía y de una bombardas en 1472 [...] Mención aparte merecen los ciegos, los cuales suenan vihuela, mas precisamente medias vihuelas<sup>967</sup>.

En los pagos a *trompadors* que constan en las *Despesas fechas en la fiesta de Corpus Christi* del año 1471 y en las *Cuentas del Corpus Christi* del año 1472 de Zaragoza figuran los siguientes trompetas:

***Despesas fechas en la fiesta de Corpus Christi (1471)***

Item a VII trompetas que fueron en la processión del Sr. Arzobispo Albaro d'Olibares et myser de Ripalda, cada diez s., LXX s.<sup>968</sup>

***Cuentas del Corpus Christi (1472)***

Item a Miguel Munyoz, trompeta, x s.

Item a Johán Barbullá, trompeta, x s.

Item a Álbaro Olmares, trompeta, x s.

Item a Yure de Gay, trompeta, x s.

Item a Johán Negro, trompeta, x s.

Item a Garsía, trompeta, x s.

Item a Alí el barón, trompeta, x s.

Item a Ripalda, trompeta, x s.

Item a Mahoma Pérez, trompeta, x s.

Item a Iure de Gaya, trompeta, x s.<sup>969</sup>

Item di a los cinco trompetas, maestre Miguel Ripalda y Luys el moro, el de las bullas, L s.<sup>970</sup>

Entre los primeros escritos del Principado de Cataluña referentes a la ordenación de esta procesión, a la que asisten *trompadors*, encontramos las ordenaciones del año 1426, publicadas por Faust de Dalmases, el «Ceremonial statuït per los honorables

---

<sup>967</sup> LLOMPART MORAGUES, G. (1969), «La fiesta del Corpus...», ob. cit., p. 184.

<sup>968</sup> AHMZ, *Actos Comunes* (1471), fol. 64.

<sup>969</sup> AHMZ, *Actos Comunes* (1472), fols. 190v y 191.

<sup>970</sup> AHMZ, *Actos Comunes* 1472 (s.f.), Cuadernillo inserto al 7 de septiembre.

pahers de la insigne vila de Cervera per rahó de la festa e professó del cors de Jhu. Xpt. en l'any M. CCCC.XXVI», cuyos primeros antecedentes se refieren a la ciudad de Cervera en Cataluña. No obstante, el inicio de esta manifestación religiosa se sitúa a finales del siglo XIV, aunque las referencias iniciales se remontan al año 1395, y ya en el año 1398 se da cuenta de entremeses y de la ordenación de la procesión:

Item fou acordat que per la gran festa e solemnitat que s'entén a ffer en aquesta vila lo jorn del Corpus Christi se hayen fets castells de fusta fort grans e la archa de Nohè, los quals passar no porien per la vila si les forques que mossèn Ramon Alamany ha fetes per el carrer major no eren derrocades, que scrit al dit mossèn Ramon Alamany plàcia que, les dites forques, mani al batlle d'aquesta vila que les leu de llà on ell les ha fetes fer, per manament que la dita solemnitat se puxa fer complidament<sup>971</sup>.

En las citadas ordenaciones del año 1426 se recogen las primeras noticias sobre «los entremesos», dando cuenta del lugar que deben ocupar los *trompadors* en la ordenación de la procesión:

Primo vagen lo joch de luciffer e los diables fahent lur Joch. Aprés vagen los **trompadors** e la tamor. En aprés vage la Senyera de la vila, la qual porte en Bernat Armengou, prevera, ab un cavall ben aparellat. Aprés lo ball de les spases. En aprés vagen los Jochs que la Confraria del Sant sperit fa, los lauradors, la caterva, Geremies profeta e lo drach. En aprés vagen los Jochs que la Confraria de sant Johan fa, la àguila e sant Johan. En aprés vagen los Jochs que la Confraria de sant Ffrancesch e de la sancta Trinitat fa. En aprés vagen los Jochs que'l convent de sant Anthoni fa. En aprés vage lo Joch que sent Agostí fa. En aprés vagen los Jochs que la Confraria de sancta Maria fa<sup>972</sup>.

En esta ordenación, los *trompadors* se sitúan delante de los pendones y enseñas, a diferencia de la procesión del Corpus de Barcelona hecha unos años antes. La del año 1429 conserva el mismo orden:

Ordre de la proffesó al partir de la Sgleya e al mudar dels brandons a Sent Anthoni.

Los entremesos o representacions:

Primo: Vagen los diables primers.

En aprés vagen los **trompadors** e la tamor.

Aprés vage la senyera de la vila, la qual portará lo prevere mossèn Correll, ab un cavall ben aparellat.

En aprés vage lo entremès o representació de Sant Sprit.

<sup>971</sup> (1398) «De la processó del Corpus Christi. De l'ordre de la processó (?)». *A Llibre dels Consells*, fol. 34, Arxiu Històric Comarcal, Cervera.

<sup>972</sup> «Ceremonial statuït per los honorables pahers de la insigne vila de Cervera per rahó de la festa e professó del cors de Jhu. Xpt. en l'any M. CCCC.XXVI», ed. de Faust de Dalmases, fol. IIIr-v.

En après vage la representació de la confraria de Sant Francesch.

En après vage la de la confraria de S. Johan.

En après vage la de la confraria de S. Llorenç.

En après vage la de la confraria de S. Anthoni<sup>973</sup>.

En el *Llibre de les coses assenyales succehides en Barcelona* formado por Pere Joan Comes en 1583, compilando antiguos documentos, en el capítulo 106 trata «Del modo que feyen en lo temps antich la profesó de Corpus»<sup>974</sup>. Dice este documento que:

en la vigilia del *Corpore Christi*, «apres mig jorn» (después de mediodía), se reúnen en el pórtico de la iglesia de San Jaime, inmediata a la casa del Consejo, los honorables «consellers» o regidores. El pórtico o «Llotja es molt noblement enramada de tulles e de flos» (es muy noblemente decorada con guirnaldas de hojas y flores). Allí acuden muchos nobles ciudadanos y gente de mar y mercaderes. Asimismo, si hubiere en la ciudad embajadores o mensajeros de otras villas y acaso «la senyoria del senyor Rey», son invitados por los «honorables consellers» de venir a dicha congregación para acudir con ellos a la «Seu» (Catedral) al oficio de vísperas y al día siguiente al oficio de la misa y procesión.

E ajuntats tots en la dita Llotja los dits honorables consellers missatges ciutadans consols e mercades a graduats e constituïts en degut orde per los honrats hobs de la dita ciutat **prechints diversos jutglas sonants ab diverses trompetes** van a la dita Seu e aqui ouen lo divinal offisci de les vespres e acabat lo dit offisci sen tornen en lo dit orde a la dita Llotja e apres cascun pren e te sa via».

El jueves reunidos nuevamente, precedidos de los juglares dichos, sonando sus trompetas, acuden de nuevo al oficio y sermón de misa mayor, teniendo luego lugar la procesión según orden que se detalla. Primeramente van la bandera de Santa Eulalia y los estandartes de las parroquias; luego parte con gruesos cirios «brandons» correspondientes a la Catedral, a la ciutat i a los diversos oficios; «bastays, flaqués, pescadós, teixidors de lli, contraria de Sant Juliá, blanqués, fustés, pellicés...»<sup>975</sup>.

A mediados del siglo XV los grupos o *coblas* de trompas y trompetas eran cuatro o cinco, cada una formada por cuatro *trompadors*. La participación de estos conjuntos vocales e instrumentales que intervenían con sus toques marciales y fanfarrias en la procesión del *Corpus*, tanto en la Corona de Aragón como en la vertiente mediterránea y resto de España, fueron aumentando progresivamente.

---

<sup>973</sup> AHCC, Pinós, Mn. Ramon: *Notes i curiositats* (Libro manuscrito).

<sup>974</sup> Cfr. GOTOR, Anselmo G. de (1916), *El Corpus Christi...*, ob. cit., p. 10.

<sup>975</sup> *Idem*.



Sobre el Corpus en Mallorca, se conservan algunos libros de una «serie de clavariato», en una de cuyas páginas figuraba, bien destacado el «ordo processionalis» de la procesión del Corpus de Palma (1453). En ellos encontramos datos sobre los músicos que participaban en ella:

Otro pormenor indicativo de la procesión del Corpus: la música. Entre las partidas que publicamos aparecen algunas, que se completan mutuamente — procedimiento que hemos utilizado largamente en esta recopilación—, acerca de los **ocho músicos que precedían el Santísimo. Se les llama indistintamente "juglars", "sonadors", "musiquers"**. Se tocaban con unos "xipells" (1504) y delante de la cara llevaban unos velos (1506). Estos velos eran cedazos finos que se alquilaban año tras año a un comerciante especializado e iban colgados del "xipell", que era de latón y papel. Como podían tocar en esta tesitura no se ve claro hoy, pero entonces sí que se debía ver claro, porque el documento de 1504 nos certifica de ello (*cf.* además 1528 y 1540)<sup>976</sup>.

Sin embargo, tenemos noticias de las actuaciones de los *trompadors* en la música popular, tal como recoge la Consueta de la sacristía de la catedral. Según ella las «trompes» integraban la comitiva de la «Sibil·la»<sup>977</sup> en los maitines de Navidad y luego formaban en la de las misas de los siguientes días<sup>978</sup>. Además de la música litúrgica, cuyo protagonista era el órgano, en los libros de cuentas aparecen otros músicos entre los que encontramos *juglars* y *trompadors*:

En los libros de cuentas aparecen ahora **"sonadors", "trompadors", "juglars", "trovadors"**, nombres sinónimos. Y ello desde 1439. Parecen ser cuatro (1439), procedentes alguna vez de Lluchmayor (1480). **Sus instrumentos eran en 1439 "trompetas" y una "cornamusa"**. Sonaban en las tres fiestas principales de Navidad y ello en la mayoría de las funciones litúrgicas, como se desprende por exclusión de la partida de 1590.

El *Registre d'ordinacions* de Barcelona ofrece información sobre el propósito de la organización, estructura política y financiera, detallando el cometido de los *trompadors* cuando eran llamados para acompañar a los *Consellers* en procesiones como la del Corpus, así como de sus actuaciones en lo alto del campanar de la Seu, tal como era costumbre<sup>979</sup>.

E qui hi mancara e no sera ans que algun conseller hi sia pach de ban xii. diners. E aximateix sien quant la progresso deura exir en la dita Seu per acompaña[r] aquella. E per tornar e **acompanyar los consellers a la casa de la Ciutat** quant la custodia sera retornada a la Seu e si algu mancara en alguna

<sup>976</sup> LLOMPART MORAGUES, G. (1969), «La fiesta del Corpus...», ob. cit., pp. 7 y 8.

<sup>977</sup> La bibliografía sobre la «Sibil·la» fue recogida por MASSOT, J. (1962), «Notes sobre la supervivència del teatre català antic», en *Estudis romànics*, 11, pp. 80-87.

<sup>978</sup> Texto transcrito por MUNAR, G. (1956), *Les festes de Nadal a la Seu de Mallorca*, Palma, Impr. Sagrats Cors, pp. 15, 18 y 28.

<sup>979</sup> *Vid.* DURAN I SANPERE, A. y J. SANABRE (eds.) (1930-1947), *Llibre de les Solemnitats...*, ob. cit., vols. I y II.

de les dites coses pach de ban quescuna vegada **xii. diners sau just impediment conexedor per los dits trompeta** e prom e ultra lo dit ban los qui contrafaran en qualsevol coses dessus dites perden **lo salari que la Ciutat los acustume de donar** lo qual vols sia paguat en alguna forma<sup>980</sup>.

Igualmente, el archivo del clavari de Tortosa<sup>981</sup>, que aglutina gran cantidad de datos acumulados diariamente en sus notas de gastos comunes, ha permitido reconstruir con precisión la solemne procesión del *Corpus* desfilando por las calles de la ciudad de Tortosa, por el Vall (*entalamat*) o frente al Ayuntamiento (adornado de *murtra* y *joncs* y luciendo sus tapicerías en los *cadafals*). En los legajos se deja constancia de la primera custodia documentada en el año 1393, y en 1409 ya aparecía por primera vez la mención de los juegos o entremeses que recibían ayuda de la ciudad. Así, la fiesta creció y alcanzó un cierto esplendor a finales del siglo XIV multiplicándose el número de músicos: sonadors, caramellers de toda procedencia (Castellote, Ascó, Costumá, Rasquera, Ballestar...), *trompadors* y *tabalers*<sup>982</sup>.

Encontramos también noticias de las actuaciones de los *trompadors* en los registros de pagos que figuran en el *Manual de novells ardots* de Barcelona, relacionados con las procesiones cívico-litúrgicas más diversas (Navidad, Corpus...), y en otras ocasiones en las que actuaban habitualmente:

M. CCC. XCI. Deembre. Dissapte XXIII

Se recolli la Regina de Sicilia en I galea entrant en aquella per un pont de fust que la ciutat li feu prop la torra de Sent Nicholau a la mar. E foli feta festa y aportat I pali desobre hon portaten IIII vergues concellers de la ciutat e II promens ço es Mossen R. Alamany de Cervello governador, e Misser G. de Vallsecca. **Ey hac XVI entre trompes trompetes xalamies e tabalers**<sup>983</sup>.

Así como en otros actos litúrgicos, como en la bendición del estandarte en la misa:

M. CCC. XCII. Agost. Dicmenge IIII

Posa lalt Senyor en Johan Rey Darago lo seu bonaventurat estendart per lo passatge que Deus volent enten affer en lo abril prop vinent en la illa de Serdenya contra Misser Braca e los altres rebelles seus en la dita illa lo qual estendart fo benahit a la seu y dita missa solennial en aquella. E apres ixent lo

---

<sup>980</sup> *Registre d'ordinacions*, 8, fols. 93r-95 (22 de maig de 1459). Documento referente a la procesión del Corpus Confraternitat de Sant Bernat (referencias a la «processó de Corpus Christi»). El documento se conserva en las oficinas municipales del *Registre d'ordinacions*.

<sup>981</sup> Este archivo, que forma parte del Archivo Histórico de Tortosa, comprende 146 volúmenes y comprende desde el año 1381 hasta el 1708.

<sup>982</sup> *Cfr.* MASSIP FONOLLOSA, J. (1992), «La iconografía de la fiesta popular. La procesión del Corpus en el Archivo Histórico de Tortosa», en *Narria. Estudios de artes y costumbres populares*, núm. 57-58, Madrid, Universidad Autónoma, p. 40.

<sup>983</sup> SCHWARTZ Y LUNA, F. y F. CARRERAS Y CANDI (1916), *Manual de novells ardots, vulgarment apel'lat Dietari de l'Antich Consell Barceloní*. Col·lecció de documents històrics inèdits de l'Arxiu Municipal de la Ciutat de Barcelona, Barcelona, Impremta d'Henrich i Companyia, vol. I, comprenent los volúms originals del I al IX. Anys 1390-1446, pp. 23 y 24.

dit Senyor de la seu portant en los brassos lo dit estandart lo compte de Cardona almirall del dit Senyor **ab molts esturments de bocha trompes trompetes tabals e xalamies** passant per la Franeria per la plassa del Blat per lo carrer de la Mar entrant en la esgleya de la Verge Maria de la Mar ffo portat en la plaça del Portxo en lo cadafal qui aqui era e dient los laus per en Barthomeu Sala fill den Bertran Sala quondam, dit estandart fo alçat en la aste gran qui era plantada prop lo dit cadafal e apres foren alsades IIII banderes I reyal I ab senyal del dit Compte de Cardona altre de Mossen Gilibert de Canyelles capitaa general de la armada altre del honrat en Ffrancesch Averso visalmirall del dit Senyor<sup>984</sup>.

En estos años, en los pagos que constan a los *trompadors* se cita a los siguientes trompetas:

MCCCXCIX. Dates del present compte

Item pos en data les quals son stats despesos en la messio qui es stada feta an Vicent trompeta per raho de son menjar. Es assaber del XXII dies del mes de març que parti de Barçalona tro per tot lo V dia del mes dabril qui son XV dies quia raho de I § VI diners per cascun dia—XXII § VI. I § II § VI d. s. <sup>985</sup>.

[...] Item pos en data los quals a V dabril acorregui an Vicent trompeta per acorriment de son salari... I - XIII § <sup>986</sup>.

Item disapte a XII dabril done an Pasqual Rodrigo trompeta dels missatgers de Valencia... I § II s. <sup>987</sup>.

Item lo dit jorn doni an Anthoni Benavarro e an P. de Canyelles trompetas de Leyda e de Cervera... I § II s. <sup>988</sup>.

Item a XV dies del dit mes done an Johan Fexuch trompeta del noble Don Jayme fill del comte Durgell graciosament en II florins dor Darago... I § II s. <sup>989</sup>.

<sup>984</sup> *Ibidem*, vol. I, p. 30.

<sup>985</sup> *Ibidem*, vol. II, p. 107.

<sup>986</sup> *Ibidem*, p. 108.

<sup>987</sup> *Ibidem*, p. 110.

<sup>988</sup> *Ibidem*, p. 111.

<sup>989</sup> *Idem*.



**Fig. 213. Detalle de una procesión. Antoine Sallaert, finales del siglo XVI. Bruselas. Royal Museums of Fine Arts (Musée Oldmasters Museum).**

En Barcelona, la víspera de san Vicente:

M. CCCC. Primo. Janer. Dijous XX.

Aquest dia fo posada e asgurada per la ciutat de Barchinona taula de cambi en la lotge nova per des- carregar la dita ciutat de la qual taula foren regidors los honrats en Miquel Roure et en Guillem Colom. E los honorables consellers ab alscons prohombres ciutadans mercaders e menestrals se ajustaren en la casa del Consell e anaren oyr missa del Sant Sperit a Santa Eulalia. E puy anaren sen a la dita lotge **ab VIII entre trompes e trompetes**<sup>990</sup>.

Al no contar con un grupo fijo de instrumentistas cada año había que buscar estos músicos, y no siempre se encontraba gente dispuesta a tocar en la procesión. En alguna ocasión reclutar los grupos de ministriles para estos eventos no resultaba nada fácil; hasta tal punto que, por ejemplo, en el año 1457 se tuvo que reunir el Consejo municipal barcelonés para crear un cargo con la misión de reclutar estos ministriles. La siguiente nota de noviembre de 1457 da fe del relevo que se produjo en aquella fecha de la persona que hasta entonces había ostentado el mencionado cargo:

Lo dit die los honorables Consellers ensemps ab lo consell ordinari de XXXII, remogut en Vicens Plomas del offici de sonar, encercar, haver e administrar los sonadors de corda que sonen devant la custodia de Jhesucrist lo die de

---

<sup>990</sup> *Ibidem*, vol. II, p. 87.

Corpore Christi, provehiren del dit offici en Jacme Gili, bayner, ab los salaris, drets, emoluments e honors al dit offici acustumats<sup>991</sup>.

Se solían utilizar diez o doce «ángeles cantores», miembros del coro de la catedral y de otras iglesias y conventos de cercanos, que iban junto a los músicos de cuerda delante de la Custodia, mientras que los *trompadors* y demás ministriles altos, bastante más numerosos, abrían o cerraban la procesión.

Un recibo notarial fechado en Barcelona en junio de 1458 habla de "XXXV trompetes e trompadors, tanores e tabalets que han servit a les vespres al die de la festa de Corpore Christi". A mediados del siglo XV eran de cuatro a cinco los grupos o *coblas* de trompas y trompetas, cada una formada por cuatro individuos, las que acompañaban a los jurados de Gerona en las vísperas y luego en la procesión del Corpus. La noche de la festividad las coblas estaban obligadas también a tocar en las plazas de la ciudad, en donde tenían lugar bailes públicos; la que infringía la norma, yendo a tocar a otra parte no convenida de antemano, perdía el derecho a ser retribuida<sup>992</sup>.

La fiesta del *Corpus* se celebró también en los reinos circundantes al de Aragón, tanto en las capitales como en localidades pequeñas de provincias. Valga como ejemplo Medina del Campo, donde en 1583 se concertó con un vecino de la villa, músico, para que, en un periodo de diez años, se comprometiese éste a traer y tañer sacabuches y chirimías y otros instrumentos en las vísperas, misas y procesiones, autos y regocijos, así de toros y justas y juegos de cañas, recibimientos de reyes y personajes y otros señores. El documento tiene una especial importancia ya que nos describe los instrumentos de su propiedad: diversas chirimías, varias flautas y un sacabuche<sup>993</sup>.

#### IV.3.9. Funerales con «trompes sordes»

El uso de la trompa en los funerales se ha recogido en numerosas ocasiones en la literatura clásica, como por ejemplo en la Eneida de Virgilio, cuando en el *Funeral de Misè* se refiere alegóricamente el «grito» de la llamada producido con la trompa:

Consternada la faç i els ulls tot baixos, Eneas surt del casal llavors i s'allunya bolcant el misteri d'aquells fets dins el cor. El lleial Acates medita acompanyant-lo, al seu costat, les mateixes angoixes. Entre els dos departint llargament de tot, es pregunten quin companyó difunt presentí la vident, quin cadàver cal soterrar. De sobte, en atènyer l'àrida riba, vuen Misè que una mort injusta allí va rapir-los; ell, fill d'Èol, Misè, els guerrers amb la trompa cridava com ningú i encenia el furor de Mart amb el bronze. Del gran Hèctor

---

<sup>991</sup> *Ibidem*, vol. XII.

<sup>992</sup> *Apud* GÓMEZ MUNTANÉ, M.ª del C. (2001), *La música medieval...*, ob. cit., p. 99.

<sup>993</sup> VIRGILI BLANQUET, M.ª A. (1995), «Danza y teatro...», ob. cit., pp. 15-26.

ell fou company; amb Hèctor les lluites afrontava, ufanós de son espinguet i sa llança<sup>994</sup>.

De manera similar, los *trompadors* de la Corona de Aragón completaban sus servicios tañendo sus instrumentos en los funerales de los monarcas. En el año 1555, tras la muerte de Juana la Loca, los *consellers* en señal de duelo, hicieron la usual procesión desde la casa de la ciudad hasta la catedral sin el acompañamiento de las trompetas: «les trompetes estigueren a la trona entrant per lo cor per sonar com entraren y com sen anaren»<sup>995</sup>. Sirva como muestra de la excepcional e inhabitual actuación de estos instrumentos dentro de los templos, cuya labor habitual se desarrollaba en la pomposidad de las procesiones y festividades religiosas, así como en otros espacios públicos que no requerían de tanta solemnidad.

En el *Llibre de solemnitats de Barcelona*, en el capítulo CXXII correspondiente al año 1598, se describe la muerte del rey Felipe II (1556-1598); en él encontramos cierta información sobre la actuación de las trompas en su funeral que resulta sumamente relevante: la utilización de sordinas<sup>996</sup> por las trompetas de la ciudad. Así aparece la referencia en el manuscrito barcelonés:

[...] Dimars, a 6 de octubre, se comensá a tenir lo dol en la present Casa per la mort de sa magestad...<sup>997</sup>

[...] dimecres, de matí, a 7 de dit mes, se tingué do en la dita sala del sit consell de cent, ahont vingueren dits senyors concellers com lo dia abans...<sup>998</sup>

[...] E après, vingué lo senyor compte de quirra, ab sa gramalla rossegant y ab lo caparó al cap, lo qual fonch assentat al costat del dit senyor conceller Montaner en lo banch dels ciutedans com lo dia abans.

Dijous, als vuyt de dit, de matí, après de esser arribats los senyors concellers en la present Casa per llur orde y manament, **se feu pública crida per los vuyt trompetes de la Ciutat, vestis ab ses gramalles de dol, ab les trompes sordes**, designant lo dol y mort del rey nostre senyor, **possant un tros de fusta dins de dites trompes per fer lo trist y llamentable**, notificant al poble, com lo dia demá se havia de fer lo capellardent en la Seu, y que tothom fes festa, y tinguessen les portes tancades, **la qual crida** se comensá a fer en

---

<sup>994</sup> VIRGLI (1958), *L'Eneida*, Traducció, pròleg i notes per Miquel Dolç, Barcelona, Editorial Alpha, p. 162.

<sup>995</sup> *Dietari del Antich Consell*, VII, pp. 225 y 226. *Apud* KREITNER, K., (1992), «Ministrels...» ob. cit., p. 537.

<sup>996</sup> La sordina es el nombre que reciben los diversos mecanismos de reducción del volumen o modificación de las cualidades tímbricas del sonido, que puede adoptar diferentes nombres y formas y puede hacerse de diferentes materiales (caucho, plástico, cartón, madera o metal), dependiendo del instrumento. Las más conocidas son las de los instrumentos de viento metal.

<sup>997</sup> DURAN I SANPERE, A. I J. SENABRE (1947), *Llibre de les solemnitats de Barcelona*, Edició completa del manuscrit de l'Arxiu Històric de la Ciutat, Barcelona, Institució Patxot, cap. CXXII, fol. 78v., p. 105.

<sup>998</sup> *Ibidem*, p. 109

lo pati de la present Casa, y aprés davant la casa del senyor lochtinent general,  
y aprés per tots los altres llochs acostumats de la ciutat<sup>999</sup>.

La descripción que se hace respecto al artefacto —sordina— aplicado para hacer las «trompes sordes» es clarificadora en cuanto al material con el que estaba fabricado «un tros de fusta dins de dites trompes», o sea, un trozo de madera colocado en la campana o pabellón del instrumento; igualmente se detalla el sonido que debían lograr «per fer lo trist y llamentable», en consonancia con el duelo que debían acompañar, justificando así su utilidad.

Se trata de la noticia más antigua que tenemos sobre la utilización de este artilugio, ya que las primeras referencias documentadas que encontramos sobre su aplicación en los instrumentos de viento metal (trompas, trompetas, trombones...) se remontan a comienzos del siglo XVII. Históricamente, el uso de la sordina no comenzó a ser relativamente habitual hasta mediados del siglo XVIII. «No hay registro del primer uso de la sordina para trompa, o para el caso, cualquier otro instrumento de metal. Para la trompa, este primer uso se dice que fue mucho antes de 1750»<sup>1000</sup>. Hasta el presente siempre se ha dado como fecha histórica más antigua en su aplicación el año 1607, cuando Claudio Monteverdi (1567-1643) en su ópera *Orfeo* exigía por vez primera en la plantilla orquestal el uso de trompetas con sordina<sup>1001</sup>: «*Clarino con tre trombe sordine*»<sup>1002</sup>.

<sup>999</sup> *Ibidem*, p. 112.

<sup>1000</sup> Vid. MORLEY-PEGGE, R. (1960), *The French Horn...*, ob. cit., pp. 138-140; y TUCKWELL, B. (1983), *Horn...*, ob. cit., pp. 151 y 152.

<sup>1001</sup> Según Herruz Pamies, «Aquestes sordines estaven fetes de fusta i tenien forma de copa i un forat cilíndric les travessava. Es posava a la campana de la trompeta, i això requeria el transport d'un mig to, depenent de la sordina». HERRUZ PAMIES, C. (2016), *Una aproximació...*, ob. cit., nota núm. 15, p. 25.

<sup>1002</sup> La *Tocatta* de la ópera *L'Orfeo* de Claudio Monteverdi (1607) es la primera aparición de la trompeta en una partitura orquestal. En ella se indica que la formación de la sección de instrumentos de viento metal, estará integrada por un clarín agudo, tres trompetas y cuatro trombones. En esta obra se utilizó la sordina, una especie de cono pequeño de cartón o madera que se colocaba en el pabellón para apagar su sonoridad: «Clarino con tre trombe sordine», lo que indica que todas las trompetas debían sonar «tapadas». La *Tocatta* está precedida por las instrucciones «E si fa un tuono piú alto volendo sonar le Trombe con le Sordine, una advertencia de que las trompetas usaran «sordinas» y que el tono del instrumento subiría un tono entero más alto. Las primeras sordinas tuvieron el efecto de acortar la longitud total de la trompeta cerrando completamente la campana del instrumento en el punto de contacto, con el sonido pasando por un agujero en el centro del artilugio. Estas sordinas elevaban la afinación del instrumento en un semitono o en un tono entero dependiendo del tamaño de la campana. En algún momento, probablemente alrededor de la época del *Idomeneo* de Mozart (1790), se inventaron o descubrieron sordinas que no cambiaban el tono. Desde entonces, lo ideal es una sordina que no perturbe el tejido orquestal al ser demasiado estridente u opaca. La mayoría de las sordinas modernas cumplen este ideal. Véase el artículo CROWN, T. Y G. CASSONE (s.f.), «History of Mutes», en *Mutes for Brass Instruments* [http://www.tomcrownmutes.com/learn\\_history.html](http://www.tomcrownmutes.com/learn_history.html); y el artículo de SMITH, N. (s.f.), *History of the Horn Mute*, disponible online en: [https://www.hornsmith.net/horn\\_mute.html](https://www.hornsmith.net/horn_mute.html) [Acceso: 23/04/2018]

Uno de los primeros ejemplos representativos del uso de la sordina lo encontramos en la *Cantata* de Buxtehude, «*Ihr lieben Christen, freut euch nun*»<sup>1003</sup>, en la que el compositor requiere dos *Clarini in Sordino*.



Fig. 214. Fragmento para dos clarines con sordina de *Ihr lieben Christen freut euch nun*, BuxWV 51 de Dietrich Buxtehude.

Durante la primera mitad del siglo XVIII, es muy probable que las sordinas de trompa tuvieran un diseño similar a los de las trompetas, como el ejemplo ornamentado de la figura siguiente:



Fig. 215. Sordina de trompeta, siglo XVIII.

La única diferencia entre la sordina de la trompa y la de la trompeta era simplemente el mayor tamaño del agujero de la primera, debido a la garganta más grande de la su campana. El trompista Heinrich Domnich (1767-1844), compositor y profesor del Conservatorio de París, hacía alusión a la sordina de trompa en su famoso *Méthode*, describiéndola tal como sigue<sup>1004</sup>:

Ainsi on avoit franchi un intervalle immense, sans avoir songé en aucune manière à l'art de filer les sons, d'en tempérer l'éclat, de leur communiquer ce moëlleux qui parait leur être propre et dont l'oreille est si agréablement flattée.

---

<sup>1003</sup> Dietrich Buxtehude (1637-1707) compuso este cántico sobre el poema «Queridos cristianos, regocijense ahora» original del escritor alemán Erasmus Alberus (1500-1553). La letra es un cántico alentando a los cristianos a regocijarse por la pronta llegada del hijo de Dios, anunciada por el profeta Daniel.

<sup>1004</sup> MORLEY-PEGGE, R. (1960), *The French Horn...*, ob. cit., pp. 136 y ss.



Cependant la destination du Cor n'était déjà plus bornée aux airs bruyans de chasse ou de guerre; et souvent même, au milieu de ces airs, on avait besoin, por produire des contrastes, d'exprimer des effets plus doux. Pour y parvenir, on imagina d'abord une sourdine en bois, de la figure d'un cône tronqué, creusé dans son intérieur et destinée à s'enfoncer dans le pavillon. Au centre de la base inférieure était pratiqué un trou, par où le son s'échappait<sup>1005</sup>.

Domnich añade que la aplicación de la sordina en la trompa tuvo unos resultados bastante deficientes y ciertamente desagradables «Mais comme la vibration de l'airain cõtre le bois occasionnait un frémissement désagréable, on fit dans la suite la sourdine en carton, et on s'en servit long-tems, quoiqu'elle ne procurât pas encore une qualité de son parfaitement pure». Parece ser que la combinación de la madera y el latón producía un sonido parecido a un zumbido. Para remediar este problema se fabricaron y utilizaron sordinas de cartón, aunque su tono y calidad sonora dejaban mucho que desear, con resultados todavía deficientes<sup>1006</sup>.



**Fig. 216. Cuerpo Real de trompetas y timbaleros de la escuela italiana de Felipe II en el entierro de Carlos V, celebrado en Bruselas el 29 de diciembre de 1558. Grabado del holandés Johannes van Dueticum Lucas.**

<sup>1005</sup> DOMNICH, H. (1808), *Méthode de Premier et de Second Cor*, Paris, Imprimerie Impériale de Musique, p. iii.

<sup>1006</sup> MORLEY-PEGGE, R. (1960), *The French Horn...*, ob. cit., p. 139.



**Fig. 217. Cuerpo Real de trompetas en el funeral del rey Frederik II en 1588. Grabado conservado en la Det Kongelige Kapel (The Royal Danish Orchestra).**

#### **IV.4. La caza**

La caza, tal y como señalaba Ortega y Gasset, ha sido siempre una actividad primaria y permanente en el hombre, cuya antigüedad y práctica resulta común en las más diversas culturas a través de la Historia<sup>1007</sup>. En el discurrir del tiempo, pocas actividades humanas han debido cambiar tanto sus connotaciones, su significado, como la caza. Hoy simple pasatiempos para muchos, parte del ocio, diversión, si bien contestada por amplias capas de la sociedad (polémica en la cual no entraremos en esta tesis), fue en tiempos lejanos, en siglos pasados estrategia de supervivencia muy importante, puede decirse vital. «La caza y los animales que se relacionan con esta actividad tienen reservado un lugar significativo en la iconografía medieval, y no sólo en la iconografía de carácter profano. La literatura también les concede una notable importancia»<sup>1008</sup>.

En las cortes medievales existía una gran afición a la caza, ejercida como entretenimiento y forma de adiestramiento para la guerra, pero también como nos dice

---

<sup>1007</sup> ORTEGA Y GASSET, J. (1984), *La caza y los toros*, 2.ª ed., Madrid, Espasa-Calpe, pp. 12-31.

<sup>1008</sup> LE GOFF, J. y J. C. SCHMITT (eds.) (2003), *Diccionario razonado del Occidente medieval*, Título original: *Dictionnaire raisonné de l'Occident médiéval*, librairie Arthème Fayard, 1999 (Traducción de Ana Isabel Carrasco Manchado), Madrid, Ediciones Akal, p. 137.

el conde Gastón III de Foix, conocido por el sobrenombre de Phébus (Febo)<sup>1009</sup>, en *El Libro de la Caza*, el cazador va al Paraíso cuando muere<sup>1010</sup>.

La caza era un complemento en la formación del caballero, ya que le obligaba a obedecer unas normas que le endurecían y capacitaban para las justas, torneos y, obviamente, para la guerra, al tiempo que le conferían la gravedad del “miles Christi rationalis” o ser racional frente al “irrationalis”<sup>1011</sup>.

Así, en el Medievo fue una práctica habitual de los reyes y los nobles. Estos tenían a su servicio buen número de monteros, entre los cuales los había que tañían la trompa o bocina de caza en las partidas cinegéticas que llevaban a cabo<sup>1012</sup>, práctica que aparece también relacionada en ocasiones con determinados episodios históricos y religiosos. Tal como afirma Ferran Soldevila al hablarnos de Pedro el Grande,

Moltes notícies tenim dún altre exercici propi dels nobles i al qual l'infant Pere [Pedro el Grande] fou apassionadament afeccionat: la cacera. **Tenim, en primer lloc, notícia dels servents que se n'ocupaven: munters, falconers, canissers, caçadors i trompadors. L'infant els duia sempre en el seu seguici.** Els comptes que examinem ens parlen de tots ells<sup>1013</sup>.

En esa época era frecuente celebrar cacerías en los festejos importantes, como en los preparados por Juan II de Castilla<sup>1014</sup> en 1428 para honrar a su prima la infanta doña Leonor que iba a casarse con el infante don Duarte, primogénito del rey de Portugal, momento en que, según Carrillo de Huete,

<sup>1009</sup> El sobrenombre se le dio en referencia al dios Apolo, por la belleza física que presentaba este personaje.

<sup>1010</sup> *El Libro de la Caza. Gaston Phébus*, Fasc. del ms. fr. 616 de la Bibliothèque National de París, Madrid, 1994, p. 126. *Apud* JORDANO BARBUÑO, M.ª A. (2015), «El conjunto de azulejos nazaries de principios del siglo XV del Museo Arqueológico de Córdoba», en *Anales de Historia del Arte*, Vol. 25, Córdoba, Universidad de Córdoba, [pp. 51-74], p. 61.

<sup>1011</sup> NUÑEZ RODRÍGUEZ, M. (1994), «Homo festibus: la necedad, el placer y la ironía», en NUÑEZ RODRÍGUEZ, M. (ed.), *El rostro y el discurso de la fiesta*, Santiago de Compostela, p. 65.

<sup>1012</sup> En nuestra Península, la trompa en la caza se denominó habitualmente durante largo tiempo como bocina, dato que conviene recordar al estudiar el instrumento para no confundirlo con la bocina o *buisine* de origen francés referida a una trompeta recta larga. Obviamente, la diferenciación viene en función del contexto en el que aparece el instrumento.

<sup>1013</sup> SOLDEVILA, F. (1995), *Pere el Gran...*, ob. cit., p. 66.

<sup>1014</sup><sup>1014</sup> Juan II de Castilla (1405-1454). Hijo de Enrique III y Catalina de Lancaster, sobrino de Fernando de Antequera y padre de Isabel la Católica. Según un retrato de Fernán Pérez de Guzmán: «Fue este ilustrísimo rey de grande y hermoso cuerpo, blanco y colorado mesuradamente, de presencia muy real: tenía los cabellos de color de avellana mucho madura; la nariz un poco alta, los ojos entre verdes y azules, inclinaba un poco la cabeza, tenía piernas y pies y manos muy gentiles. Era un hombre muy atrayente, muy franco e muy gracioso, muy devoto, muy esforzado, dábase mucho a leer de filósofos e de poetas, era buen eclesiástico, asaz docto en la lengua latina, mucho honrado de las personas de ciencia; tenía muchas gracias naturales, era gran músico, tañía, e cantaba e trovaba e danzaba muy bien; dábase mucho a la caza, cabalgaba pocas veces en mula, salvo habiendo de caminar: traía siempre un bastón en la mano, el cual le parecía muy bien». Juan II accedió al trono siendo un niño, por lo que fue necesario constituir una regencia, de la que formaban parte su madre, Catalina de Lancaster, y su tío, el infante Don Fernando. Juan II tuvo como hombre de confianza a don Alvaro de Luna, personaje aragonés al que nombró condestable y maestre de la Orden militar de Santiago. Alvaro de Luna tenía como principal objetivo fortalecer al máximo el poder regio. La relación entre el rey de Castilla y su favorito fue tan estrecha que, según dice Pedro Carrillo de Huete en la *Crónica del halconero de Juan II*, «no se conoce hombre que tan gran poderío tuviese, ni tanto amado fuese de su Rey como él hera». En el año 1453, Alvaro de Luna fue detenido en Burgos, acusado de haber sido el instigador de un crimen. Dos meses más tarde era ejecutado en la villa de Valladolid, con la previa autorización del propio monarca. Al año siguiente moría el que había sido durante tanto tiempo su protector, Juan II.

salió el **rey de Castilla**, con diez caballeros, todos con sus paramientos de azeytun y pardillo e sus gentile penachos. **E traya el señor Rey** un venablo en el ombro, e **una vozina a las espaldas**, e todos los caballeros que con él yban armados, **sus lanças de monte en los ombros e sus vozinas**. E lleba el señor Rey delante sy un muy fuerte león e un osos, con muchos monteros e canes, que yvan ladrando<sup>1015</sup>.

Las principales fuentes documentales para su estudio las encontramos en los textos legales —ordenamientos de Cortes, fueros, cartas pueblas y ordenanzas municipales—, así como los documentos procedentes de los archivos de protocolos Notariales. La importancia de la caza en el Aragón medieval queda reflejada en los fueros y las normativas municipales de los siglos XII-XV y en obras como *Las Partidas* (1257) de Alfonso X el Sabio. A estas se suman las fuentes iconográficas —escultura, pintura y heráldica—, que presentan excelentes ilustraciones con representaciones de montería, reflejando plásticamente los escenarios cinegéticos con sus protagonistas e instrumentos, exhibidas en tratados de montería como el *Libro del Rey Modus* (h. 1330/50) de Henri de Ferrières, el *Libro de la montería* (1350) de Alfonso XI, *Le Livre de chasse* (h. 1387/89) de Gastón III de Foix-Bèarn, *Le Livre du Tresor de Vanerie* (1394) de Hardouin de Fontaines-Guérin, el *Tratado de Montería del siglo XV* o *The Noble Arte of Venerie or Hunting* (1576) de G. Turbervile, entre otros, así como en las miniaturas de las *Cantigas de Santa María* y las compilaciones forales aragonesas (manuscritos de los Fueros de Aragón de Vidal Canellas o los Fueros de Teruel). Por último, la arqueología musical completa nuestro conocimiento sobre los trompas de caza utilizadas con más frecuencia, a través de los instrumentos conservados, como ya se ha visto en el capítulo anterior.

#### IV.4.1. El argumento venatorio

Entre los temas argumentales más ilustrados en representaciones y miniaturas de la Edad Media contamos con las manifestaciones cinegéticas o motivos venatorios. El cuerno, la bocina o la trompa aparecen representados en numerosas escenas de caza de esta época, particularmente a través de una composición iconográfica relativamente frecuente en la que un oteador o montero hace sonar su instrumento de caza anunciando a la comitiva que la jauría ha dado alcance al cévido que persiguen.

En el mundo medieval islámico también aparecen estos elementos figurativos en las escenas de caza. Es frecuente encontrar la figura de un ojeador tocando el cuerno o la caracola de caza, como nos muestran algunas escenas venatorias del siglo XIV en el extremo norte del techo de las fuentes de la Sala de los Reyes del Palacio de los Leones

---

<sup>1015</sup> CARRILLO DE HUETE, P., *Crónica del halconero de Juan II*, pp. 23 y 24; este mismo hecho lo describe Fernán Pérez de Guzmán en su crónica de la siguiente manera: «[...] E venían todos en hábito de monteros, venablos en las manos e **bocinas en las espaldas**. Delante del rey levaban un león muy grande atado con dos cadenas, e un oso atado en la mesma forma; e iban treinta monteros a pie vestidos de verde e colorado, e **sus bocinas al cuello** e venablos en las manos, e cada uno dellos levaba por la trailla...» PEREZ DE GUZMAN, F., *Crónica de Juan II*, p. 447.

de la Alhambra de Granada. En el detalle de las figuras siguientes podemos apreciar esta temática, que se encuentra también en miniaturas islámicas orientales<sup>1016</sup>.



**Fig. 218.** Escena de caza con un caballero montado a caballo y otro tañendo un cuerno a la derecha de la imagen. Pintura sobre piel, s. XIV. Sala de los Reyes. Palacio de los Leones de la Alhambra de Granada<sup>1017</sup>.

Las pinturas que presenta la sala se encuentran en tres cúpulas de madera en forma de elipse, y forradas de cuero. La pintura del centro representa a los diez primeros reyes

---

<sup>1016</sup> Cfr. MOLINA FAJARDO, E. (1967), «Caza en el recinto de la Alhambra», en *Cuadernos de la Alhambra*, n. 3, 1967, Granada, pp. 45-46, y BERMÚDEZ PAREJA, J. (1987), *Pinturas sobre piel en la Alhambra de Granada*, Granada, 1987, pp. 31, láms. 6, 12.

<sup>1017</sup> Publicado en: BERMÚDEZ PAREJA, J. (1987), *Pinturas sobre piel en la Alhambra de Granada*, Granada, Patronato de la Alhambra, F. 8282.



de la dinastía nazarí (salvo los usurpadores Ismail I y Mohamed VI, el Bermejo). Las de las bóvedas laterales nos muestran escenas caballerescas (de caza principalmente) y románticas, y posiblemente cuentan leyendas o aventuras de reyes musulmanes. A pesar de esto, las pinturas son claramente cristianas, lo que queda patente en la representación de temas musulmanes, mucho más torpe e imprecisa que la de los cristianos. Según las pistas que nos da la pintura de los reyes, podrían corresponder a los reinados de Mohamed VII (1395-1410) o de Yusuf III (1410-1424).



**Fig. 219.** En el centro de la escena un caballero alancea un oso, mientras en la parte superior, a la derecha de la imagen, un hombre en un árbol sopla en un busano o caracola de caza. Pintura sobre piel, s. XIV. Sala de los Reyes. Palacio de los Leones de la Alhambra de Granada <sup>1018</sup>.

---

<sup>1018</sup> Publicado en: BERNIS MADRAZO, C. (1982), «Las pinturas en la Sala de los Reyes de la Alhambra: los asuntos, los trajes, la fecha», en *Cuadernos de la Alhambra*, núm. 18, pp. 21-50.

#### IV.4.2. El sentido de la caza

La caza en la Edad Media no sólo era útil, sino imprescindible, tenía sentido y diferentes formas según quien la practicase. Para los reyes y grandes señores poseía un carácter lúdico que reproducía, en sus líneas más esenciales, las artes guerreras. Su práctica contribuía a modelar el carácter de quién la practicaba, pues el hombre se ejercitaba en las privaciones, habituaba a los peligros y educaba tanto física como moralmente<sup>1019</sup>.

Entre los grupos aristocráticos la caza era considerada como deporte y expresión de un modo de vida distinguido, como un pasatiempo que permitía ejercitar en períodos de paz las virtudes y habilidades de la guerra: el valor, la destreza en el manejo del caballo y de las armas, la resistencia física, en suma<sup>1020</sup>.

Era la actividad favorita de la nobleza medieval en sus dos modalidades, montería y cetrería. En el «Discurso» sobre el *Libro de la Montería* del rey D. Alfonso XI, José Gutiérrez de la Vega recoge unas notas sobre el rey Juan I de Aragón que dicen así:

Señalóse D. Juan I de Aragón (dice un historiador moderno) por el lujo, el boato y la esplendidez de su casa y corte. Siendo sus dos pasiones favoritas la caza y la música, preciábase en cuanto á la primera de poseer los utensilios de cetrería y montería de más gusto y precio y más raros y singulares que se conocían, los más diestros halcones y las traillas de los más adiestrados perros, en que gastaba sumas inmensas, y en que hacia vanidad de no igualarle príncipe alguno y de este género de vida se dio al rey el sobrenombre del Cazador<sup>1021</sup>.

Don Juan Manuel (1282-1348) señalaba las actividades que debía realizar un infante para su educación:

cuando salga de caza debe llevar en la mano derecha una lanza, u otra vara y en la izquierda un azor o halcón. Este ejercicio le acostumbrará los brazos: con el derecho será hábil para herir y el izquierdo será útil para llevar el escudo como medio de defensa<sup>1022</sup>.

Desde otro punto de vista, excelentes medievalistas han afirmado que la caza era un medio por el cual la aristocracia se proveía de carne para su mesa.

<sup>1019</sup> Jenofonte, por ejemplo, afirma lo siguiente: «[...] yo aconsejo a los jóvenes que no tengan a menos las cosas de la caza que los otros géneros de educación. Pues es por ellas por lo que sobresalen en las empresas guerreras y de cualquier clase, que obligan a bien pensar, bien decir y bien hacer». XENOPHON, (1970), *L'art de la chasse*, París, p. 56.

<sup>1020</sup> DEL PINO, J. L. (1996), «Caza y cazadores en la Castilla medieval, Universidad de Córdoba», en *Meridies*, III, pp. 91 y 92. [Acceso: 29/03/2018]. Recuperado de: <http://www.uco.es/meridies/images/revista/3/6.pdf>

<sup>1021</sup> *Historia General de España*, por D. Modesto Lafuente, parte segunda, libro tercero, capítulo XX, *Juan I el Cazador*. Apud GUTIERREZ DE LA VEGA, J. (1877), *Libro de la Montería del Rey D. Alfonso XI*. Con un discurso y notas del Excmo. Señor D. José Gutiérrez de la Vega, tom. 1, Madrid, Imprenta y fundición de M. Tello, p. VIII,

<sup>1022</sup> Cfr. MORSEL, J. (2008), *La aristocracia medieval: La dominación social en Occidente (siglos V-XV)*, València, Publicacions de la Universitat de València, p. 223.

Cal tenir ben present que la caça no era, per al senyor, només un esport, ans també tenia una important funció social; era font d'aliments nobles —als darrers segles medievals difícilment a l'abast dels pagesos—, per tant un motiu de prestigi davant tothom i a més, servís com a preparació per a les batalles<sup>1023</sup>.

Para los demás, vasallos o no, suponía una defensa contra la agresión de determinadas especies (aquella que se realizaba frente a los ataques de animales dañinos como el lobo), un complemento a su alimentación y un tipo de producto susceptible de ser comercializado. No obstante, algunos historiadores, después de examinar el balance que se desprende de los costes y beneficios que suponen la caza, han demostrado la completa irracionalidad económica que supondría tal pretensión<sup>1024</sup>. Gracias a los análisis de la contabilidad de las casas cortesanas y nobiliarias a finales de la Edad Media, dan por cierto, que los gastos que proceden de la carne provienen esencialmente de animales comprados en carnicerías. La presencia de carne de venado en las mesas señoriales, tal y como aparece en la literatura cortesana, no obedecería así —según ellos— más que a un simple código simbólico<sup>1025</sup>.

Además de alimento, la caza proporcionaba también una serie de materias primas al artesanado: grasa, tendones, huesos, cuernos, y, sobre todo, pieles, que se utilizaban para fabricar guantes, botas o vestidos de cuero. De aquí que determinados animales objeto de la caza cobraran gran valor, siendo muy apreciados el ciervo, la zorra, la jineta, la garduña, el gato cerval y el gato rabudo, entre otros<sup>1026</sup>. Los primeros fueros y normativas legales hablan de la riqueza venatoria del territorio aragonés tanto de las especies de caza mayor (ciervos, corzos, cabras montesas, jabalíes, osos, asnos salvajes...) como de caza menor (conejos, liebres, perdices, palomas)<sup>1027</sup>.

Monarcas aragoneses como Pedro IV el Ceremonioso y su hijo Juan I el Cazador, llevados por su pasión por la caza, acotaron para su uso exclusivo grandes extensiones de terreno y dictaron normas que convirtieron esta actividad en deporte de privilegiados. Además, plasmaron el interés por la caza en la inclusión de halconeros, cazadores, monteros y perreros como oficios técnicos especializados y destacados de la Casa Real<sup>1028</sup>.

---

<sup>1023</sup> RIU, M., BATLLE i GALLART (et al.) (1986-1987), «Castells, guaites, torres i fortaleses de la Catalunya medieval», en *“Acta medievalia” Annexos D'Arquologia medieval, Annex 3*, Barcelona, Departament d'Història Medieval, Paleografia i Diplomàtica, Facultat de Geografia i Història, Universitat de Barcelona, Pedralbes, p. 124.

<sup>1024</sup> LE GOFF, J. y Jean C. SCHMITT (eds.) (2003), *Diccionario...*, ob. cit., p. 138.

<sup>1025</sup> Cfr. JANSEN, W. (1990), «Die Fleischversorgung auf mittelalterlichen Burgen», *Château-Gaillard* 14, pp. 213-224, y GUE-RRÉAU-JALABERT, A. (1992), «Aliments symboliques et symbolique de la table dans les romans arthuriens (XII<sup>e</sup>-XIII<sup>e</sup> siècle)», *Annales ESC* 47, pp. 561-594.

<sup>1026</sup> DEL PINO, J. L. (1996), «Caza...», ob. cit., p. 117.

<sup>1027</sup> RODRIGO ESTEVAN, M.<sup>a</sup> I. (2004), «Cazar y comer caza en el Aragón medieval: fueros, normativas, prácticas y creencias», en *El Ruejo. Revista de Estudios Históricos y Sociales*, 5 [pp. 59-124], p. 62.

<sup>1028</sup> *Idem*.



Lo que si es cierto es que tanto los vasallos como los reyes solían entretener sus ocios en períodos de paz, manteniendo siempre vivo el espíritu guerrero y caballeresco. El interés de los reyes por la caza era tal que en la literatura narrativa y en los tratados cinegéticos medievales se recogen esas opiniones. En el prólogo del *Libro de caza* de Gastón III de Foix-Bèarn, este autor proclama con orgullo que toda su vida le han deleitado especialmente tres cosas: las armas, el amor y la caza<sup>1029</sup>. Muchos reyes fueron elogiados como cazadores. Alfonso X el Sabio, que «no sólo escribió un libro de venación (montería), otro de caza (cetrería)<sup>1030</sup> y un tercero de pesca, llegó a hacer en *Las Cantigas* uno de los mejores elogios de la caza en estos versos: «a çazar, que e dos viços do mundo un dos mayores»<sup>1031</sup>; en el *Tratado de Montería del siglo XV*<sup>1032</sup> se considera al rey de Castilla Alfonso XI como «el mayor y mejor montero del mundo»<sup>1033</sup>, y Pedro I, de cuya época era el tan citado y alabado, pero no conocido, *Libro de las Cazerías del rei don Pedro*<sup>1034</sup>. Otro cronista, Hernando del Pulgar (ca. 1430-ca. 1493)<sup>1035</sup>, define Fernando el Católico como «un gran cazador de aves»<sup>1036</sup>.

<sup>1029</sup> Alfonso XI llega a equiparar la guerra con la práctica de la montería: «[...] por que el cavallero deve vsar toda cosa que tanga a armas et a cavalleria. Et quando non la podiere vsar en guerra, develo vsar en las cosas que son semeiantes a ella. Et es cierto que las çaças non ay ninguna que mas sea semejante a la guerra que esta». ALFONSO XI (1992), *Libro de la Montería*, estudio y edición crítica por MONTROYA, M. I., Granada, pp. 136 y 137; en el *Tratado de Montería del siglo XV* se dice: «si por algo en algo se deve tener, sera por ser muy apropiada entodo e por todo a la guerra, tanto que yo la avria por abeçe della, de ninguna cosa careciendo de aquellas que guerreandose se pasdeçen, que son estas que todos saben sufrir: hambre e sed, e sueño, e cançancio, calores e frios, vsar de engaños, padescer miedos, ponerse a peligros, asi mismo haser gastos; por todo esto pasa el buen montero, tan bien como el buen guerrero». DUQUE DE ALMAZÁN (ed.) (1936), *Tratado de Montería del siglo XV*, Add. 28709; manuscrito del Museo Británico, ed. fac. del Duque de Almazán, Madrid, p. 128.

<sup>1030</sup> Don Juan Manuel dice en la introducción de su *Libro de la caza* que su tío Alfonso X había escrito tanto del cazar como del «venar»: Et por que don Johan entendió que él et los otros çaçadores que agora son non an complidamente la teórica de aquesta arte... fizo la escreuir en este libro... et otrosí lo que falló en la arte de venar, que quiere dezir la çaza de los venados que se çaçan en el monte... Pero toda la arte del benar ponerse a en este libro después que fuere acabado el del arte del çazar...». DON JUAN MANUEL (1982), *Libro de la caza*, ed. prólogo y notas de BLECUA, J. M., Madrid, p. 521; ninguno de estos libros ha llegado hasta nosotros. Fradejas Lebrero considera que estas obras se conservan, si no en la versión regia, sí en otra descuidada que se contiene en tres códices de la Biblioteca de El Escorial. FRADEJAS LEBRERO, J. (1986) *Libro de la caza de las aves de PERO LOPEZ DE AYALA*, editado por el mismo en Madrid, Edición Castalia, p. 32.

<sup>1031</sup> *Ibidem*, p. 93.

<sup>1032</sup> Este libro de caza, desconocido por lo españoles hasta hace poco, sólo tiene como equivalente comparativo el Libro de la Montería de Alfonso XI. No hace mucho que aparecieron dos reediciones del Tratado de Montería editado por Alfonso Mariategui, Duque de Almazán, en 1936. Vid. ALMAZÁN, DUQUE DE (1936), *Tratado de montería del siglo XV*, Barcelona, Int. Graf. Oliva de Vilanova. Según José A. Valverde, el Tratado de Montería del siglo XV sería, «casi con absoluta certeza obra de Fernando de Iranzo, y debió ser redactado entre 1456 y 1473». Por su parte, Mariategui, en su estudio, «propone tres posibles autores: 1) Un anónimo caballero dependiente de Pedro Pacheco, Gran Maestre de la Orden de Santiago, y hombre muy influyente en la corte. 2) Fernando de Iranzo, Comendador de Montizón, Camarero de paños del rey de Castilla y hermano del Condestable de Castilla, Miguel Lucas de Iranzo. 3) Jorge Manrique, el poeta, Comendador de Montizón», dejando, finalmente, implícita la atribución del texto a Fernando de Iranzo. VALVERDE, JOSÉ A. (1996), «Sobre la autoría del Tratado de Montería del siglo XV», en *Revista de Literatura Medieval*, VIII, pp. 229-237.

<sup>1033</sup> *Tratado de Montería del siglo XV*, ob. cit., pp. 128 y 129.

<sup>1034</sup> CASARIEJO, J. E., «La caza en la Edad Media», en *Libro de la Montería*, p. XV.

<sup>1035</sup> (Toledo, ca. 1430-ca. 1493) Humanista e historiador español. Fue un destacado servidor de Enrique IV y los Reyes Católicos, que le nombraron su cronista. Autor de la *Crónica de los Reyes Católicos* (1481-1490), Glosas a las *Coplas de Mingo Revulgo* (1485) y *Libro de los claros varones de Castilla* (1486).

<sup>1036</sup> PULGAR H. de (1953), *Crónica de los Reyes Católicos*, Madrid, Ed. BAE, t. III, p. 256.

Entre los nobles de la Corona de Castilla cabe citar al infante Juan Manuel, en cuyo Libro del caballero et del escudero puede leerse: «ca non ha cosa que más allegue con las maneras del caballero que ser montero e cazador»; u otro personaje como Alvaro de Luna de quien afirma Gonzalo Chacón que «fue muy grand montero, e trabajaba mucho en ello e tanto lo cursaba quando otros fechos lo dexaban, que sabía en ello más que otro hombre»<sup>1037</sup>.

En consecuencia, la caza era una actividad cotidiana entre los reyes, grandes señores y caballeros de la Corona de Aragón que no dejaron de fomentar en ningún momento, era una de sus pasiones. A los monarcas les gustaba organizarlas, los encontramos a menudo enfaenados en los preparativos. No la practicaban solamente en su lugar de residencia, sino también, muchas veces, cuando iban de viaje, caso de Jaime II<sup>1038</sup>. El encanto y lujo real que caracterizaban la caza se manifestaba también en el interés que tenían las damas. «La caza con halcón era la que más prestigio y distinción proporcionaba, y la pasión por los halcones alcanzaba niveles patológicos, afectando por igual al Rey que a la Reina»<sup>1039</sup>. Blanca de Anjou, esposa de Jaime II, que quería comprar un halcón que antes había poseído Pere Sesse, es posible que en alguna ocasión hubiera participado en alguna cacería; el día 7 de septiembre de 1307 don Jaime escribía a Artal de Horta, Comendador de Montalbán, ya que

la noble reyna, cara muller nuestra quiera aver el aztor e el falchón que tenía el noble Pero Sesse, o al menos l'atzor, por aquesto vos rogamos e vos mandamos que fagades de guisa que no los lieven a otra part, ni otri los aya, porque la reyna los quiere de tot en todo, o al menos el dit aztor<sup>1040</sup>.

Alfonso III el Benigno (1327-1336), ante la pérdida de valor de la moneda de plata, sacó la conclusión de que debía aumentar el sueldo de sus halconeros<sup>1041</sup>, Pedro IV «Pere demostrà que l'atribut de Ceremoniós també li esqueia en relació amb la caça»<sup>1042</sup>, pedía a su administrador en Cerdeña que le transmitiese algunos halcones de Flandes. Ciertas medidas que tomó en relación con la caza,

poden ésser considerades com a mesures de govern; tanmateix, viem que ell no considerava pas en aquesta categoria la seva activitat de caçador, com ho

---

<sup>1037</sup> CHACON, G. (1940), *Crónica de don Alvaro de Luna, condestable de Castilla, maestre de Santiago*, Madrid, Ed. y est. de Juan de M. Carriazo, pp. 207 y 208.

<sup>1038</sup> El *llibre de comptes de la tresoreria reial* de los años 1302-1304 es una fuente excepcional que ofrece numerosos datos al respecto.

<sup>1039</sup> HINOJOSA MONTALVO, J. (2006), *Jaime II y el esplendor de la Corona de Aragón*, Donostia-San Sebastián, Ed. Nerea, p. 106.

<sup>1040</sup> ACA reg. 140. fol. 53v, MARTÍNEZ FERRANDO, J. E. (1948), *Jaime II de Aragón. Su vida familiar*, vol. II, doc. 52, Barcelona, CSIC, p. 31. (2 vols.) El vol. II es una amplia colección de documentos.

<sup>1041</sup> ACA, reg. 485, fol. 245.

<sup>1042</sup> Cfr. *ESTUDIS D'HISTÒRIA MEDIEVAL*, vol. 5 (1972) ..., ob. cit., p. 66.

demostra el silenci amb què tracta la caça en la seva *Crònica. Sembla que només considerava la caça des del punt de vista de la societat*<sup>1043</sup>.

En tiempos de Juan I *el Cazador* oímos hablar más de los perros, de «gossos molt forts i que s'abraonen fàcilment, ben adequats per a la cacera d'ossos i braus salvatges. I, si més no en part, foren model dels *banderillers* de les futures curses de braus»<sup>1044</sup>. La caza, pues, se practicaba a menudo por reyes y nobles, que obtenían determinados ingresos en concepto de rentas abonadas por los vasallos por ejercer esta actividad. La excepción era la caza mayor, que era un privilegio del monarca y la nobleza en el caso de Navarra. Sancho VI de Navarra hizo escribir los *Paramientos de la caza* en 1180 y dice al respecto: «Sólo el Rey, los ricoshombres, los Infanzones y Caballeros podrán cazar (los animales de caza mayor). Prohibimos, pues, por este fuero, a toda persona de calidad inferior que se dedique a (esta) caza...»<sup>1045</sup>. La caza furtiva hizo necesario la promulgación de ordenanzas para defender los espacios acotados. al igual que muchas villas de la Corona de Aragón, el concejo de Daroca aprobaba en 1449 varias normas legales en este sentido. En los lugares de administración señorial (tanto laica como eclesiástica), también se reguló la caza mediante diversos instrumentos jurídicos. Así, el monasterio de Veruela (Zaragoza) establecía la obligación de los pobladores de Alcalá de Moncayo de pagar diezmo por cazar osos, de puercos salvajes y ciervos, y lo mismo exigen los templarios a los pobladores de La Cañada de Benatanduz (Teruel)<sup>1046</sup>. La villa de Fraga recibía en 1242 de Jaime I un privilegio confirmando los límites de un vedado o dehesa donde estaba prohibida la entrada de ganado, la caza y la tala de madera salvo a los beneficiarios del vedado: los vecinos y aldeanos de Fraga. A todas estas limitaciones en el libre ejercicio del derecho de caza, hay que sumar el interés de la monarquía por preservar de una excesiva explotación los recursos animales de sus cazaderos predilectos.

El cronista Zurita recoge las excusas presentadas por Pedro IV en 1342 para no recibir a un enviado del rey de Mallorca: el monarca aragonés se encontraba en tierras valencianas y debía aprovechar para ir a “correr monte en que había puercos salvajes” porque, asegura Pedro IV, en aquel tiempo la población de jabalís se había resentido en los principales cazaderos aragoneses como consecuencia de la presión demográfica que existía en las montañas de Jaca y en el Moncayo.<sup>1047</sup>

<sup>1043</sup> 20 de agosto de 1337. Cfr. MARTÍNEZ FERRANDO, E. (1958), *Índice cronológico de la Colección de documentos inéditos del Archivo de la Corona de Aragón*, I, Barcelona, 66, 123, núm. 522.

<sup>1044</sup> Cfr. *Estudis d'Història Medieval*, vol. 5 (1972) ..., ob. cit., p. 67.

<sup>1045</sup> *Apud* LÓPEZ ONTIVEROS, A. (1991), Algunos aspectos de la evolución de la caza en España», en *Agricultura y Sociedad*, 58, Madrid, p. 15.

<sup>1046</sup> Otras referencias sobre el derecho de caza en tierras de señorío se encuentran en la colección de fueros y cartas de población publicados por María Luisa Ledesma (1991): docs. 168, 178 (1238), 140 (1198) y 157 (1210) o 241 (1340). *Apud* RODRIGO ESTEVAN, M.ª I. (2004), «Cazar...», ob. cit., p. 78.

<sup>1047</sup> RODRIGO ESTEVAN, M.ª I. (2004), «Cazar...», ob. cit., p. 80.

Las tierras turolenses fueron también un cazadero frecuentado por la realeza. Pedro III el Grande en sus viajes por estas tierras gustaba de cazar en los venaderos del entorno de Teruel, ciudad en la que mantenía monteros profesionales con sus perros<sup>1048</sup>. En 1294, Jaime II prohibía drásticamente el ejercicio de la caza mayor en los montes de Cabroncillo, Ademuz, Arcos de Salinas y Camarena, a la vez que establecía guardas en los bosques de esos lugares para interceptar y multar con 60 sueldos jaqueses a quienes matasen ciervos, osos y otros venados con ballesta o *piga*. Unos años más tarde, en 1303, otra orden real comunica al concejo de Mosqueruela la prohibición en sus términos de la caza mayor con ballesta y otras artes. Estas y otras muchas restricciones impuestas en los territorios de la Corona de Aragón desde finales del siglo XIII, evidencian que el «principal objetivo de estas medidas era restringir los derechos de caza de los grupos sociales que la practicaban cotidianamente, consiguiendo con estas actuaciones, por encima de todo, concentrar los beneficios cinegéticos en provecho de una minoría<sup>1049</sup>.

El derecho a cotar campos y montes se representa en el *Vidal Mayor*<sup>1050</sup> (versión romance de la compilación foral hecha por Vidal de Canellas en 1247). En una de las escenas que iluminan el manuscrito, aparece un cazador con sus perros tocando el cuerno de caza para advertir a sus compañeros de la presencia de un ciervo; frente a él, un guarda con una lanza le indica la prohibición de entrar en el bosque acotado; completan la escena un ciervo y un conejo que, dentro del coto, parecen estar a salvo de sus perseguidores.

Frente a los escritos más eruditos y técnicos, a comienzos del siglo XIV el ilustre médico valenciano Arnau de Vilanova (*ca.* 1238-1311), presentó un pequeño tratado divulgativo que escribió con la intención de aconsejar y preservar la salud del rey Jaime II y su corte; en el capítulo 13, dedicado a las carnes de la época, «apuesta abiertamente por el consumo de carne proveniente de la caza, indicando al monarca el tipo de especie más adecuada en cada época del año»<sup>1051</sup>.

---

<sup>1048</sup> GARGALLO MOYA, A. (1997), *El Concejo de Teruel en la Edad Media, 1177-1327*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, p. 465.

<sup>1049</sup> RODRIGO ESTEVAN, M.ª I. (2004), «Cazar...», *ob. cit.*, p. 81.

<sup>1050</sup> VIDAL DE CANELLAS (1290-1310), *Vidal Mayor*, Ms. Ludwig XIV 6, núm. 83.MQ.165, Los Angeles, The J. Paul Getty Museum. Disponible *online*. [Acceso: 14/07/2017] Recuperado de: <http://www.getty.edu/art/collection/objects/4570/unknown-michael-lupi-de-candiu-initial-a-two-men-hunting-stag-spanish-about-1290-1310/>

<sup>1051</sup> *Ibidem*, p. 64. *Vid.* ARNALDO DE VILANOVA (1606), *El maravilloso Regimiento y Orden de vivir para tener salud y alargar la vida que compuso el doctísimo Médico Arnaldo de Vilanova para el Serenísimo Rey de Aragón, don Jaime el Segundo, sacado de un libro latino de mano, muy antiguo, trasladado del mismo original del autor y puesto en esta lengua por el Licenciado Jerónimo de Mondragón, porque de tan singular obra pueda gozar todo el mundo. Año 1606*, En Barcelona, en la Imprenta de Jaime Cendrarr. En la Biblioteca Nacional de Madrid se encuentra un códice de esta obra, con el número 10078, publicado por Miguel Batllori en 1947.



Fig. 220. Cazador tañendo su cuerno en la caza del ciervo. *Vidal Mayor*, Pamplona, ca. 1300. Los Angeles. The J. Paul Getty Museum, ms. Ludwig XIV 6, núm. 83.MQ.165, fol. 247r.

#### IV.4.3. Las cacerías reales

Los reyes y nobles se agasajaban entre sí preparando monterías,

de forma que los juegos de caballeros y damas persiguiendo las piezas o el acoso por los monteros de osos, venados y jabalíes, colocados previamente en un bosque cercano, se conciben como una diversión y un espectáculo equiparables a los torneos, justas poéticas, toros, pantomimas y juegos de cañas<sup>1052</sup>.

<sup>1052</sup> DEL PINO, J. L. (1996), «Caza y cazadores...», ob. cit., p. 96.

Las cacerías reales debían ser tremendamente llamativas y espectaculares: «E venían todos en habito de monteros, venablos en las manos e bocinas en las espaldas... e iban treinta monteros a pie vestidos de verde e colorado, e **sus bocinas al cuello** e venablos en las manos, e cada uno dellos llevaba un lebrer por la trailla»<sup>1053</sup>. Una cacería regia o señorial movilizaba centenares de personas,

en ocasiones incluso superaba el millar, como ocurrió la vez en que el príncipe Enrique quiso matar puerco en la dehesa de Requena. Para ello, el heredero de la Corona mandó venir de Ocaña, Yepes y de otros lugares próximos a la zona más de mil personas para que le cercasen el monte donde se hallaba el animal (jabalí)<sup>1054</sup>.

En el inventario realizado de los bienes del conde de Plasencia existe un capítulo dedicado a las «cosas que pertenecen para el abito del monte», donde se nombran instrumentos, aparejos y útiles diversos, entre ellos bocinas, pito, traillas, collares, ropa, calzado, etc. Es el primer documento español que conocemos en el que se da cuenta fehaciente de la utilización de la caracola marina como instrumento capaz de producir sonidos, en este caso en la caza: la «**bosina de busano**»<sup>1055</sup>.

**Dos bosinas de busano** la una con dos brocales de plata y contera. Otras **dos bosinas de monte grandes**. Otras **dos bosinas de monte**<sup>1056</sup>.

Esta anotación resulta sumamente interesante, pues permite añadir la *bosina de busano* a la familia de las trompas medievales, bien diferenciada aquí de la *bosina de monte grande* (seguramente hecha de marfil, cuerno de toro u otro animal de cornamenta similar) y de la *bosina de monte*, que bien pudiera tratarse de una pequeña trompa metálica o de un olifante de pequeñas dimensiones. Es conocido que la concha del este caracol marino se ha venido utilizando desde los tiempos más remotos.

---

<sup>1053</sup> PEREZ DE GUZMAN, F., *Crónica de Juan II*, pp. 447; véase también el texto de CARRILLO DE HUETE, P., *Crónica del halconero de Juan II*, pp. 23 y 24; o la cita referida por CHACON, G., *Crónica de don Alvaro de Luna*, p. 207.

<sup>1054</sup> PEREZ DE GUZMAN, F., *Crónica...*, ob. cit., pp. 667. *Apud* DEL PINO, J. L. (1996), «Caza y cazadores...», ob. cit., p. 107.

<sup>1055</sup> El Busano (*Hexaplex trunculus*, Linnaeus, 1758), denominado en inglés *Banded murex*, en francés *Murex tuberculé*, en portugués *Búzio*. En las Baleares se conoce como *Corn de tap*, en Cataluña como *Corn blanc* y en Galicia como *Cornecho truncado*, es un molusco gasterópodo de la familia Muricidae (orden: Caenogastropoda). Sus características morfológicas corresponden a una concha con base ancha y curvada hacia atrás. Tiene un canal sifonal corto que puede llegar a ocupar un cuarto de longitud de la concha. La denominación y morfología de este molusco se cita en la publicación *Especies de Interés Pesquero en el Litoral de Andalucía* de la Consejería de Agricultura y Pesca de la Junta de Andalucía (2001), en el apartado «Denominaciones locales por lonjas», que dice así: «Esta especie se conoce en todo el litoral andaluz con el nombre de búzano o busano, excepto en el litoral malagueño donde se la llama cañailla y en la Bahía de Cádiz donde pueden recibir los nombres de caracola o búfalo. El nombre Busano se recoge también en la Resolución de 22 de marzo de 2011, de la Secretaría General del Mar, por la que se establece y se publica el listado de denominaciones comerciales de especies pesqueras y de acuicultura admitidas en España (B.O.E. núm. 82, p. 35515-35544, de 6 de abril de 2011). Según la normativa actual (Orden de 25 marzo de 2003, por la que se establecen las tallas mínimas de captura y épocas de veda para los moluscos bivalvos y gasterópodos de la CCAA Andalucía (BOJA 65, 04-04-03), la talla mínima reglamentaria para su pesca, tanto en el Mediterráneo como en el Atlántico, se establece en torno a los 60 mm. Para más información véase [http://www.juntadeandalucia.es/export/drupaljda/FTMG2\\_BUSANO.pdf](http://www.juntadeandalucia.es/export/drupaljda/FTMG2_BUSANO.pdf)

<sup>1056</sup> Inventario del conde de Plasencia publicado por LORA SERRANO, G. (1991), «La organización de la defensa militar de un Estado Señorial y el potencial de un Noble a mediados del siglo XV», en *HID*, 18, pp. 327 y 328.

A partir de las teorías sobre el nacimiento de la música podemos intuir que, como en la mayoría de los instrumentos de viento, los primeros vestigios de los predecesores de la trompa aparecerían rudimentariamente en las épocas prehistóricas, empleándose en su construcción materias primas como la caña, la madera o el barro, y careciendo generalmente de boquilla y pabellón; otros tendrían su origen en las cornamentas vaciadas de animales y en cierto tipo de conchas o caracolas marinas; las primeras referencias documentales las encontraremos en escritos de origen mitológico y religioso, apareciendo posteriormente en los relatos y crónicas histórico-literarias<sup>1057</sup>.

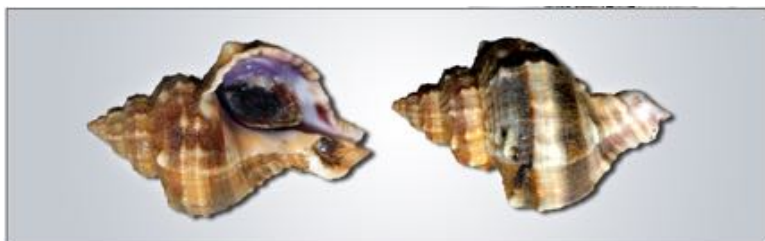


Fig. 221. Busano. Mercado municipal de Puerto Real, 2007. Foto: A. M. Arias<sup>1058</sup>.

Bastaba hacer una incisión o romper la extremidad o parte más estrecha y soplar en ella con objeto de empujar hacia afuera el contenido comestible de su interior, para que, de una forma seguramente casual, se produjese algún tipo de sonido debido a la vibración de los labios.

Cabe suponer que nuestros primeros predecesores descubrieran casualmente la posibilidad de producir sonidos al vaciar alguna caracola, cuerno de animal e incluso alguna corteza de árbol, y al soplar para eliminar los restos de pequeños residuos se encontraran con un sonido que posiblemente les resultase mágico. No es difícil imaginar como estos hombres que vivían de la caza, de la pesca, o de algunas raíces silvestres, se llevasen a los labios un tubo de este género, soplando en él, transmitiendo así la vibración de los labios a la columna de aire contenida en el mismo, haciendo nacer un sonido con una altura, timbre e intensidad en función de la longitud, material y forma del tubo, a la tensión de los labios y a la fuerza del soplo; pudo ser así como un simple tubo pudo convertirse en una especie rudimentaria de nuestro instrumento<sup>1059</sup>.

<sup>1057</sup> LLIMERÁ DUS, J. J. (2000), *Estudio y descripción...*, ob. cit., p. 5.

<sup>1058</sup> Fotografía disponible *online* en la base de datos terminológicos y de identificación de especies pesqueras de las costas de Andalucía. [Acceso: 19/06/2018] Recuperado de: [http://www.ictioterm.es/nombre\\_cientifico.php?nc=208](http://www.ictioterm.es/nombre_cientifico.php?nc=208)

<sup>1059</sup> *Ibidem*, p. 7.

Felipe Pedrell al hablar de la aparición, empleo y evolución de los primeros instrumentos musicales decía que «La invención de los instrumentos de música es tan innata en el hombre como el sentimiento del canto y del ritmo»<sup>1060</sup>, y en otro apartado de su *Emporio científico*, refiriéndose a los primeros instrumentos de boquilla naturales:

Son más antiguos, quizá, que los mismos instrumentos pastoriles; un cuerno despuntado o una concha o caracola de mar despuntadas, asimismo, ofrecieron los primeros modelos de este género de instrumentos<sup>1061</sup>.

Según Kurt Janetzky y Bernhard Brüchle:

Les premiers sons que l'on ait tirés d'un cor doivent être bien antérieurs à l'époque où la humanité entreprit de compter les années. Il est impossible de savoir quand, où et comment, mais on peut supposer que ce fut dans un passé très reculé, et en Orient. C'est certainement par hasard que l'un de nos lointains ancêtres découvrit la possibilité de tirer des sons d'un tube que était alors évidemment d'origine naturelle. Peut-être fut-ce un coquillage helicoidal, peut-être un os long provenant de quelque animal mort ou abattu, peut-être simplement la tige creuse d'une plante aquatique desséchée, ou bien la corne d'un buffle, d'un aurochs, d'un bélier ou d'un taureau<sup>1062</sup>.

#### IV.4.4. *Caçadors* [cassatores] y *trompadors* [trompatores]

La caza no era solo uno de los deportes favoritos del infante Pedro III el Grande, era también una manera de viajar, «Tot caçant, feia camí cap a la seva nova estada. Pere el Gran havia començat la vida trashumant dels prínceps, que ja no abandonarà fins pocs dies abans de morir»<sup>1063</sup>. Entre el séquito que acompañaba al infante en estos desplazamientos se encontraban los *trompadors* (*trompatores*) que ejercían sus funciones habituales, y, a la vez, tañían las trompas en la caza. Ferran Soldevila afirma que esta actividad la llevaban a cabo dos *trompadors* que actuaban junto a los monteros (*caçadors* —*cassatores*—) en sus desplazamientos:

**Pel que fa als trompadors (*trompatores*)**, si els incloem entre els servents de l'art venatòria, no és que creguem que aquesta fos la seva activitat ni la més important; però **devien, indubtablement, intervenir en certes menes de cacera (el cérvol, el senglar)**, i escau de parlar-ne ara. com els canissers i els falconers, devien ésser dos, perquè reben quitació per dues bèsties<sup>1064</sup> i, en un

---

<sup>1060</sup> PEDRELL, F. (1901), *Emporio científico...*, ob. cit., p. 7.

<sup>1061</sup> *Ibidem*, p. 25.

<sup>1062</sup> JANETZKY, K. y B. BRÜCHLE (1977), *Le Cor*, ob. cit., p. 9.

<sup>1063</sup> SOLDEVILA, F. (1995), *Pere el Gran...*, ob. cit., p. 68.

<sup>1064</sup> *Idem*, Reg. 27, fol. 69v.



altra partida es parla de dos rocins dels trompadors<sup>1065</sup>. Trobant-se a Peralada, l'infant els féu pagar vuit sous que els mancaven de llur quitació<sup>1066</sup>. sabem que duien permons, perquè en els comptes de Perpinyà ha esmentats hi ha una partida que diu: "los penons dels trompadors—. XVI. solidos, VI. diners"<sup>1067</sup>. Això sembla confirmar el caràcter complex de llur funcions: **si intervenien en les caceres, els trompadors no podien mancar en cap festa cívica** (recordem, per exemple, la part que prenen en les festes de la coronació d'Alfons el *Benigne*, segons la descripció de Muntaner)<sup>1068</sup>, **ni podien mancar en els combats, especialment en els combats navals**: "sonaren les trompes e nacrees", és una **frase feta dels cronistes en començar la descripció d'un encontre en la mar**. Ara, que **les trompes, de tant sonar, arribava que es feien malbé i calia adobar-les**; i trobem, en aquests comptes, una partida que diu: "**Trompes de dubar**"<sup>1069</sup>—. VIII. diners"<sup>1070</sup>. Cal advertir que no tots els trompadors que apareixen en els comptes eren de l'infant. algunes poblacions també devien tenir-ne. Així la vila de Montsó. I, quant l'infant hi fou pel maig de 1261, va fer que els fossin donats 10 sous: "Trompatoribus Montissoni—. XX. solidos"<sup>1071</sup>.

Como veremos seguidamente, en general, gran parte de los monteros a pie o a caballo tañían sus bocinas de caza habitualmente en las cacerías, actividad que muy bien podían compaginar algunos con la de *trompador*.

#### IV.4.5. Vestimenta y accesorios de los monteros a caballo y a pie.

Los monteros recibían ropa y podían conseguir dispensas, no estaban obligados a satisfacer determinados tributos y gozaban de ciertos privilegios jurisdiccionales, como el de poder dirimir sus pleitos ante los alcaldes de la Corte y no ante los jueces ordinarios de las ciudades y villas del reino<sup>1072</sup>. Vestían de manera acorde con el oficio y la temporada. Los colores preferidos eran el verde y el «pardillo», considerándose

<sup>1065</sup> *Idem*, fol. 60v.

<sup>1066</sup> *Idem*, fol. 60.

<sup>1067</sup> *Idem*, fol. 56.

<sup>1068</sup> Muntaner explica en el cap. CCXCVII que cuando el rey y su séquito van de la Aljafería a San Salvador, van «ab gran brugit de trompes, e ab tabals, e ab dolçaines e de cembes e d'altres estruments». *Vid.* JAUME I, BERNAT DESCLOT, RAMON MUNTANER, PERE III, (1983), *Les quatre grans...*, ob. cit., p. 939.

<sup>1069</sup> *Dubar* deriva del medieval catalán *adobar*, que en castellano viene a significar: *preparar convenientemente, disponer una cosa para su uso...* Se trata de una expresión muy utilizada en la Cataluña medieval, en este caso se refiere al pago por preparar convenientemente las trompas para su uso. *Vid.* «adobar» en *Diccionari català-valencià-balear*, ob. cit.

<sup>1070</sup> *Idem*, Apèndix I, doc. VIII.

<sup>1071</sup> Reg. 27, fol. 78. *Apud* SOLDEVILA, F. (1995), *Pere el Gran...*, ob. cit., pp. 67 y 68.

<sup>1072</sup> PEREZ-BUSTAMANTE, R. (s. XV), «Privilegios fiscales y jurisdiccionales de los monteros de Castilla», en *La chasse au Moyen Age*, pp. 86 y 87.

todos los demás impropios para el monte. **Los monteros de a caballo**, seguramente los menos numerosos,

solían ponerse en verano ropa verde, llevar un capuz o capote no muy largo, de "hechura de capellar morisco" y un albornoz en la silla de montar por si acaso les sorprendía la noche en el campo o hiciera frío. Los pies los cubrían con borceguíes, "porque defienden mucho los golpes del monte", y zapatos o alpargatas delgados encima. En invierno, el color de la vestimenta era pardo, utilizaban tabardinas vizcainas, caperuzas bajas y ceñidas a las cabezas, tocas pequeñas y borceguíes, que en caso de lluvia nieve sustituían por unas calzas sobre abarcas de cuero. Asimismo, portaban un "esquerro" o morral con yesca, pedernal, aguja, hilo y antídotos —atriaca, bruco y muérdago— contra el veneno de las víboras, un zurrón pequeño de los de dos brazaleras en las espaldas con provisiones y una calabacita ceñida a la cintura<sup>1073</sup>.

Además,

**llevaban bocinas —algunas de madera, otras eran cuernos o caracolas—**, pitos y esencialmente dos armas: una lanza, de hierro corto y vara de madera de unos quince palmos de largo, "sin cuento"; y, un puñal recio, apto para apuñalar y acuchillar la presa<sup>1074</sup>.

Algunos tenían espadas, aunque el autor anónimo del *Tratado de Montería del siglo XV* desaconsejaba su uso:

E a mi paresçer, ningun montero de a cavallo ni de pie deve levar espada, que es cosa muy inpropia, enpachosa, ni terciado ni vasa, ni armas semejantes allende de lo susodicho; por esta razon que podría perder o quebar la lança, e quando con arma de tal manera como digo se hallase, ternia mal medio, que para esperar al venado es muy peligrosa, e dexarlo de hase paresçeria mengua; el puñal corto avnque onbre se desvie con el del venado no ay reproche en ello<sup>1075</sup>.

Su caballo debía ser apropiado para el monte, es decir, un

buen cavallo, cresçido e de buen lomo, e sano sobre todo, e que tenga buen rostro, que de lo contrario nasçe peligro, que al tiempo del ferir enarbolase o defurtanse en manera que desecha el cavallero, especialmente con los osos, que muy pocos cavallos entran en ellos<sup>1076</sup>.

**Los monteros de a pie** vestían prácticamente de igual manera, llevaban

senogiles, calzas abotonadas y abarcas de cuero en invierno; senogiles, zahones y alpargatas de cáñamo en verano. **También llevaban bocinas**,

---

<sup>1073</sup> DEL PINO, J. L. (1996), «Caza y cazadores...», ob. cit., p. 107.

<sup>1074</sup> *Apud* DEL PINO, J. L. (1996), «Caza y cazadores...», ob. cit., p. 108.

<sup>1075</sup> *Tratado de Montería del siglo XV*, ob. cit., p. 140.

<sup>1076</sup> *Ibidem*, pp. 137-141.

yesca, pedernal, hilo, trailla —de cáñamo, lana o cerdas—, pan y vino. La lanza —más corta y gruesa— tenía un cuento agudo y el puñal debía ser más largo y fuerte que el usado por el caballero<sup>1077</sup>.

En suma, podría resumirse que,

Et todo montero, cuando fuere al monte debe levar estas cosas: si fuere montero de caballo, andar bien encabalgado, et traer buen arma, **et bocina**, et trayella, et guisamiento para acender fuego, et filo, et aguja para coser algund can, si fuere ferido; et el montero de pie debe traer bocina et buen arma, et trayella, et recabdo para acender fuego, et filo et aguja, et un pan para algund can, si acaesciere que lo haya menester esa noche<sup>1078</sup>.

Unos y otros debían poseer un equipo de reserva compuesto por venablos —armas de todo tipo, jabalinas largas y pesadas que se usaban preferentemente en la caza de osos— y, por supuesto, las bocinas o trompas de caza. Así, componían el atalaje:

lanzas de a caballo, porqueras, **bocinas con sus correspondientes cordones terminados en borlas**, traíllas, cadenas y collares de perros, redes de cáñamo teñidas de verde para la captura de ciervos y cuerdas con banderitas de lienzo empleadas en el cerco de los montes. En cacerías largas portaban tiendas, camas, vajillas y útiles de cocina, calzado abundante, vestidos de repuesto y herramientas tales como hazadas, hocinos y picos. Algunos cazadores —los menos— disponían incluso de un instrumental rudimentario de cirugía formado especialmente por diferentes clases de hierros para quemar y "aguatocho de metal" para lavar las llagas de los canes heridos<sup>1079</sup>.

#### IV.4.6. El cometido de los monteros *trompatores*

Los monteros tenían su propio fuero y ordenamiento, que les daba seguridad en el monte, de donde debían regresar acompañados del señor o del caballero con quien fueron a cazar. Practicaban ciertos ritos y supercherías como, por ejemplo, hacer una cruz con el cuchillo en el corazón del animal abatido, no dar su hígado a una mujer que tuviera el período por temor a que quedase embarazada o poner los pies encima de la res muerta<sup>1080</sup>.

En *El Victorial* de Gutierre Díaz de Games, cuando Bruto parte para su primer encuentro con Dorotea, explicando alegóricamente a los suyos el motivo de su viaje, refiere el cometido de los monteros con sus bozinas haciendo señales de caza:

<sup>1077</sup> Vid. *Tratado de Montería del siglo XV*, ob. cit., pp. 141-143. Apud DEL PINO, J. L. (1996), «Caza y cazadores...», ob. cit., p. 108.

<sup>1078</sup> ALFONSO XI, *Libro de la Montería*, cap. I, pp. 11 y 12. Edición de GUTIERREZ DE LA VEGA, J. (1877), *Libro de la Montería del Rey D. Alfonso XI...*, ob. cit., pp. 239 y 240.

<sup>1079</sup> DEL PINO, J. L. (1996), «Caza y cazadores...», ob. cit., p. 108.

<sup>1080</sup> *Ibidem*, p. 109.

255 Néstor que allí era con Bruto entendieron que Bruto se aparejava de partida, e que les non llamava ni les mandava según solía, acordaron de yr a él. E preguntáronle qué les mandava fazer, o dónde quería yr. Él dixoles:

—A mí me tienen conçertado un monte, e está ya la bozería puesta, e las armadas tomadas, e los monteros con sus canes prestos, **e tañen ya sus bozinas, e fazen sus señales**. Enbíame decir que me tienen conçertada una l fermosa leona, en una selva oscura. E pues me convidan e tanto les plaze, quiero yr correr aquel monte. E vosotros non partades de aquí, que yo verné a vós, o vos enviaré a decir cómo fagades<sup>1081</sup>.

Una vez se registraba el monte para conocer los rastros de las presas, y una vez informado el rey —o el señor— se ordenaba la ubicación de la vocería, siempre de espaldas al viento y en el lugar más elevado del monte, lugar en el que se tañían también las bocinas de caza.

El señor ocupaba a menudo un lugar privilegiado en el monte; mandaba iniciar la búsqueda y los monteros se apresuraban con los perros a levantar las piezas. Mediante señales ópticas —ahumadas— y **toques de bocina** se daba a conocer en todo momento la situación de las presas, que eran conducidas hasta las armadas donde generalmente recibían muerte<sup>1082</sup>.

Estos *trompatores* tañían sus «músicas» sin utilizar ningún tipo de partituras, no las necesitaban. Como decía Remnant, «Sólo hace trescientos años que los compositores han especificado, con relativa regularidad, los instrumentos precisos a los que se debía recurrir para la ejecución de una pieza musical determinada»<sup>1083</sup>. Al no existir piezas musicales escritas para los instrumentos altos (a excepción de las primarias notaciones para la trompa de caza) no tenemos ejemplos de escritura musical que nos pudiera dar una idea clara de las posibles frases melódicas y el ritmo empleado. Los conocimientos musicales y las técnicas específicas para sonar cada instrumento se transmitían de generación en generación de forma verbal, a través de la memoria de los propios intérpretes, que ejercían a la vez de maestros con los nuevos aprendices.

---

<sup>1081</sup> DÍAZ DE GAMES, G. (2014), *El Victorial, edición, estudio y notas de Rafael Beltrán*, Madrid, Real Academia Española – Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores cap. 56, p. 456.

<sup>1082</sup> *Tratado de Montería del siglo XV*, ob. cit., pp. 213 y ss.

<sup>1083</sup> REMNANT, M. (2002), *Historia...*, ob. cit., p. 203.



Fig. 222. *Libro de la Montería* acrecentado por Gonçalo Argote de Molina. Pescioni, Andrea, 1490-1546 imp. Sevilla, 1582. Lib. III, fol. 42 fol. 42v.



**Fig. 223.** Escena venatoria en la que se ve un montero tañendo su cuerno de caza en la parte superior izquierda de la imagen. *Noviembre. Ciclo dei mesi.* Wenceslao, *ca.* 1400. Trento. Castello del Buonconsiglio.

#### IV.4.7. Toques y fanfarrias

Los manuales de caza consagran largas explicaciones al arte de hacer sonar la trompa, precisando cada uno de los códigos, variados, que corresponden a cada una de las fases de la caza, y sus posibles variantes. La capacidad de comunicarse de un modo eficaz empleando este código abstracto, hermético para el profano, era una competencia fundamental que debía adquirir el cazador.

Las principales fuentes para el conocimiento de los toques de la bocina de caza en la península ibérica las encontramos en *Los Paramientos de la caza* (1180) de Sancho VI de Navarra el Sabio, en el *Libro de la Montería* de Alfonso XI (siglo XIV) y en el *Tratado de Montería del siglo XV* de Argote de Molina. La versión más completa del primero se conserva en el Escorial ms. Y.II.19 (E1), que no se debe confundir con el texto del Moamín español del *Libro de cetrería* del Escorial ms. V.II.19<sup>1084</sup>.

En 1180, Sancho VI mandaba escribir el que se ha venido considerando durante tiempo como el texto más antiguo de la montería medieval, conocido con el nombre *Los Paramientos de la caza o reglamentos sobre la caza en general*, publicado en el año 1180 y exhumado en 1874 por H. Castillon (d'Aspet), donde se señalaban las reglas de ordenanza que debían seguir los monteros. Castillon al recuperar y publicar este tratado de caza describía con precisión el instrumento:

**La Trompa**, de la que se habla aquí **se componía de un cuerno de buey muy curbado y trabajado**, sobre todo la de los *trogeros* del rey. **Un anillo de oro rodeaba la boquilla de la bocina**; otro protegía su extremo; un tercer anillo envolvía la parte central de la trompa. A este aro se sujetaba un anillo de oro que servía, por medio de un cordón de seda (*ensay*), para colgarla del hombro del músico que la estaba tañendo. **Las trompas de los trogeros de los grandes señores no eran tan ricas ni tenían el mismo trabajo de escultura**<sup>1085</sup>.

En cuanto a los toques de las trompas de caza se recogen en los siguientes capítulos y epígrafes:

#### CAPÍTULO I

##### DE LOS PRELIMINARES DE LA CAZA.

##### LA CEREMONIA RELIGIOSA

[...] Cuando, a las cuatro, las campanas anuncien la presencia del *clérigo* en las primeras gradas del atrio de la iglesia, nuestro estandarte real ondeando al

<sup>1084</sup> Para una información más detallada sobre estas fuentes véase SENIFF, D. P. (1986), «El *Libro de la montería* de Alfonso XI: nuevos manuscritos, nuevas fuentes», en *Revista de Filología Española*, vol. LXVI núm. 3/4, CSIC.

<sup>1085</sup> FRADEJAS RUEDA, J. M., *Los Paramientos de la caza: Historia de un texto*, Traducción de José Manuel Fradejas Rueda y Olga María Fradejas Rueda, p. 22. [762]. Disponible *online* [Acceso: 21/07/2017] Recuperado de: [www.navarra.es/appsext/bnd/GN\\_Ficheros\\_PDF\\_Binadi.aspx?Fichero...0185...pdf](http://www.navarra.es/appsext/bnd/GN_Ficheros_PDF_Binadi.aspx?Fichero...0185...pdf)

viento por encima del cortejo, todos los invitados a la cacería, rodilla en tierra, siguiendo mi ejemplo, se prepararán para recibir la bendición del Cielo. Y mientras el *obispo* nos imparte sus santas bendiciones, cada uno de nosotros recitará la oración de *San Isidoro*<sup>1086</sup> para el buen éxito de la caza, después de lo cual, hombres y séquito se pondrán de pie y **las trompas y ceilleros**<sup>1087</sup> **darán la señal de retirada.**

## CAPÍTULO II

### DE LAS ARMAS USADAS EN LAS DIVERSAS CACERÍAS. DEL TRAJE DE LOS CAZADORES Y DEL ORDEN QUE SE HA DE SEGUIR EN EL DESARROLLO DE LA CACERÍA

#### 3.º Orden de la cacería.

El orden y desarrollo de la cacería están regulados como sigue, con el fin de que nadie, noble, *solirego o villano*, por su culpa, negligencia o mala voluntad, falte al partir o al regreso del cortejo.

**A la primera señal de las trompas** y de los *ceilleros*, que **se dará a las cuatro de la mañana**, los *zagueros* con las bestias de carga, *azamblos*, mulos y *garanos*, cargados con *las esportieyllas* en las que se colocarán las armas de caza y las *nafagas*, *se dirigirán, bajo el mando de un prestamero*, hacia las *ledanias* y *sernas* fijadas para la reunión de la partida y donde harán una *folganza*.

**A la segunda señal de las trompas** que tendrá lugar **a las cinco de la mañana**, seguirán el *mesnadero*, los sirvientes y las jaurías. Los perros irán *cogidos* de a cuatro, seis y ocho, y no más; porque sería contrario a nuestras reglas sobre la caza mayor.

[...]

**A la tercera señal de las trompas, que se dará a las seis de la mañana**, el rey, los richombres y los infanzones, montados en sus caballos, saldrán de la villa en *cavalgada* hacia el lugar de reunión fijado para la cacería.

Al obedecer estos *Paramientos*, grandes señores y cazadores habrán cumplido con su deber de *cabaylleros* y preparado una caza feliz, cuyos resultados les colmarán de alegría y felicidad.

## CAPÍTULO VI

---

<sup>1086</sup> San Isidoro es para los cazadores españoles lo mismo que San Huberto para los franceses. He aquí la oración recitada en esta ceremonia: «Que el Dios de Abraham y de Jacob nos guíe en nuestra caza, como El guió a Nombrod y sus hijos; que nos libre de todo mal y peligro, y que nos haga retornar sanos y salvos, vencedores de las bestias salvajes de los bosques, como hizo con Daniel en el foso de los leones, con los cristianos en los circos, etc.». Después de recitar esta oración, el obispo recorría las filas de cazadores rociándoles con agua bendita, y les daba su bendición.

<sup>1087</sup> Los *ceilleros* eran los tañedores de un instrumento muy parecido a la gaita o cornamusa, que se llamaba *Bodega*.



COMO SE DEBEN PRACTICAR LA CAZA REAL Y LA DE LOS  
GRANDES SEÑORES

[...] **Terminada la caza** felizmente, el rey y los nobles dan gracias a Dios con una corta oración; **las trompas tocarán a retirada** y el cortejo regresará al castillo más cercano que habrá sido preparado para recibirlos.

CAPÍTULO VII

CEREMONIAS Y FIESTAS CON QUE TERMINAN LAS GRANDES  
CACERÍAS

Al tercer día, en el que deben concluir las grandes cacerías, **a la puesta del sol en cualquier parte de las montañas, valles y llanuras en las que se encuentren los cazadores, las trompas tocarán a retirada**. A esta llamada, todos los cazadores, las jaurías y gentes de la *correría* se reunirán en el lugar de la *comarca* que habrá sido designado por nuestro *Comendador*, con el fin de regresar.

**A la cabeza, irán los tañedores de trompas**, de *bodega*, de tamboril y de pífano, que **irán tocando (*echare*) aires navarros**.

[...]

Después de esto, los cazadores darán gracias al cielo por la protección y buena fortuna que les ha otorgado; irán a descansar de lo que tendrán gran necesidad después de las tres jornadas de placeres y fatigas que han pasado en persecución de los animales salvajes y feroces. ¡Qué el Señor, ¡Dios Todopoderoso, se lo tenga en cuenta para la salud de sus cuerpos y la salvación de sus almas! Amén<sup>1088</sup>.

En resumen, se trata de cuatro toques básicos que resultan ciertamente ilustrativos para apreciar la función de algunos de los «*toques del trogez*»<sup>1089</sup> que se realizaban con la trompa. Aunque no conozcamos el código con detalle que utilizaban los trompas, si que podemos intuir e imaginar sus roncós sonidos en la penumbra de la noche:

1. **Señal de retirada:** llamada para dar por finalizada la ceremonia religiosa antes del comienzo de la cacería.
2. **Primera señal:** llamada a las cuatro de la mañana.
3. **Segunda señal:** llamada a las cinco de la mañana.
4. **Tercera señal:** llamada a las seis de la mañana.

---

<sup>1088</sup> CASTILLON, H. (d'Aspet), *Los Paramientos de la caza o reglamentos sobre la caza en general por don Sancho el Sabio rey de Navarra, Publicados en el año 1180*. Con introducción y notas del traductor, Paris, Librarie centrale d'agriculture et de jardinage, Rue des écoles, 62, près le Musée de Cluny. Auguste Goin, Éditeur. Reproducido en FRADEJAS RUEDA, J. M., *Los Paramientos...*, ob. cit.

<sup>1089</sup> FRADEJAS RUEDA, J. M., *Los Paramientos...*, ob. cit., p. 22 [762].

Los monteros parten de la plaza de Pamplona, a las cuatro, después de la bendición del obispo y la oración de San Isidro, en la que se implora éxito en la caza.

Las armas son: palo de hierro, lanza, zayeta o ballesta, cuchillo de caza y clava. La ballesta se usa para atacar la presa a distancia, cuando está cercada por los perros. Al desprenderse de estos, se usa la lanza. El cuchillo vale sólo en caso de defensa personal o cuando no hay tiempo para usar las otras armas.

Los fines de la montería son destruir animales dañinos y el ejercicio corporal.

El montero debe vestir con boina de color oscuro, con barbuquejo, cota de mallas, colete de lana, calzas, polainas de cuero y botas de búfalo.

**Al primer toque de trompa (a las cuatro)**, parten los acemileros, que conducen a los mulos, con los bagajes, víveres y armas; **al segundo (a las cinco)**, el capitán del rey, con los sirvientes y perreros, que llevan los canes atraillados; **al tercer toque (a las seis)**, salen el rey, los ricohombres y los infanzones.

Los perros según su función eran perros de montería utilizados para la caza de osos y jabalíes, galgos y perros de muestra, para venados y corzos y podencos para las demás bestias salvajes.

Los animales preferidos como presas de la caza mayor son: oso, jabalí, zorro, lobo, lince (todos destructores), venado, corzo, rebeco (animales de monte que Dios da al hombre para sustento).

Sólo pueden cazar las personas mencionadas. Aquel sujeto de condición inferior que haga cacería debe ser castigado: los infanzones labradores, con la pérdida de sus derechos feudales y la herencia; los infanzones de los pueblos, con la pérdida de sus bienes; los villanos, con multas y penas corporales<sup>1090</sup>.

Aparte de estos toques, es obvio que se darían otros más variados durante la cacería y al finalizar esta, como veremos más adelante. Pero, antes de proseguir con ellos, debemos hacer unas consideraciones a modo de reflexión crítica sobre *Los Paramientos de la caza*.

Al comienzo de la investigación, este libro parecía ser uno de los textos más importantes existentes para el estudio de la evolución de la trompa en nuestra Península. Suponía un buen punto de partida para estudiar la función del antiguo cuerno o trompa de caza en los albores de la Baja Edad Media, ya que da cuenta de los preliminares de la caza, de la ceremonia religiosa, de las armas usadas en las diversas cacerías, del traje de los cazadores, del orden que se ha de seguir en el desarrollo de la

---

<sup>1090</sup> MERLINO, M. (1978), *La historia informal. El medievo cristiano*, Madrid, Ed. Altalena, p. 150.

cacería, de la composición de las jaurías, de la caza mayor y menor... y lo que resultaba más revelador, recogía la normativa para la utilización precisa de los toques de cuerno o trompa de caza en la época.

De entrada, al acercarnos al tratado resultaba muy ilustrativa la dedicatoria que Castillon ofreció al barón Marc de Lassus. Decía así:

Al Señor Barón Marc de Lassus, diputado por la Alta Garona, en la Asamblea Nacional.

Señor Barón:

Los *Paramientos de la caza*, de Sancho el Sabio, rey de Navarra, han permanecido ocultos en los Archivos provinciales de Pamplona, desde finales del siglo XII. Copiados del original y traducidos al francés, ésta es la primera vez que se van a publicar gracias a mis cuidados.

Sois el heredero de una de las más antiguas familias de la comarca pirenaica, preclaro bibliófilo, habéis sabido reunir una maravillosa colección de libros y documentos relativos a la historia del Midi de Francia. A este pequeño *Tratado sobre la caza* en la Edad Media, no le falta más que aparecer bajo vuestros auspicios.

Tengo el honor, Señor Barón, de ofreceros la dedicatoria.

Permitidme lamentar que este homenaje se limite, en esta publicación, a mi modesta aportación de traductor y anotador; pero espero que, gracias al libro en sí, os dignéis a recibirlo favorablemente.

Reciba también, Señor Barón, la expresión de mis sentimientos más respetuosos con los cuales soy Vuestro muy humilde y devoto servidor,

H. Castillon (d'Aspet)

París, 22 de julio de 1874<sup>1091</sup>.

Como se puede apreciar, Castillon parecía muy escrupuloso en la traducción del tratado de caza, ya que finalizaba la publicación con el texto siguiente:

*Los Paramientos* son, como se ve, un tratado completo sobre la caza tal y como se practicaba a finales del siglo XII. En este sentido, ofrecen un indudable interés para el amante de la caza, el bibliófilo y el historiador. Es ocioso añadir que la traducción que ofrecemos y las notas que la acompañan son de una exactitud escrupulosa<sup>1092</sup>.

No obstante, el manuscrito considerado como el tratado más completo que existía sobre la caza y su reglamentación en los albores de la Baja Edad Media no ha estado exento de polémica sobre su autenticidad. Castillon lo publicó y presentó en 1874

---

<sup>1091</sup> CASTILLON, H. (d'Aspet), *Los Paramientos...*, ob. cit., p. 18, [758].

<sup>1092</sup> *Ibidem*, [760], p. 20.

como un hallazgo inédito, manteniendo que sería el tratado cinegético más antiguo existente. Decía así:

bastaba para convencerse, revisar los documentos que nos son conocidos, de los que los más antiguos son las Ordenanzas de los reyes de Francia y el libro *Déduits de chasse* de Gaston Phoebus<sup>1093</sup>. El título legislativo más antiguo que existe en Francia sobre la caza data del mes de junio de 1321; por lo tanto, en su opinión, es posterior en siglo y medio a los *Paramientos* del rey de Navarra; se trata de cartas de privilegio de los condes de Anjou, confirmando a los propietarios de los alrededores de Angers, mediante el pago de un canon, el derecho de «caza de animales salvajes y aves, a excepción de las de presa, como halcones y gerifaltes»<sup>1094</sup>.

Sin embargo, tras los estudios realizados por especialistas en la materia, resulta bastante evidente que este enigmático libro podría ser un fraude. José Manuel Fradejas sostiene que «las primeras noticias que se tuvieron en España sobre este enigmático libro las publicó Gutiérrez de la Vega en el segundo tomo de su edición del *Libro de la montería* en 1877, en el que se dice:

Después de escrito y publicado esto [se refiere al Discurso que precede al *Libro de la montería*], llegó á nuestras manos un libro español, traducido al francés é impreso en París, de que no hay noticias en España entre nuestros bibliógrafos antiguos ni modernos, titulado *Los paramientos de la caza*, original de D. Sancho el Sabio, rey de Navarra, y en que se dice publicado en 1180<sup>1095</sup>.

Gutiérrez de la Vega pensó en un principio que el libro era un verdadero hallazgo. Por ello buscó afanosamente el manuscrito para que formara parte de la Biblioteca Venatoria con un Discurso preliminar. Tras dos años de intentos fallidos interrogando a Castillon sobre el paradero del manuscrito, éste le respondió que le enviaría una copia de este. Nunca recibió Gutiérrez de la Vega dicha copia, ni noticia alguna sobre el paradero del manuscrito, con lo que se afianzaba la creencia de su falsedad<sup>1096</sup>.

---

<sup>1093</sup> *Ibidem*, [758], p. 18.

<sup>1094</sup> *Idem*.

<sup>1095</sup> Traducción de José Manuel Fradejas Rueda y Olga Fradejas Rueda. *Apud* FRADEJAS RUEDA, J. M., *Los Paramientos...* ob. cit., p. 1 [741].

<sup>1096</sup> En el siglo XIX, entre los eruditos navarros se suscitó la curiosidad y las dudas sobre la autenticidad del libro. Juan Iturralde y Suit publicaba en su artículo *La caza en Navarra en los tiempos pasados* al hablar del hallazgo que «[...] aventajaría á todos los que de su género se conocen hasta el día si su autenticidad estuviese bien probada...», *cfr.* ITURRALDE Y SUIT, J. (1881), «La caza en Nabarra en los tiempos pasados», *Euskal-Erria*, 4, pp. 414 y 432, *cit.* por Fradejas; Pedro Madrazo, que se hacía eco de la noticia en su trabajo *Navarra y Logroño* exponía así sus dudas: «Si es cierto, como asegura un autor francés, que el rey don Sancho el Sabio de Navarra escribió, por los años 1180, un libro con el título de *Paramientos de la caza*, este solo hecho probaría que nuestros monarcas del Pirineo se adelantaron a todos los otros príncipes de Europa en el conocimiento de las leyes naturales de este noble ejercicio...», *cfr.* MADRAZO, P. (1886), «Navarra y Logroño», en *España. Sus monumentos y artes. Su naturaleza e historia*. Barcelona, pp. XXXV-XXXVI, *cit.* por Lacarra y Fradejas; en 1888 Francisco Uhagón se inclinaba por la autenticidad del libro: «[...] en mi sentir existió y debió copiarlo en alguna parte, pues contiene este interesantísimo libro datos, noticias y capítulos enteros que no existen en el “Fuero de Navarra”», *cfr.* UHAGÓN, Fco. de (1888), *Estudios bibliográficos. La caza*. Madrid, pp. 67-68., *cit.* por Fradejas; de ese mismo parecer era James E. Harting, el único extranjero que se ocupó de esta obra durante el siglo

Actualmente, José Manuel Fradejas y José María Lacarra representan las dos corrientes de opinión enfrentadas. Fradejas, concluía su investigación al respecto señalando que:

la única conclusión que se puede extraer es que los *Paramientos de la caza* compuestos por Sancho VI de Navarra en 1180 no existieron nunca. Son una fantasía romántica salida de la pluma de un francés que conocía los *Déduicts de chasse* de Gastón Fébus, conde de Foix, de los que obtuvo ideas generales sobre la caza en la Edad Media, y que se llegó a compenetrar bastante bien con el texto y el vocabulario del *Fuero general de Navarra* en su edición de 1869 del que extrajo voces, expresiones, personajes y lugares que, adecuadamente manejados, aunque no con toda la habilidad necesaria, e introducidos aquí y allá, intenta dar la idea de ser la traducción fiel de un ignoto, y por desgracia perdido, libro sobre la caza compuesto en el siglo XII por Sancho VI el Sabio, rey de Navarra<sup>1097</sup>.

Y Lacarra, refiriéndose a la desaparición del manuscrito, dice finalmente que «De momento, preferiría *no* eliminar definitivamente la posibilidad de tal azar para el libro de Sancho el Sabio», ya que

la pérdida de textos en España —dice Seniff— ha sido tremenda históricamente... para Smith, lo peor vino "*in 1835-36 with the desamortización of Mendizábal*", precisamente el periodo [y también el de la Primera Guerra Carlista] cuando Castillon asevera que sacó su copia del *Paramiento* [sic]<sup>1098</sup>.

No entraremos aquí en la polémica con más detalle, ya que escapa a los fines de nuestra investigación. Son muchas las dudas sobre la autenticidad del libro y todavía queda pendiente su total aclaración. Esperamos que nuevas investigaciones puedan ofrecer más luz al respecto, y aunque hoy se desconozca su paradero, su posible

---

pasado, dice: «This code of regulations relating to the chace was promulgated in 1180 by Sancho VI, the wise King of Navarre. Written upon parchment, it has ever since been preserved amongst the archives of the ancient city of Pamplona, where, after the lapse of 700 years, it has, through the labours of M. Castillon, been carefully transcribed and printed», *cfr.* HARTING, J. E. (1891), *Bibliotheca Accipitraria. A Catalogue of Books Ancient and Modern Relating to Falconry*. London, Bernard Quaritch, p. 111, cit. por Fradejas. En el siglo siguiente, el más profundo conocedor de la historia venatoria española, el duque de Almazán, se decantó por la autenticidad de la obra, y en cuanto a la desaparición de manuscrito argumentaba: «Creemos muy posible que, para defender el manuscrito a que nos venimos refiriendo de sustracciones o para evitar su destrucción total, alguna persona bien intencionada lo escondiese, o lo "emparedase" en un momento de peligro, quedando ignorado el escondrijo», *cfr.* FRADEJAS LEBRERO, J. (1967), *Libros medievales de cetrería*, Madrid, p. 165 núm. 11; años más tarde José María Castro y Calvo hablaba en su segunda edición del *Libro de la caza* de don Juan Manuel de su autenticidad «El Ms. original se encuentra en el archivo de Pamplona y fue editado [sic] con introducción y notas por H. Castillon [sic] d'Aspet, París, 1774 [sic]». Fradejas en su tesis doctoral fue contundente al intentar demostrar que no era auténtico, aseguraba «Hemos podido comprobar que es una falsificación, porque mezcla personajes del siglo XII y del XIV que constan en el Fuero de Navarra; porque todo el vocabulario empleado —unas pocas palabras engarzadas en la traducción— son del Fuero, y finalmente porque las alusiones y hechos cetreros están tomados de los *Déduicts de la chasse* de Gastón Febus, la obra cinegética francesa del siglo XIV que quería el señor Castillon d'Aspet hacernos creer que había conocido y aun, quizá, plagiado, en parte al sabio rey navarro», *cfr.* FRADEJAS LEBRERO, J. (1967), *Libros...*, ob. cit., pp. 31-49. Cit. en la p. 9 del resumen publicado en 1969 con el título *Literatura medieval cetrera* (Madrid). Y así, sucesivamente, se han ido dando pasos adelante y atrás. Los últimos en acercarse al tema han sido Dámaso Gutiérrez, José María Lacarra y D. P. Senif. Así pues, aunque son muchos los que creen que los *Paramientos de la caza* son un engaño basado en la edición de 1869 del *Fuero General de Navarra*, la polémica sigue en pie y no se puede descartar totalmente ninguna de las dos opciones.

<sup>1097</sup> FRADEJAS RUEDA, J. M., *Los Paramientos...*, ob. cit., p. 13 [753].

<sup>1098</sup> *Ibidem*, pp. 1-5 [741-745].

existencia no deja de suscitar una polémica interesante. Por nuestra parte, solo pretendemos dejar constancia de la utilización del cuerno en la caza y de las ordenanzas que —en su caso— regulaban el uso.

El *Libro de la Montería*<sup>1099</sup>, que mandó hacer Don Alfonso XI, rey de Castilla y León, fue escrito hacia mitad del siglo XIV como un tratado de caza mayor, está estructurado en tres partes o libros, subdivididos a su vez en capítulos. El *Libro Primero*, dividido en XLII capítulos, trata de la organización de las batidas, de los rastros y de las actividades de los monteros y cazadores. El *Libro Segundo*, con XLVI capítulos, trata del adiestramiento y cuidados de los canes. En el *Libro Tercero*, dividido en XXX capítulos, se describen los terrenos en los que tenían lugar las partidas de caza.

En diez de sus capítulos, se describen los derechos y las obligaciones de los monteros en la caza y la organización de las monterías, y se recogen los momentos en los que se debe hacer uso de la bocina de caza. Resulta de gran interés para nuestro estudio porque ofrece detalles muy precisos sobre la función del instrumento y el entorno en el que se desenvuelve, permitiendo comparar sus funciones con las de los trompadors en otros escenarios y ambientes.

La lectura atenta de los capítulos que nos interesan no deja de sorprendernos siempre, al constatar que todos los monteros deben saber tañer la bocina. Cuando en el capítulo primero «Que fabla del guisamiento que debe traer todo montero, quier sea de caballo, quier de pié, cuando fuere al monte, et otrosí de como deben pensar, et guardar sus canes»<sup>1100</sup>, se citan las funciones de los monteros, queda bien claro que no sólo era importante saber tocar las bocinas «Otrosí deben saber tañer muy bien la bocina»<sup>1101</sup>, sino también reconocer los diferentes sonidos de los toques o tonos de cacería:

Et si levantaren el venado, deben poner una señal en una lanza en el mas alto lugar del monte porque lo vey a aquel que corre el monte, et entienda que han levantado; porque con el grand viento, **aunque tangán bocinas**, et deseñen, non lo podría oír, et entenderlo ha mejor por la vista de la señal<sup>1102</sup>.

El *Libro de la Montería* es el mayor referente del que disponemos en cuanto al conocimiento de la enseñanza de los toques de caza a través de la transmisión oral se

---

<sup>1099</sup> Al parecer hay trece manuscritos con textos más o menos completos del *Libro de la Montería*. De estos trece manuscritos solamente tres conservan el texto completo y la carta a Alvar García, otros cinco el texto completo sin la carta, y los cinco restantes son incompletos. Hay cinco ediciones impresas: la edición Príncipe de Argote de Molina, de 1582; los trabajos de Cerdá y Palomares de 1786; la edición de José Gutiérrez de la Vega, de 1877, que es la que hemos utilizado; la tesis doctoral de Paul Seniff, trabajo publicado en 1983 y la edición de Isabel Montoya Ramírez, publicado en 1992.

<sup>1100</sup> *Libro de la Montería* de ALFONSO XI, Lib. I, cap. I, p. 11. Edición de GUTIERREZ DE LA VEGA, J. (1877), *Libro de la Montería del Rey D. Alfonso XI...*, ob. cit., p. 239. Esta edición de 1877 es una de las copias más utilizadas y ha gozado de gran fama hasta hoy.

<sup>1101</sup> *Idem*.

<sup>1102</sup> *Ibidem*, Lib. I, cap. X, p. 46.

refiere. En él se dice que los monteros noveles deben aprender a usar la bocina con aquellos que ya tienen una clara experiencia:

Et todos los monteros **para saber tañer muy bien la bocina, débenla usar con aquellos que la sopieren tañer muy bien**, cuando estudieren de vagar en las villas, para saber facer muy bien todas las monterías, que deben facer en la bocina, cuando fueren al monte, que son estas:

Curar de andar para ir al monte.

Et preguntar.

Tañer de rastro.

Et de poner canes.

Et de corredura.

Et de ladradura.

Et de vista.

Et de traspuesta.

Et de tornado es.

Et de asopié.

Et de ocisa.

Et de acogida.

Et de sencilla, cuando no fallan venado<sup>1103</sup>.

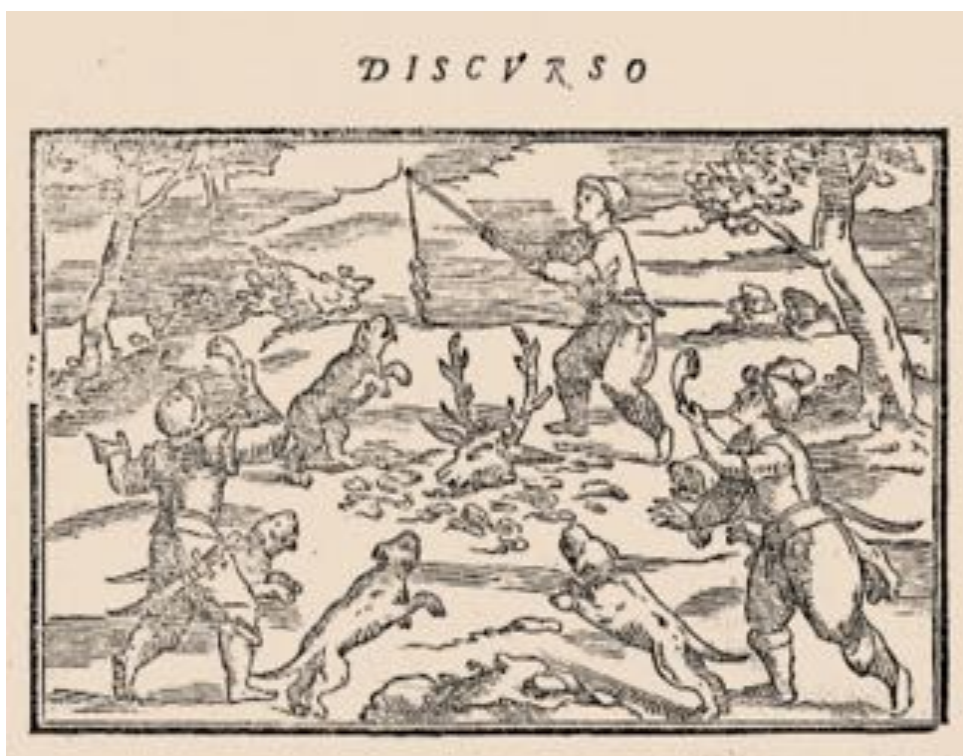
De lo que se deduce que los monteros que tañían las bocinas de caza debían conocer y dominar —cuanto menos— 13 llamadas o fanfarrias de señalización, que se transmitían de generación en generación, muchas veces de padres a hijos. Estas llamadas debían presentar cierta complejidad en cuanto al ritmo y altura de los sonidos, con la finalidad de que fueran manifiestamente diferentes entre sí, lo que facilitaría su rápido reconocimiento en los momentos en que se precisase. Obviamente, la dinámica utilizada sería siempre *forte*, para que la proyección del sonido se escuchase de forma clara y precisa.

Otro momento importante en el que se tañían las bocinas de caza era al finalizar la cacería. En el *Tratado de Montería del siglo XV* encontramos una interesante advertencia respecto a los monteros que van en comitiva y tañen sus bocinas, en el sentido de que, para poder tocarlas bien, deben para su marcha. Obviamente, para evitar los pequeños golpes o desplazamientos que podrían afectar a la embocadura denostando así su actuación. Generalmente, se cuidaba el regreso al hogar procurando dar cierta vistosidad a la ceremonia que ponía fin a la montería.

---

<sup>1103</sup> *Ibidem*, Lib. I, cap. I, p. 12.

Las piezas cobradas se cargaban sobre las acémilas de la mejor de las maneras posibles. Delante iban los monteros de pie, con sus canes de trayllas, ensangrentados los rostros como se suele faser, especialmente a los canes de presa, y luego en pos destes los monteros de cavallo, y el señor el postrero; y todos vayan en el son que fueron en el fecho: cada vno [con] su lança en la mano, y el señor no menos, **y desde donde se puedan oyr las bozinas, paren el venado y toquenlas;** y en dexando ellas, den grita; y esta orden fagan a trechos fasta que lleguen al palacio del señor. Acada toque deven parar, porque andando no pueden tocar bien<sup>1104</sup>.



**Fig. 224. Libro de la Montería** acrecentado por Gonçalo Argote de Molina. Pescioni, Andrea, 1490-1546 imp., Sevilla, 1582. Lib. III, *DISCVRSO*, p. 243.

---

<sup>1104</sup> Cfr. *Tratado de Montería del siglo XV*, ob. cit., pp. 237 y 238.





Fig. 225. Tipología de los toques venatorios.

Seguidamente podemos distinguir las 13 llamadas de bocina de caza habituales en la época de Alfonso XI comparadas con las añadidas dos siglos después, en la época de Felipe II:

<b>Alfonso XI (ca. 1311-ca. 1350)</b>	<b>Argote de Molina (1548-1596) Felipe II (1527-1598)</b>
Curar de andar para ir a monte (1)	A junta (14)
Et preguntar (2)	A entrar (15)
Tañer de rastro (3)	
Et de poner canes (4)	
Et de corredura (5)	
Et de ladradura (6)	
Et de vista (7)	A vocería
Et de traspuesta (8)	A vista
Et de tornado es (9)	
Et de asopié (10)	
Et de ocisa (11)	A muerte
Et de acogida (12)	A ecoger (16)
Et de sencilla, cuando non fallan venado (13)	A cebar canes
	A salir del monte (17)

Estos toques, conocidos y empleados por todos los monteros, ofrecían a los cazadores la información necesaria para llevar a cabo su actividad venatoria en el monte. Pueden dividirse en dos categorías: de información y de organización.

Sus significados venían a ser los siguientes:

- 1) Toque al amanecer. «Otrosí, que uno de los monteros que tovieren catado el monte, que despierte con la bocina al Señor et á los otros monteros»<sup>1105</sup>.
- 2) El montero «Et después que hobiere tañido de ocisa, que pregunte con la bocina, ó de palabra por saber si anda otro venado en el monte»<sup>1106</sup>.

---

<sup>1105</sup> *Libro de la Montería de ALFONSO XI*, ob. cit., Lib. I, cap. IX, p. 35.

<sup>1106</sup> *Ibidem*, Lib. I, cap. IX, p. 27.

- 3) El que encuentra el rastro del día. También «Otrosí, parescenos, que cualquier que levantara el venado, porque sabe cual es, debe tañer de rastro segund que fuere el venado»<sup>1107</sup>. Este toque servía también como guía para los monteros que se habían perdido en el monte «Et si por aventura algunos monteros, de los que fueren perdidos con sus canes ante día, oyeren á aquel que tañe de rastro, vernan á él, et él atiéndalos»<sup>1108</sup>.
- 4) «Et otrosí, á los que estudieren para deseñar, que ante que deseñen, teniendo bocina, que tanga corredura, ó ladradura, si se ladrare, porque en tañiendo farà parar á los que lo oyeren»<sup>1109</sup>.
- 5) «et irá el Señor ó el Caballero que corriere el monte á pos aquellos canes, cuidando que lievan el buen venado. Et quando esto acaesce, et algund montero lo viere, debe preguntar con la bocina porque esté quedo el Caballero, ó el montero que lo oyere. Et si viere que finca el venado á las espaldas, ó se torna, tanga rastro de buen venado, et tornado es»<sup>1110</sup>.
- 6) Los toques de traspuesta y sopié indicaban los movimientos del venado, coronando el monte o tirándose hacia el llano.
- 7) «Otrosí, cualquier montero que matare el venado, si toviere bocina, que tanga de ocisa»<sup>1111</sup>. Este toque correspondería probablemente con el conocido como «A muerte», de Argote de Molina en 1582.
- 8) Llamada a los monteros tras cobrar y para levantar el campo, seguramente lo mismo que «A recoger». «Et todos los otros deben estar muy quedos en sus armadas, fasta que sepan si hay otros venados en el monte, ó tanga el Señor de acogida»<sup>1112</sup>. Seguidamente se procedía a «Cebiar canes», que tuvo luego su toque<sup>1113</sup>.
- 9) «Et si el monte todo fuere buscado, que entiendan que non hay otro venado, tangán senciella, et pregunten al Señor qué les manda facer»<sup>1114</sup>. Equivalente a «salir al monte», probablemente hacia un punto de concentración previsto.

Esto se conseguía por recepción del toque. El número de toques era el siguiente:

Et si fallaren desa mañana el rastro del venado, deben **tañer de rastro**:

Et si fuere puerco comunal **tañer dos veces**.

<sup>1107</sup> *Ibidem*, Lib. I, cap. IX, p. 43.

<sup>1108</sup> *Ibidem*, Lib. I, cap. XV, p. 56.

<sup>1109</sup> *Ibidem*, Lib. I, cap. IX, p. 40.

<sup>1110</sup> *Ibidem*, Lib. I, cap. IX, p. 42.

<sup>1111</sup> *Ibidem*, Lib. I, cap. VI, p. 27.

<sup>1112</sup> *Ibidem*, Lib. I, cap. XII, p. 50.

<sup>1113</sup> Cfr. VALVERDE, J. A. (2009), *Anotaciones al Libro de la montería del rey Alfonso XI*, vol. XII, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, pp. 74 y 75.

<sup>1114</sup> *Libro de la Montería de ALFONSO XI*, ob. cit., Lib. I, cap. IX, p. 44.

Et si fuere buen puerco, **tañer tres veces en guisa** porque lo oya aquel que vá correr el monte.

Et si fuere oso comunal, **tañer de rastro cuatro veces**.

Et si fuere buen oso grande, **tañer de rastro cinco veces**<sup>1115</sup>.

Además, estos podían combinarse con el resto de los citados anteriormente. Es posible que, en algunas jornadas en las que el fragor de la caza, con el viento silbando entre los árboles y los fuertes aullidos de la jauría, no resultara fácil que los monteros pudieran reconocer rápidamente su significado, por lo que las llamadas debían repetirse persistentemente en cortas secuencias de tiempo. A veces, se combinaba el uso de las bocinas de caza con pitos, y cuando las condiciones climáticas eran adversas se solía aplazar la cacería para otra ocasión, cuando las circunstancias fueran más propicias.

Otrosí cuando acaesciere que algund montero viere el venado **débele tañer de rastro**, segund quel paresciere el venado, et de vista, **porque entiendan que lo veye**, et debe deseñar al cabo que fuere. **Et los que lo oyeren entenderán qué venado es, et fará placer al Señor que corre el monte, et á cualquier montero que lo oyere**<sup>1116</sup>.

Los toques de las bocinas de caza,

permitían a los monteros seguir las incidencias de la montería excepto en los días de fuerte viento. Eran pues el lenguaje no articulado de un grupo de hombres cazadores, y como tal es interesante porque representa la pervivencia de un sistema de información que se remonta muy lejos en el pasado evolutivo de la especie, probablemente al momento en que un prehomínido incapaz aún de hablar comenzaba a completar su alimentación granívora con pequeñas batidas a roedores o pequeños ungulados. Su análisis parece un tema interesante de investigación, aunque no para este lugar<sup>1117</sup>.

Así pues, básicamente, tanto los monteros como los súbditos en general debían tener un buen conocimiento de los distintos toques y señales. Su eficacia dependía tanto de la capacidad para transmitir los avisos y las órdenes con celeridad, precisión y claridad como de su pronta comprensión. Para los monteros, los vigías de las ciudades, las huestes y las mesnadas era una necesidad común de primer orden; su buen funcionamiento, movilidad y capacidad de reacción se fundamentaban en ello.

E tenía allí consigo muchos cavalleros de los del rey Richarte, e otras muchas gentes. E pelean todos a cavallo; e **traya cada uno su bozina; e tan usado lo**

---

<sup>1115</sup> *Ibidem*, Lib. I, cap. IX, p. 36.

<sup>1116</sup> *Ibidem*, Lib. I, cap. IX, pp. 42 y 43.

<sup>1117</sup> VALVERDE, José A. (2009), *Anotaciones...*, ob. cit., p. 75.

**an, que cuando les faze menester, tambien se entienden unos a otros en el tocar, como boz de hombre o palabra**<sup>1118</sup>.

La necesidad de usar estos instrumentos también venía avalada por su capacidad para superar las limitaciones de la voz humana en su proyección sonora:

[C]onosçido de la inuençion  
del instrumento de **la trompeta**  
que es **vno de los instrumentos**  
de que en las batallas  
los batallantes **se ayudan para**  
**se poder entender syn boz humana**<sup>1119</sup>.

Alonso de Palencia (1423-1492), en su *Tratado de la perfección del triunfo militar* (1459), hace una distinción de los toques según su diferente sonido y, a la vez, de los instrumentos que los producían, diferenciando entre la trompa, el cuerno y la bozina:

Et deseo que te niembres, valiente guerrero, por cuya disciplina súbito se componga el exerçito, **algunas vezes por señal fecha de trompa, algunas por cuerno, e muchas vezes por señal de bozina**. Porque si las enseñas se han de mouer, **las trompas e los cuernos juntamente conuienen**; si el son se faga porque sea necessaria la presençia del emperador, ó porque se ha de **dar pena capital** á alguno, **se suene la bozina**; e cuándo se ha de velar, cuándo se ha de correr el campo, cuándo se deua fazer lauor, el guerrero **lo entienda por las diferencias del sonido**. Et sin interposiçion de tiempo entienda la muchedumbre sy amonesta el son qu'el pendon se aya de mouer con mayor diligençia, sy se deue lidiar con mayor instancia, sy han de estar más quedos, si con mayor perseuerancia han de seguыр, ó se deuen tornar con mayor sosiego<sup>1120</sup>

Al hilo de lo anterior, cabe añadir que existía toda una jerarquía de órdenes de mando hacia los soldados según los sones de batalla. Encontramos diversas referencias tales como «toque de batalla», «toque de alarma», «salir a cabalgar», «toque de retorno o de huida», «toque al alba —diana—»:

**oyeron tocar las trompetas y añafiles en la tienda del Rey, lo cual era señal de se armar la gente**<sup>1121</sup>.

<sup>1118</sup> Cfr. DÍAZ DE GAMES, G. (1997), *El Victorial...*, ob. cit., p. 19.

<sup>1119</sup> TOLEDO, A. de (1995), *Inuencionario*, edición de GERIKE, P. O., en *Hispanic Seminary of Medieval Studies*, Madison, fol. 37r, p. 64.

<sup>1120</sup> PALENCIA, Alfonso Fernández de (1876), *Dos tratados de Alfonso de Palencia (Tratado de la perfección del triunfo militar)*, con un estudio biográfico y un glosario de D. ANTONIO MARÍA FABIÉ, Madrid, Librería de los bibliófilos Alfonso Durán, p. 139.

<sup>1121</sup> RODRÍGUEZ DE MONTALVO, G. (1991), *Amadis de Gaula, libros I y II*, edición de CACHO BLECUA, J., Madrid, E. Cátedra, p. 1020.

En Castilla los monteros ejercían también otras funciones, y en ocasiones «hacían oficio de Alcaldes ó Carceleros»<sup>1122</sup>.

Si los Monteros, ò los omes de los Alguaciles de la nuestra Corte, ò los otros que guardan lo presos, los soltaren, ò no los guardaren bien, como deben; si el preso meresciere muerte, mandamos qu el que lo soltò, ò non lo guard' bien, como debia, que muera sobre ello; et si el preso non sea de muerte, si el se fuere con el, ò lo soltare, que aya aquella mesma pena que el preso debia aver<sup>1123</sup>.

Sobre las voces y los distintos toques del *cuerno de venador* en los ss. XIV-XV nos ilustra a la par Gaston Phébus (1387-1389) en su valioso *Livre de chasse*<sup>1124</sup>, en el capítulo XXVI titulado, «donde se dice cómo se debe vocear y tocar la trompa»:

- «Vocear dando dos largas voces o tocar la trompa emitiendo dos sonidos roncós y largos» al encontrar un gran venado o un jabalí, con objeto de que los compañeros interrumpan la búsqueda y acudan en ayuda.
- «Tres largos gritos o [...] tres largas voces con la trompa» al soltar los perros.
- «Un largo sonido y, después una serie de sonidos cortos, tantos como quiera» en plena caza con perros.
- «Dos sonidos largos y dar, después, sonidos cortos [...] para que los sirvientes, los pajes y los relevos y todas las demás gentes que participan en la cacería sepan que el animal abandona el paraje».
- «Un sonido largo, seguido de cuatro cortos y, después, de otro largo y cuatro cortos más» como señal de rastro recobrado.
- «Un largo sonido y, después, tantos cortos como quiera, uno tras otro, y, si hay más trompas, deben contestarse unas a otras, y terminar tocando dos sonidos largos, uno tras otro» en señal de presa, cuando el animal ya está muerto<sup>1125</sup>.

Dice Gaston Phébus en el prefacio de su *Livre de chasse* que empezó a escribirlo porque

[...] en primer lugar, el que caza escapa de los siete pecados mortales; en segundo lugar, aprende a cabalgar con mayor placer, más osadía y desenvoltura y conoce mejor el campo y toda clase de lugares. En resumen, todas las buenas costumbres y todos los comportamientos sanos vienen de ella, junto con la salud del alma, porque el que huye de los siete pecados

---

<sup>1122</sup> ALFONSO I, (1348), *Ordenamiento de Alcalá* (1348), Titul XX, Ley VI, (*Como se an dos Alguaciles por el Alguacil mayor en la Corte del Rey*), tom. 29, p. 7 y p. 33. Consulta de la edición digital de la Universidad de Sevilla. Biblioteca de la Facultad de Derecho. Servicio de Información Bibliográfica. [Acceso: 06/04/2018] Recuperado de: <http://fama2.us.es/fde/ocr/2004/ordenamientoDeAlcala.pdf>

<sup>1123</sup> *Ibidem*, p. 32.

<sup>1124</sup> *Vid.* PHÉBUS, G. (1387-1389), *Livre de chasse*, Ms. Français 616, París, BnF, ob. cit.

<sup>1125</sup> *Apud* ERIAS MARTÍNEZ, A. (1999), «La eterna caza del jabalí», en *Anuario Brigantino*, núm. 22, [pp. 317-378] pp. 361 y 362.

capitales, según nuestra fe, se ha de salvar. Por tanto, el buen montero se salvará y en este mundo gozará de bastantes alegrías, gozos y placeres; pero debe guardarse de dos cosas: una, que no olvide el conocimiento ni el servicio de Dios, de quien nos viene todo, por la caza, otra, que no abandone el servicio de su amo o descuide algunos de sus propios intereses que pudieran tener más importancia<sup>1126</sup>.

De la importancia de este libro y de su estima por los reyes de la Corona de Aragón da cuenta la carta que la reina Violante de Aragón envió a su primo, el conde de Foix, agradeciéndole en nombre de su marido, el rey Juan I el Cazador, la deferencia que había tenido enviándole su tratado de caza.

El día 28 de abril de 1389 la reina Violant de Catalunya-Aragó donava les gràcies al ja citat comte de Foix perquè havia tramés al seu marit, Joan I *el Caçador*, el *Libre de la caça* i amb aixó li “havets fet gran plaer”<sup>1127</sup>.

La carta decía así:

*La reina Violant participa al seu cost'l comte de foie que'l rey ha rebut molt plaer del llibre de caça que li ha tramés.*

La reyna d arago.

Car cosi: enteses plenerament vostres agradables letres e l acord que ns havets trames fet entre lo duch de Berrei (sic), oncle nostre molt car, e vos, havem gran pler d aquell com nos perega espedient e bo, e tal de que esperam que s seguiran a les parts, Deu volent, be e honor. nos lo havem mostrat al senyor rey, qui n ha Aut. Semblantment gran plaer, e a altre no l entenem mostrar, mas tenir secret, segons que vos volets. del **libre de la caça**, que havets trames al senyor rey, li havets fet gran plaer, segons ell vos escriu. e nos d aquell e del acord dessusdit vos fem moltes gracies, e mes vos regraciam vostres liberals e grans profertes, certificants vos que l senyor rey e nos fem de vos singular compte, com de car cosi e special amich. e si res vos plau que nos fer puscam, rescrivets nos en specialment, car nos ho complirem ab tot voler. e sia guarda vostra la sancta Trinitat.

dada en Montço, sots nostre segell secret, a .xxviii. dies d abril de l any .mccclxxxix.

Dirigitur comiti Fuxensi<sup>1128</sup>.

---

<sup>1126</sup> *Ibidem*, p. 321.

<sup>1127</sup> *Apud* RUBIÓ I LLUCH, A., *Documents per l'Història de la cultura catalana migeval I* (Barcelona 1908), 356, núm. 400.

<sup>1128</sup> Arx. Cor. Aragó, reg. 2.053, fol. 101 v.



**Fig. 226.** Un maestro enseña a un grupo de alumnos el uso de diversas «sonneries de cor». *Livre de la chasse* de Gaston Phébus, París. BnF, ms. Francés 616, fol. 54.

Es evidente que la montería, con el paso del tiempo, perdió en acción y peligrosidad, enriqueciéndose poco a poco el ceremonial y boato hasta transformarse en una mera fiesta social.

Una degeneración semejante e igualmente cruel sucedió en España con la caza del Toro, que se transformó en las "corridas" en que el toque de las bocinas fue reemplazado por las bandas municipales<sup>1129</sup>.

---

<sup>1129</sup> HOBUSCH, E. (1980), *Histoire de la chasse: des origines à nos jours*, Paris, Pygmalion, [288 pp.], p. 98. *Apud* VALVERDE, J. A. (2009), *Anotaciones...*, ob. cit., p. 75.



### IV.5. Transmisión oral, notación y repertorio

Es claro que, en el periodo de gestación de las distintas culturas musicales en el Medioevo, sobre todo en la alta Edad Media, la música occidental era eminentemente religiosa. En cuanto a la música de al-Andalus y la islámica en general, utilizaron otros cauces. Según el musicólogo libanés Bernard Mussali,

La música árabe tenía tres artífices: los cantantes, los instrumentistas y las esclavas cantoras y danzarinas. La obra de estos artistas se guardaba celosamente, transmitiéndose, bien hereditariamente de padres a hijos, bien por dinero. En este último caso, el cantante invitaba al alumno a que le escuchase hasta que fuera capaz de imitarlo. Tratándose de esclavos, el maestro corría con los gastos de aprendizaje<sup>1130</sup>.

Lo cual suponía, como bien señala Reynaldo Fernández, que «cualquier intento de plasmar la música mediante una notación generalizada era algo impensable en aquella época, pues arruinaría el comercio de las esclavas cantoras y la exclusiva de los músicos profesionales»<sup>1131</sup>. En la cerámica fatimí son frecuentes las representaciones de músicos tañedores de aerófonos «*buq*»<sup>1132</sup> y cuernos en escenas de solaz o de caza con la música como protagonista.

En los reinos cristianos, como ya hemos visto con anterioridad, los *instrumentos altos*, acompañados a veces de percusión, desempeñaban un papel considerable en las acciones de la vida cotidiana, para convocar o avisar a la gentes, para fines de señalización en las batallas, cacerías, o bien para el goce privado de los intérpretes, así como para dar empaque a acontecimientos especiales en ceremonias cortesanas; sin embargo, la elección de los instrumentos dependía de la disponibilidad del momento, y sólo en raras ocasiones el compositor proporcionaba instrucciones para la instrumentación, por mucho que tuviera ideas particulares al respecto.

En una sociedad como la medieval en la que los valores sacros desempeñaron un papel de primer orden, las obras musicales más emblemáticas se centraron en la religión y la liturgia, transmitiéndose documentalmente a través de las instituciones oficiales eclesiásticas. La música profana, cultivada por el pueblo o por músicos juglares, no precisaba de un soporte notacional, lo cual se debía en opinión del medievalista Ismael Fernández de la Cuesta a tres razones:

<sup>1130</sup> MUSSALI, B. (1977), «Una música para la corte de los califas», editado en *Correo de la Unesco*, diciembre 1977, p. 24.

<sup>1131</sup> FERNÁNDEZ MANZANO, R. (1982), «La música de al-Andalus en su marco interdisciplinar. Aspectos metodológicos», en *Gazeta de Antropología*, 1, art. 06. [Acceso: 20/06/2018] Recuperado de: [http://www.ugr.es/~pwlac/G01\\_06Reynaldo\\_Fernandez\\_Manzano.html](http://www.ugr.es/~pwlac/G01_06Reynaldo_Fernandez_Manzano.html)

<sup>1132</sup> *Buq*: trompeta en árabe. A veces se confunde con el albugue (que deriva de *buq*) o con *zamr*, *zammara* o *zumbara*, que genéricamente significan instrumentos de viento. Cfr. IBN JALDUN (1977), *Introducción a la Historia Universal*, Título original: «al-Muqqadima» Traducción de Juan FERES. Estudio preliminar, revisión y apéndices de Elías TRABULSE. Primera edición en español, México, 1977. Fondo de Cultura Económica, cap. XXXII, pp. 749-750.

primero, porque se trataba de una música extraordinariamente viva, profundamente enraizada en la tradición oral; en segundo lugar, porque al carecer de la sacralidad que poseía la música litúrgica, estaba desprovista de la fijeza e inmutabilidad propias de todo lo sagrado; y por último, porque los interpretes, gracias a la mencionada ausencia de sacralidad, gozaban de una mayor libertad para la improvisación o para la creación personal de circunstancia<sup>1133</sup>.

A las razones aducidas por Fernández de la Cuesta habría que añadir otro elemento distintivo de carácter compositivo: mientras que la música sacra comenzó a emplear a partir del siglo X la técnica polifónica gracias a la introducción del *organum*<sup>1134</sup> —lo cual no supuso en absoluto la renuncia al canto gregoriano—, la música juglaresca o trovadoresca permaneció fiel a la monodia, una de cuyas principales manifestaciones en la lírica galaico-portuguesa fue la cantiga.

#### IV.5.1. Primeras notaciones de los códigos cinegéticos

Las primitivas señales sonoras o toques que emitían los cazadores con sus cuernos o bocinas de caza comenzaron a codificarse en el medioevo, representándose como pequeños cuadraditos de distintos tamaños en color blanco y negro en las imágenes que ilustraban los primeros manuales o tratados de caza impresos. Estas llamadas, que se convirtieron con el paso del tiempo en fanfarrias «regladas», acabarían por ilustrar sonoramente escenas de caza en las representaciones operísticas de mediados del siglo XVII. Hecho que supuso el primer paso para la incorporación de la trompa a la orquesta, por lo que pueden y deben considerarse como las primeras «partituras» escritas o notadas para el instrumento.

Los signos notados aparecen generalmente insertados en alguna de las imágenes con escenas venatorias, representando los sonidos que se correspondían con acciones muy concretas en la caza. Entre las primeras partituras que se conservan tenemos la «fanfarria de caza», una de las primeras «piezas musicales» escritas para la trompa<sup>1135</sup>.

---

<sup>1133</sup> FERNÁNDEZ DE LA CUESTA (1983), *Historia de la Música Española. I: Desde los orígenes hasta el "Ars Nova"*, Madrid, Alianza Música, p. 273. *Apud* CAPDEPÓN, P. (2010-2011), «La Música en la época de Alfonso X el Sabio: las Cantigas de Santa María», en *Cantigas y otras obras alfonsíes*, Universidad de Castilla-La Mancha, p. 181. Disponible *online* [Acceso: 25/06/2018] Recuperado de <[http://institucional.us.es/revistas/alcanate/7/art\\_6.pdf](http://institucional.us.es/revistas/alcanate/7/art_6.pdf)> 16/06/2017.

<sup>1134</sup> Composición polifónica basada en un *cantus firmus* gregoriano o voz principal, al cual se añade una segunda voz, denominada voz organal, que, si bien en un primer momento se limita a duplicar la interválica de la voz principal, posteriormente desarrolla un dibujo melódico y rítmico independiente. Para conocer la evolución del primer género polifónico de la música occidental, *vid.* KNAPP, J. (2009), «Organum», en *Diccionario Harvard de Música*, ed. de D. M. RANDEL, Madrid, Alianza Diccionarios, p. 832 y ss.

<sup>1135</sup> Las primitivas fanfarrias eran unas simples piezas musicales cortas, de gran fuerza y brillantez, interpretadas por una o más trompas y/o trompetas. Con el paso del tiempo una de las características que presentaría la trompa de caza era que se tañería sin introducir la mano derecha para ocluir el pabellón, modificando con ello la afinación de ciertos armónicos naturales, tal como ocurrió con la trompa natural. Así, el 11º armónico no se rectificaba para adecuarlo a la afinación temperada, tocándose tal y como se obtiene en la serie armónica natural, cuya afinación y número de vibraciones se acercan a las correspondientes al fa# temperado. Este armónico le da un «toque» especial muy característico a las fanfarrias de caza «*Cornures*», así como el vibrato y la medida característica que, todavía hoy, emplean los cazadores.

Este término de derivación incierta hacía referencia a unos toques o señales que se debían emitir durante la caza y en otros eventos o circunstancias que requerían la presencia de los *trompatores*, bien para transmitir órdenes, dar avisos o para acompañar o amenizar otros actos de carácter más lúdico<sup>1136</sup>. Originalmente se trataba de una breve fórmula musical tocada con trompas, es decir, cuernos, bocinas de caza u otros instrumentos «naturales» como las trompetas o añafiles.

Aunque las fuentes literarias de gran antigüedad contienen descripciones de fanfarrias militares y ceremoniales, los primeros ejemplos musicales que sobreviven aparecen en tratados de caza españoles y franceses del siglo XIV; las limitaciones de las trompas de caza de este período mantuvieron la forma con un nivel bastante rudimentario.

A finales del siglo XIV encontramos en los grabados e iluminaciones de los tratados de caza las primeras codificaciones de los toques a modo de primitivas partituras. A continuación, veremos las notaciones que aparecen en las escenas que figuran en los libros y tratados de caza más representativos que hemos seleccionado:

- Hardouin de Fontaines-Guérin: *Le Livre du Tresor de Vanerie*, 1394.
- Jacques Du Fouilloux: *La vénerie*, 1560.
- *Turberville's Book of Hunting*, 1576.

A través de ellos se puede comparar la evolución de la escritura musical para la trompa desde las primeras incursiones en la notación a finales del siglo XIV, hasta una escritura mucho más evolucionada que se constata fehacientemente dos siglos más tarde, a partir de mediados del siglo XVI.

#### IV.5.1.1 *Le Livre du Tresor de Vanerie* (1349) de Hardouin

Hardouin de Fontaines-Guérin (? -1399) fue un cazador y caballero guerrero al servicio de los duques de Anjou. *Le Livre du Tresor de Vanerie* de Hardouin es un tratado cinegético inspirado en la caza del ciervo que fue escrito en lengua francesa hacia 1390-1394. Contiene 1948 versos octosílabos. En la Biblioteca Nacional de Francia se conservan tres manuscritos:

1. Paris, Bibliothèque nationale de France, français, 855.
2. Paris, Bibliothèque nationale de France, français, 25547, fols. 162-199.
3. Paris, Bibliothèque nationale de France, Moreau, 1685, XVIII.

<sup>1136</sup> No deben confundirse con los «reclamos» o «señuelos» que utilizaban los cazadores para atraer a las presas.

En el manuscrito que hemos consultado<sup>1137</sup>, la notación empleada por Hardouin para codificar los toques de caza de la época es la más antigua que conocemos, es del todo curiosa, similar a un código morse. Según Morley-Pegge,

The oldest code known to the writer is to be found in a curious little book on hunting written in 1349 by Hardoyn, seigneur de Fontaines Guérin, entitled *Le Livre du Trésor de Vanerie*; it was first printed and published in Metz i 1856 by H. Michelet. This work, illustrated with woodcuts, is entirely in verse and contains fourteen different calls or *cornures* witten out in a very odd notation and accompanied by descriptive couplets<sup>1138</sup>.

Esta es la «traducción» aproximada del código que Morley-Pegge nos ofrece en notación moderna:

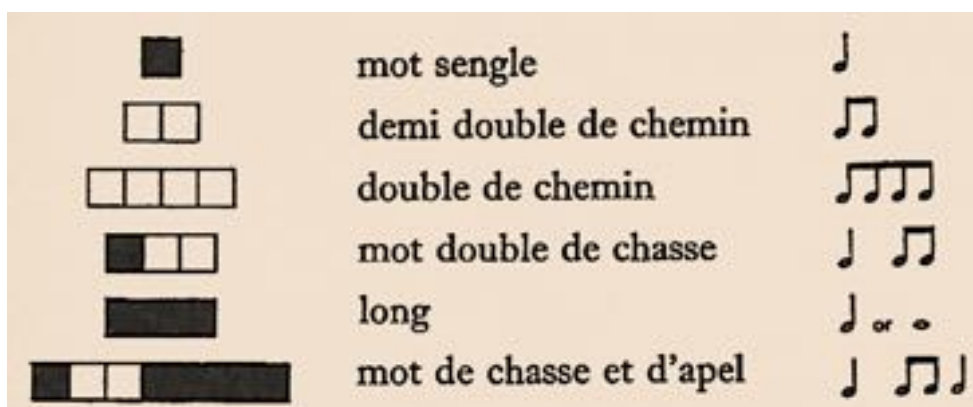


Fig. 227. Notación moderna de los signos codificados en *Le Livre du Tresor de Vanerie* de Hardouin de Fontaines-Guérin<sup>1139</sup>.

---

<sup>1137</sup> HARDOUIN DE FONTAINE-GUERIN (1301-1400), *Le livre du Tresor de Vanerie*, Paris, Bibliothèque nationale de France. Département des manuscrits. Français ms. 855. Disponible *online*: [Acceso: 21/06/2018] Recuperado de: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b525073109/f1.item>

<sup>1138</sup> MORLEY-PEGGE, R. (1960), *The French Horn...*, ob. cit., p. 74.

<sup>1139</sup> *Idem*.

*Cornure de Chasse*

Un demi-double III-mos sengles  
Et III-doubles de chasse sengles  
D'un trait puis V-mos chascun double  
Dont ceste ystoire oste le trouble.

Presumed equivalent  
in modern notation:

Fig. 228. *Cornure de chasse* (1394) de Hardouin y su presunta equivalencia en notación moderna según Morley-Pegge<sup>1140</sup>.

Debemos advertir, que la equivalencia de la métrica que presenta Morley-Pegge de las *cornures* no concuerda con la duración de las notas que sugiere —de manera mucho más lógica y precisa— Jean Des Airelles en *Les plus belles fanfares de chasse*. Ambos coinciden al transcribir las pequeñas casillas cuadradas de color negro con la figuración actual de negras; sin embargo, al realizar la transcripción de las casillas en blanco, Morley-Pegge les asigna en la notación moderna la figura de corcheas, con una duración menor, mientras que Airelles las traduce con figuras de blanca, duración más acorde con la equivalencia métrica actual<sup>1141</sup>.

Seguidamente veremos algunos ejemplos de *cornures* o llamadas de caza transcritas a la notación moderna según Jean Des Airelles. Están escritas en un pentagrama, con las notas a una misma altura. Alguna de ellas va precedida de una breve explicación de como debe interpretarse la figuración métrica.

<sup>1140</sup> *Ibidem*. p. 77.

<sup>1141</sup> BOURSIER DE LA ROCHE (1830), *Les plus belles fanfares de chasse transcrites et revues par Boursier de La Roche. Précédées d'une Introduction historique et bibliographique par le C<sup>dt</sup> G. De Marolles*, Paris, Ed. Émile Nourry, Librairie Cynégétique, p. 14.



Fig. 229. El rey entrega *Le livre de corner* a los oficiales de su *venerie*, *Le livre du Tresor de Vanerie* de Hardouin, s. XIV. Paris. BnF, ms. 855, fol. 9r.

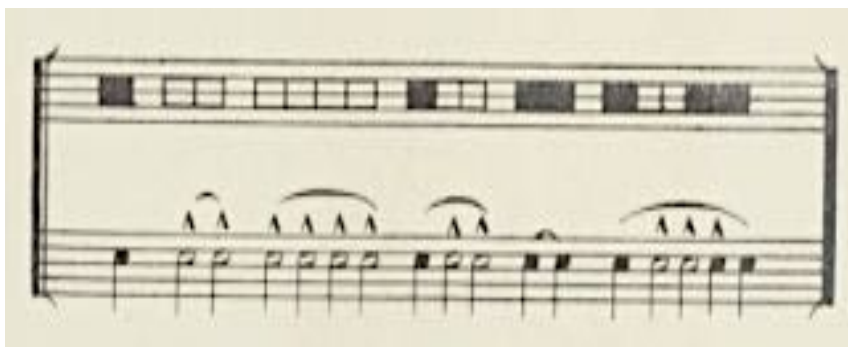


Fig. 230. Transcripción a la notación moderna del código de la *cornure* representada en la figura anterior, según Jean Des Airelles<sup>1142</sup>.

---

<sup>1142</sup> *Idem*.



Fig. 231. *Cornure de chasse*. *Le livre du Tresor de Vanerie* de Hardouin, s. XIV. París. BnF, ms. 855, fol. 13r.

De la chasse, pour pleinement  
Voir des chiens l'esbattement.  
Un demi-double, trois mots sengles,  
Et trois doubles de chasse sengles  
D'un trait; puis cinq mots chacun double,  
Dont cette histoire ôte le trouble.

Fig. 232. Transcripción a la notación moderna del código de la *cornure de chasse* representada en la figura anterior, según Jean Des Airelles<sup>1143</sup>.

<sup>1143</sup> *Ibidem*, p. 19.





Fig. 233. *Cornure de relais o pour la curée. Le livre du Tresor de Vanerie de Hardouin, s. XIV. Paris. BnF, ms. 855, fol. 53v.*



Fig. 234. Transcripción a la notación moderna del código de la *cornure* representada en la figura anterior, según Jean Des Airelles<sup>1144</sup>.

---

<sup>1144</sup> *Ibidem*, p. 30.



IV.5.1.2 *La Vénèrie* (1561) de Jacques du Fouilloux (1519-1580)

*La Vénèrie* de Jaques du Fouilloux<sup>1145</sup> es producto de la proliferación de los manuales y tratados cinegéticos que traducían bien el interés y la pasión que la aristocracia sentía por la caza, una práctica cada vez más general y sofisticada que perduró hasta el siglo XVII.



Fig. 235. Portadas de tres ediciones de *La Vénèrie* de Jacques du Fouilloux. De izquierda a derecha, años: 1562, 1585 y 1635 (edición aumentada y renovada de Pierre Billaine, París).

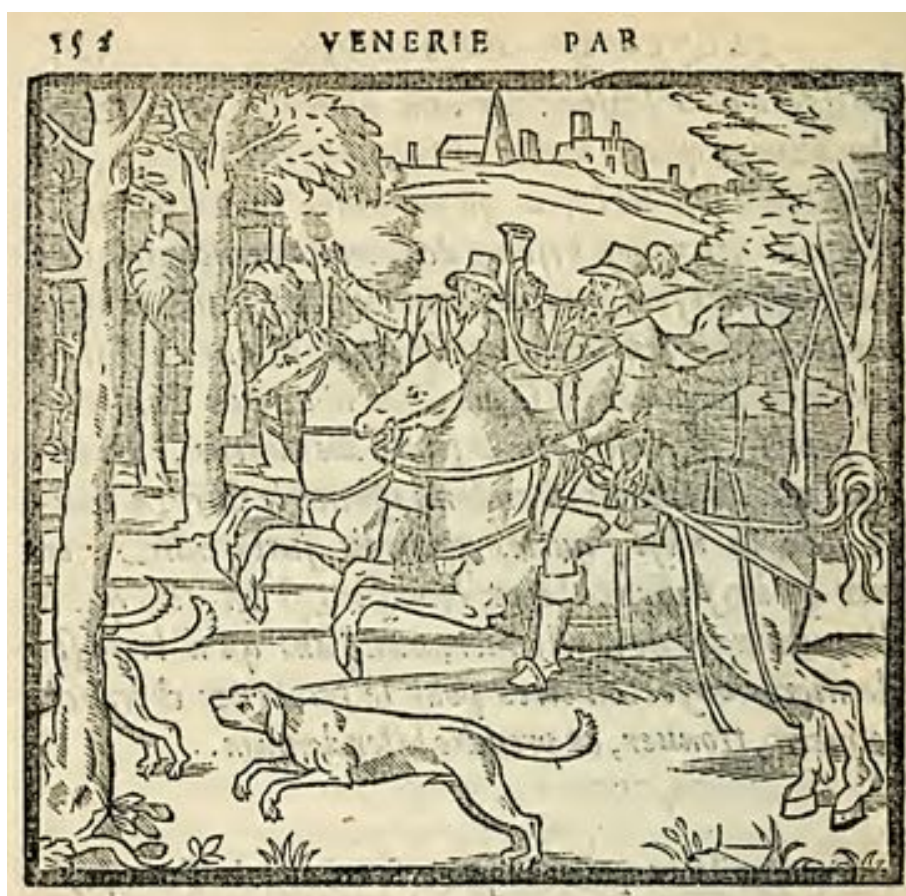
Este famoso tratado aporta una valiosa y precisa información sobre la notación de los distintos toques que debían tañirse con la *trompe de chasse*, fue sistemáticamente editado a partir de 1585, juntamente con *La Fauconnerie*, de Jean Francières (escrito a finales del siglo XV), conociendo más de diez ediciones entre 1601 y 1650. Precisamente en este momento se produciría una ruptura, un tanto subrepticia pero cargada de sentido:

<sup>1145</sup> FOUILLOUX, J. (1562), *La Vénèrie* de Jaques du Fouilloux. *Gentil-homme, Seigneur dudit lieu, pays de Gastine, en Poitou. Dediée au Roy Treschrestien Charles...*, A Poitiers, de Marnefz, & Bouchetz freres. Ejemplar de 1562 digitalizado gracias a la esponsorización de la University of Ottawa y la contribución de Fisher - University of Toronto. Disponible *online* [Acceso: 23/06/2018] Recuperado de: <https://ia800206.us.archive.org/20/items/laveneriedejacqu00foui/laveneriedejacqu00foui.pdf>

Sobre la biografía de Fouilloux véase la edición de PRESSAC, M. (1928), *La Vénèrie de Jacques du fouilloux, précédée d'une notice biographique sur l'auteur par M. Pressac et d'une bibliographie des éditions de "La Vénèrie"*, Paris, Librairie Cynégétique. Esta edición es una copia de la publicada en 1585, y se encuentra disponible *online*: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6395799h>

Para más información puede consultarse FOUILLOUX, J. (1951), *La Vénèrie de Jacques du Fouilloux, gentilhomme du pays de Gastine en Poitou*, Paris, Manes et Bouchets frères; *La Vénèrie et Fauconnerie* de Jacques dv Fovillovx, Paris, M. D. LXXXV y <http://homes.chass.utoronto.ca/~wulfrie/rentexte/fouillou/>

la cetrería irá cayendo rápidamente en desuso a partir de mediados del siglo XVII. El sistema de representación de la Europa medieval comenzaba a ceder su lugar a otro tipo de sistemas: los principios fundamentales de articulación del rito feudal perderán su sentido, la práctica medieval de la caza se desarticulará y la lógica que la sustentaba se oscurecerá completamente<sup>1146</sup>.



**Fig. 236. *Les Piqueurs sonnent de la Trompe, parlent aux chiens, pour le Cerf. La Venerie* (ed. 1562) de J. Fouilloux<sup>1147</sup>.**

---

<sup>1146</sup> LE GOFF, J. y Jean C. SCHMITT (eds.) (2003), *Diccionario razonado...*, ob. cit., pp. 143 y 144.

<sup>1147</sup> FOUILLOUX, J. (1562), *La Venerie...*, ob. cit., cap. XLI, fol. 152r.

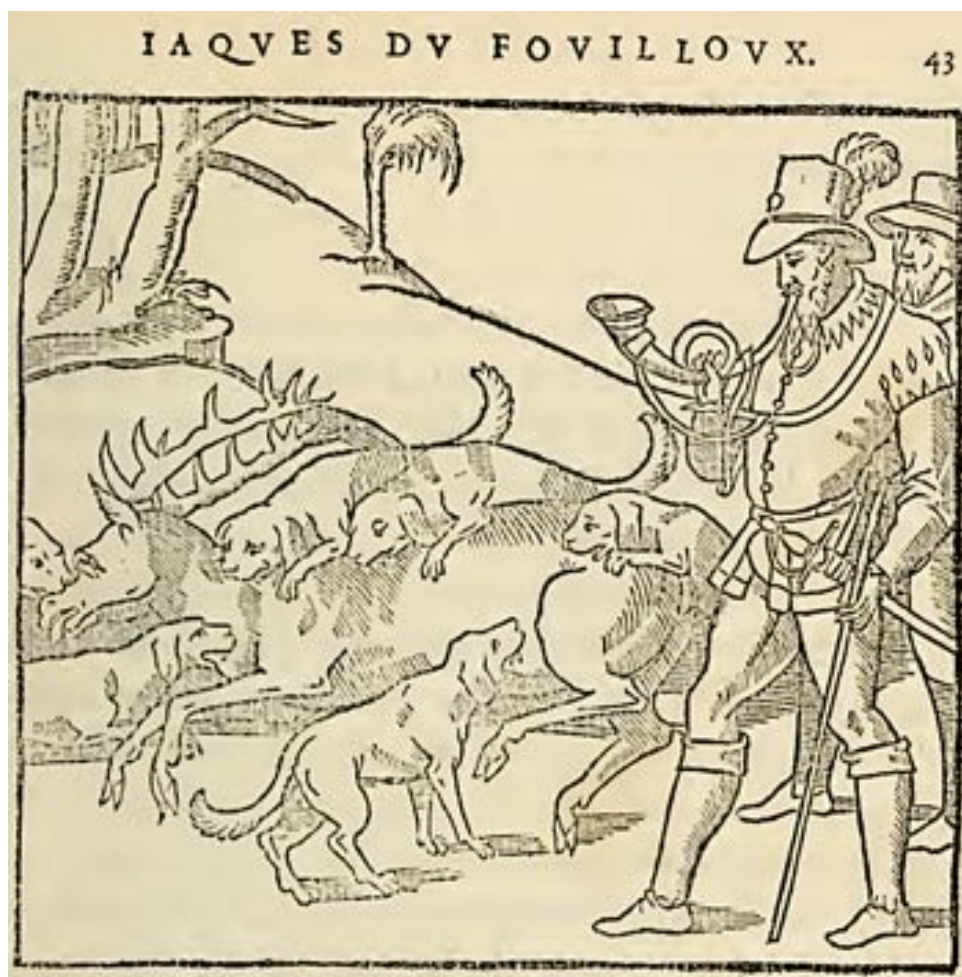


Fig. 237. Montero tañendo una trompa de caza de una vuelta entrenando los perros jóvenes para la caza del ciervo. *La Venerie* (ed. 1562) de J. Fouilloux<sup>1148</sup>.

Fouilloux dedica en su *Venerie* los capítulos XLI y XLII a explicar como debe tañerse la trompa en la caza. Nos dice que había hombres que no sabían hacerlo bien, «il y ha peu d'hommes qui sachent bien sonner de la trompe, et parler aux Chiens en cris et langages plaisans, comme fais oyent les anciens...»<sup>1149</sup>, y añade, citando como ejemplo

<sup>1148</sup> FOUILLOUX, J. (1562), *La Venerie...*, ob. cit., cap. XIII, fol. 43r.

<sup>1149</sup> *Idem*.



a Phébus y otros grandes señores que es necesario una práctica especial para tañer la trompa: «Or a pres avoir entendu et practiqué quelque peu de leur style de sonner, et manière dé parler, crier et hucher de la voix: l'ay bien voulu icy en noter et metre par escrit quelque chose selon l'intelligence de mon esprit»<sup>1150</sup>.

Notación de la manera de *sonner la trompe* por Fouilloux en el año 1562:

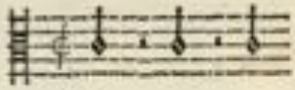
The image shows two pages from a manuscript titled 'La Venerie' (1562) by J. Fouilloux. The left page (fol. 153) is titled 'LAQUES DV FOVILLOUX' and 'Chapitre XLII'. It contains text in French describing hunting signals for trumpets. The right page (fol. 154) is titled 'VENERIE PAR' and also contains text in French describing hunting signals. Both pages include musical notation on staves and descriptive text in French.

Fig. 238. Diversos tonos de caza. *La Venerie* (ed. 1562) de J. Fouilloux, fols. 153 y 154.

<sup>1150</sup> *Ibidem*. cap. XLI, fol. 153.

IA QVES DV FOVILLOVX. 155

*Quand les Piqueurs seront  
 a la queuë des Chiens, estans  
 les Chiens bien amentez, ilz  
 doyuent sonner souuent de la  
 Trompe : et a chascun coup  
 troys motz, de moyenne lon-  
 gueur, comme ainsi,*



*Tran tran tran.*

*Semblablement quand le Piqueur sera a la queuë  
 des Chiens, estans les Chiens bien amentez, il doit  
 parler a eux, ainsi,*



*Il va là Chiens, il va là ha, Il va là ha,*



*Il va là ha ha ha ha.*

*Autre maniere de forbuier et parler aux Chiens  
 avec la voix, quand ilz chassent, et sont amentez,*



*Hau il fuyt là Chiës, il fuyt là, il fuyt là, il fuyt là.*

Fig. 239. Tonos de mediana longitud. *La Venerie* (ed. 1562) de J. Fouilloux, fol. 155.

160 VENERIE PAR

Comme on doit sonner les Abbois de la Trompe, & parler aux Chiens, de la voix, quand le Cerf sera aux Abbois

*Quand le Cerf sera aux Abbois, les Piqueurs doivent sonner de la Trompe six ou sept sons fort vistes et courts, et le dernier un peu plus long, et les resonner plusieurs foys, comme il sensuit,*



*Tran tr.*

*Aussi le Piqueur, quand le Cerf sera aux Abbois, doit parler a ses Chiens en ceste sorte,*



*Hau halle Chiens, balle, balle, balle, balle.*

Comme il faut sonner avec la Trompe la mort du Cerf: & comme a sa mort il faut crier & appeler les Chiens.

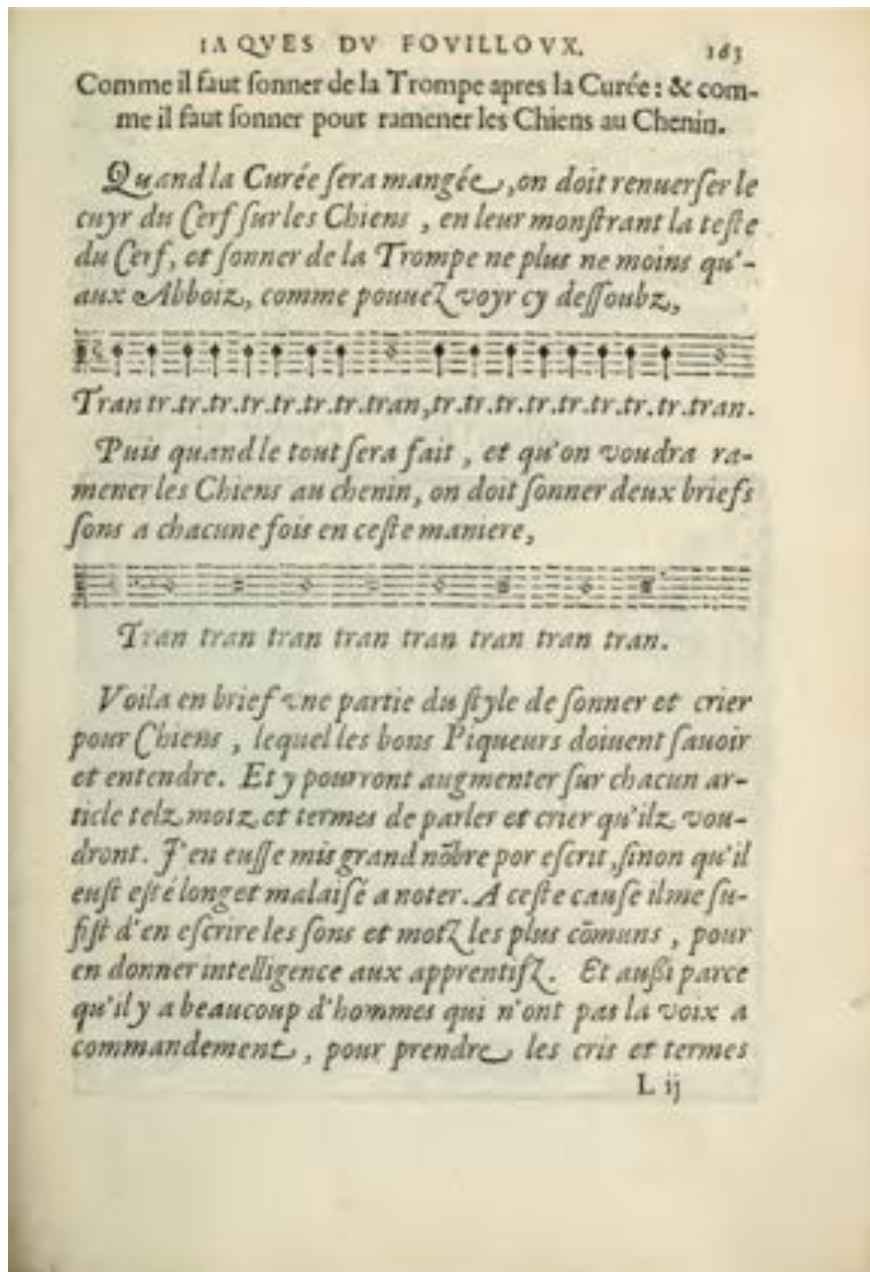
*Quand le Cerf sera pris, tous les Piqueurs doivent sonner longuement, par sons longs, en ceste sorte et maniere,*



*Tran, tran, tran, tran, tran.*

*Et ainsi*

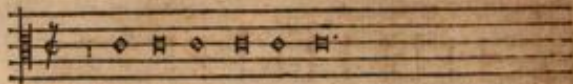
Fig. 240. Diversas maneras de tañer la trompa. *La Venerie* (ed. 1562) de J. Fouilloux, fol. 160.

Fig. 241. *La Venerie* (ed. 1562) de J. Fouilloux, fol. 163.



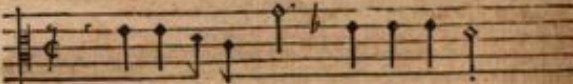
**VENERIE PAR**

lust que le piqueur appellaist ses Chiens apres luy pour les ioindre, il faut qu'il sonne trois ou quatre fois; appellant ses Chiens apres luy pour les rassembler, en cette sorte.



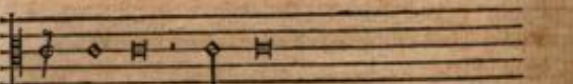
*Tran, tran, tran, tran, tran, tran.*

Pareillement si le piqueur veut rappeler les Chiens pour les faire retourner à luy, il les doit hucher ainsi avec la voix,



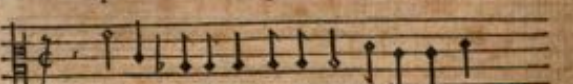
*Horn à moy theau il fuit icy*

Quand le Cerf se sorpait, le piqueur doit sonner de la trompe deux sons longs en ceste maniere,

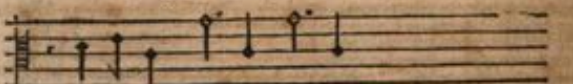


*Tran, tran, tran, tran,*

Si le piqueur voit ses Chiens en deffaut, il doit parler à eux, pour leur faire requester le deffant & pour les resjouir, ainsi,



*Hau, où est il allé le Cerf. Va illà di appelle, ap-*



*pelle, appelle,*

Fig. 242. Llamadas de los piqueurs. *La Venerie* (ed. 1635) de Jacques Du Fouilloux<sup>1151</sup>.

<sup>1151</sup> FOUILLOUX, J. (1635), *La Vénérie de Jacques du Fouilloux*, Acad. Scient. Litt. et Art. Lugd., ms. A492144, cap. XLIII, fol. 49r. Edición renovada y aumentada publicada por Pierre Billaine en París en el año 1635. Disponible *online* [Acceso: 24/06/2018] Recuperado de: <https://books.google.fr/books?id=IZAWBHvFuOUC&hl=fr&pg=PP1#v=onepage&q&f=false>



**VENERIE PAR**

deffaux : parce que le lieure fait tant de roses que les chiens ne scauent aucunes fois où ils en sont : & ne font que lever la teste , pour demander secours à leur maistre : lequel alors doit prendre ses cernes & en ceintes autour du deffaut , en les resiouissant : ce qu'il ne scauroit faire s'il estoit foulé des piqueurs. Celuy qui dresse & fait chasser les chiens , doit porter vne grande gibbeciere de toile , pleine de friandises pour leur donner , afin qu'ils le cognoissent : car les chiens veulent sur tout cognoistre leur maistre , sa voix , & sa trompe : & alors qui les forhuera , il cognoistra qu'ils viendront plutôt à sa voix qu'à celle d'un autre , laissant toutes choses pour venir à luy : aussi ne les doit iamais forhuer , n'appeller en faute.

Et s'il aduient qu'il vueille faire retourner ou venir les chiens à luy , pour les faire entrer en quelque taillis ou fort , il les doit appeller en cette sorte.

*Horna à moy the-hau.*

En sonnant de la trompe vn son bien long , comme ainsi,

*Tran.*

Puis quand les chiens seront tous arriuez à luy , il doit regarder quelque belle mussle ou passée , pour les faire entrer dedans le taillis : à laquelle mussle il doit ietter vne poignée de petites friandises de sa gibbeciere , en frappant de sa gaule & criant ainsi,

*Aguerecy aguerecy han il ha passé icy.*

Fig. 243. Toques de trompa. *La Venerie* (ed. 1635) de Iacques Dv Fovilloux<sup>1152</sup>.

<sup>1152</sup> *Ibidem*, cap. LVI, fol. 65r.

Además de la notación musical, *La Vénerie* resulta también interesante porque nos permite apreciar la distinta tipología que la trompa presentaba en esa época:

1. Cuernos de caza de media luna (cuernos de animales o de metal).
2. Cuernos de caza de media luna con una pequeña vuelta en el centro del cuerno (posiblemente de metal).
3. Se llevaban colgados en bandolera.
4. Se tocaban a pie.
5. Se tocaban a caballo.
6. Al tañerlos a pie se sostenían con la mano izquierda, mientras con la derecha llevaban los perros. Aparecen también en los grabados, cuando cazan a pie, sosteniendo el cuerno de caza con la mano derecha en acción de sonar, tras abatir las piezas.
7. Al tañerlos a caballo se sostenían con la mano derecha, mientras que con la izquierda llevaban las bridas del caballo.

En la imagen siguiente distinguimos la trompa de media luna y la de una sola vuelta.



**Fig. 244. Trompas de metal (*cornua venatorum*) usadas hasta mediados del siglo XVII según Marin Mersenne<sup>1153</sup>.**

---

<sup>1153</sup> BOURSIER DE LA ROCHE (1830), *Les plus belles fanfares...*, ob. cit., p. 34.

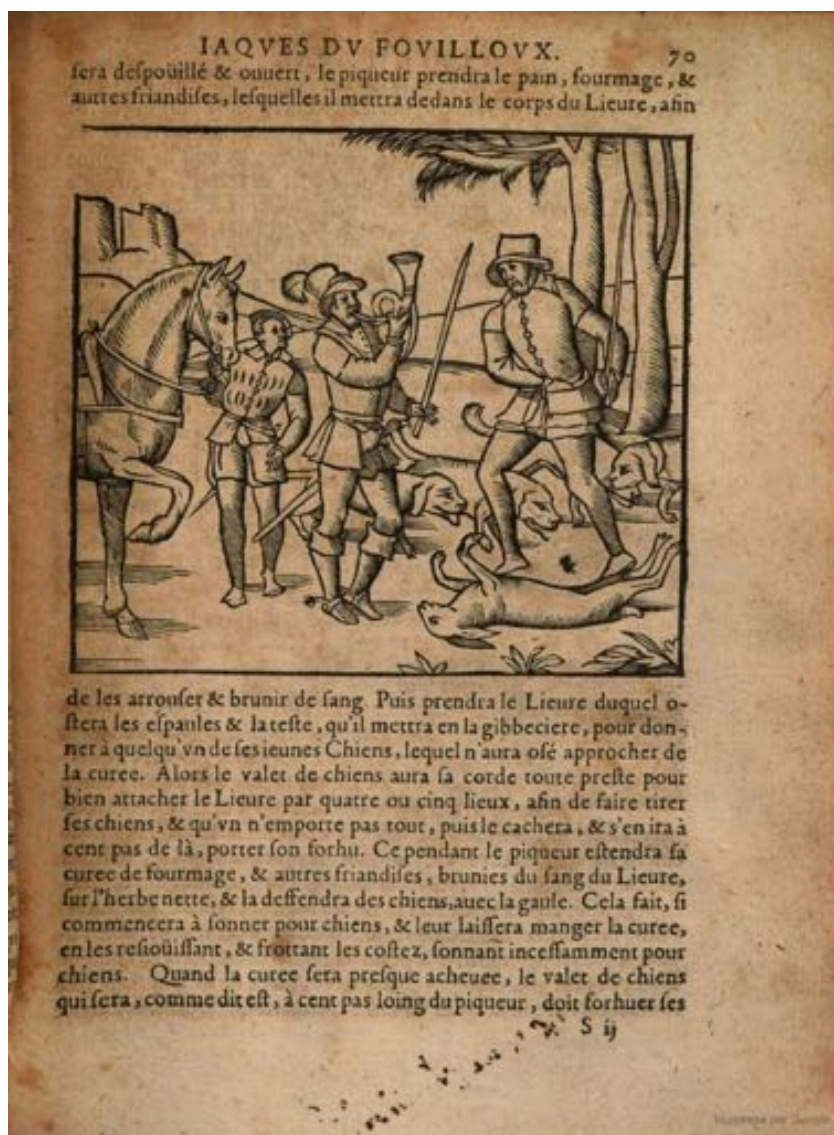


Fig. 245. Cazador tañendo una trompa de caza con una vuelta. *La Venerie* (ed. 1635) de Jacques Dv Fouilloux<sup>1154</sup>.

<sup>1154</sup> FOUILLOUX, J. (1635), *La Venerie...*, ob. cit., cap. LIX, fol. 70r.

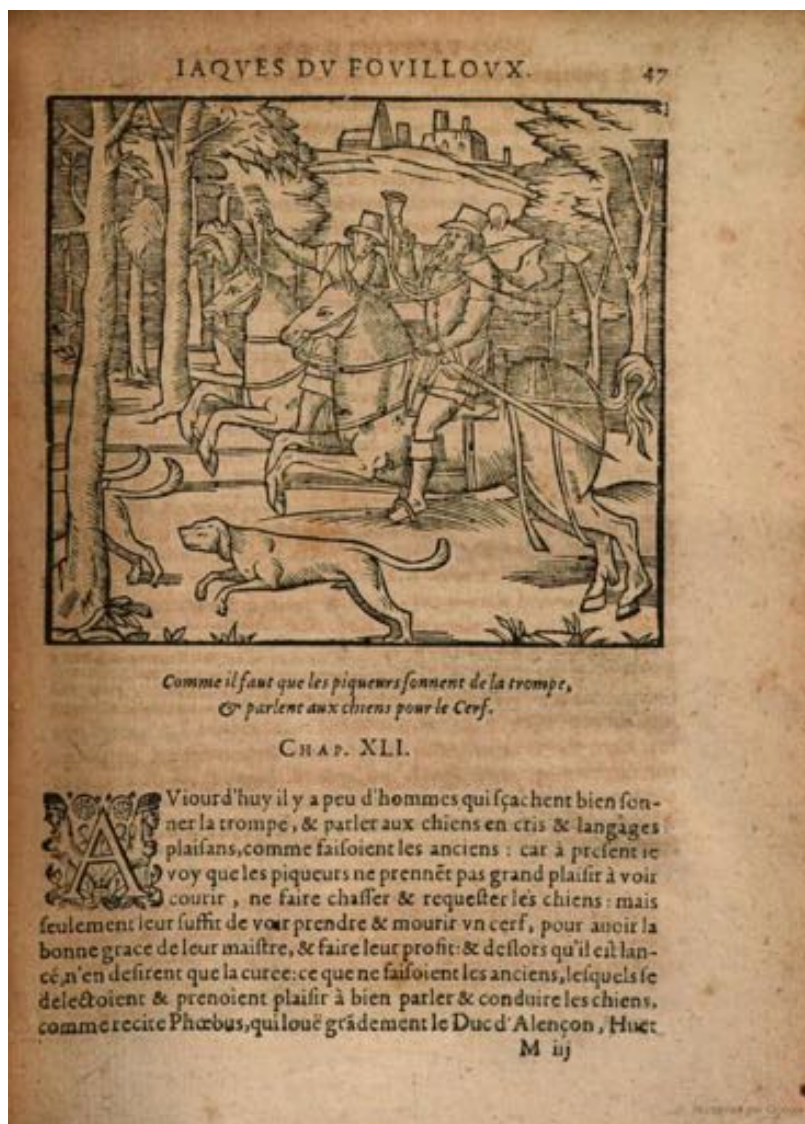


Fig. 246. Cazador a caballo tañendo una trompa de caza de «media luna». *La Venerie* (ed. 1635) de Iacques Dv Fouilloux<sup>1155</sup>.

<sup>1155</sup> FOUILLOUX, J. (1635), *La Venerie...*, ob. cit., cap. XLI, fol. 47r.



El compositor alemán Michael Praetorius (ca. 1570-1621) publicó en 1619 su *Syntagma Musicum*, un compendio de instrumentos y prácticas musicales de su tiempo, donde describe e ilustra los instrumentos de viento metal utilizados en esas fechas: sacabuches, cornetos, trompetas, en diferentes tonalidades y una pequeña trompa con varias vueltas, muy similar a la trompa de caza que presenta Fouilloux en su tratado de caza.

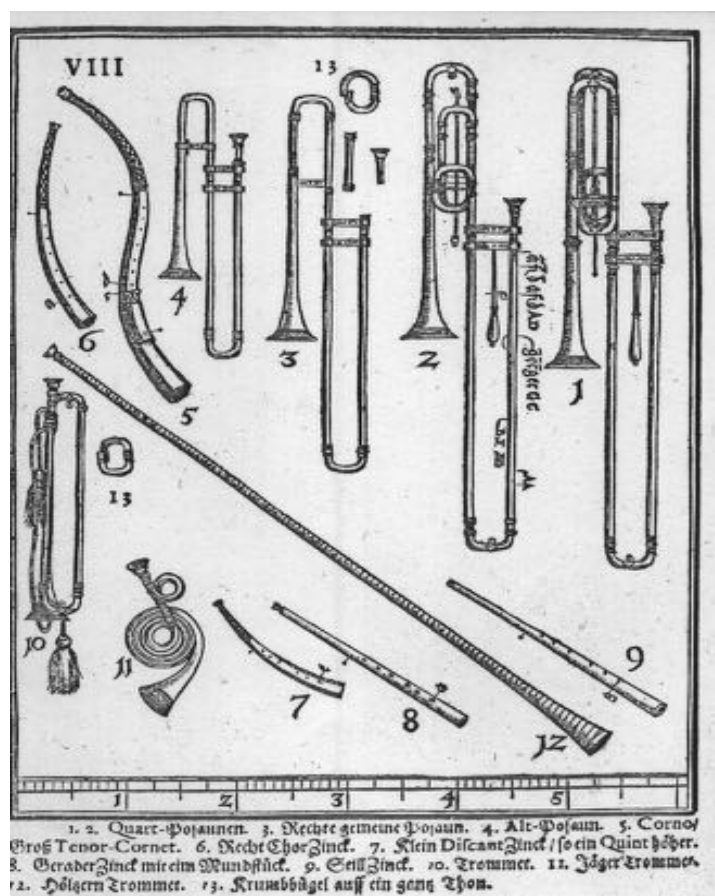


Fig. 247. Michael Praetorius. *Theatrum Instrumentorum* (1620), p. 280<sup>1156</sup>.

<sup>1156</sup> Vid. PRAETORIUS, M. (1619), *Syntagma Musicum. Band II. De Organographia. Wolfenbüttel 1619. Faksimile-Nachdruck herausgegeben von Wilibald Gurlitt*, Basel-London-New York, Bärenreiter Kassel, MCMLVIII, p. 280.

La trompa de media luna y la de vueltas que presentan Praetorius y Mersenne, elaboradas con material orgánico o con metal, perduraron hasta mediados del siglo XVII. Su evolución dio paso a la trompa de caza metálica con un diámetro mucho mayor. El nuevo instrumento acabaría introduciéndose poco a poco en los ambientes musicales cortesanos, hasta incorporarse, de manera paulatina, en las incipientes orquestas barrocas.

Ningún análisis de la caza medieval puede descuidar el instrumento básico del cazador, el objeto que le confiere su apariencia: el cuerno. Como ya hemos visto en el capítulo de organología, sobre este punto, la iconografía es unívoca y, seguramente, bastante realista: cazadores, monteros y demás criados llevan todos ellos un cuerno en bandolera en este periodo. Anglès se refería a este instrumento como uno de los más usados en la Edad Media:

D'entre els instruments de vent més usats a l'edat mitjana citem el corn de caça que pròpiament no era un instrument musical; primerament hom el construïa de banya natural; més tard hom en va construir de metall i fins de bronze i n'hi havia de totes dimensions<sup>1157</sup>.

#### *IV.5.1.3 Book of Hunting (1576) de Georges Turberville*

El libro de caza conocido como *Turberville's Book of Hunting* fue publicado por George Turberville (h. 1540- h. 1610) en el año 1576, trata del arte noble de la *venerie*. En él se establecen las virtudes, la naturaleza, las propiedades, las infinitas posibilidades, el orden y la forma de cazar y matar a cualquier animal. Esta obra fue traducida para los nobles y caballeros del reino de Inglaterra. Aunque se trata de una copia de *La Venerie* de J. Fouilloux, presenta algunas diferencias, entre las se advierte una notación evolucionada de las fanfarrias de caza<sup>1158</sup>.

---

<sup>1157</sup> ANGLÈS, H. (1988), *La música a Catalunya fins al segle XIII*, vol. 2, Barcelona, Biblioteca de Catalunya. Publicacions del Departament de Música; 10 i Universitat Autònoma de Barcelona. Reproducció de l'edició de 1935, p. 86.

<sup>1158</sup> Vid. *Turberville's Book of Hunting 1576* (1908), Collection websterfamilyvetmed; blc; americana, Oxford, Clarendon Press; New York; Oxford University Press. Libro digitalizado por Google para la The New York Public Library. Obra disponible *online*: [Acceso: 25/12/2017] Recuperado de: <https://archive.org/details/turbervilesbooke00turb>

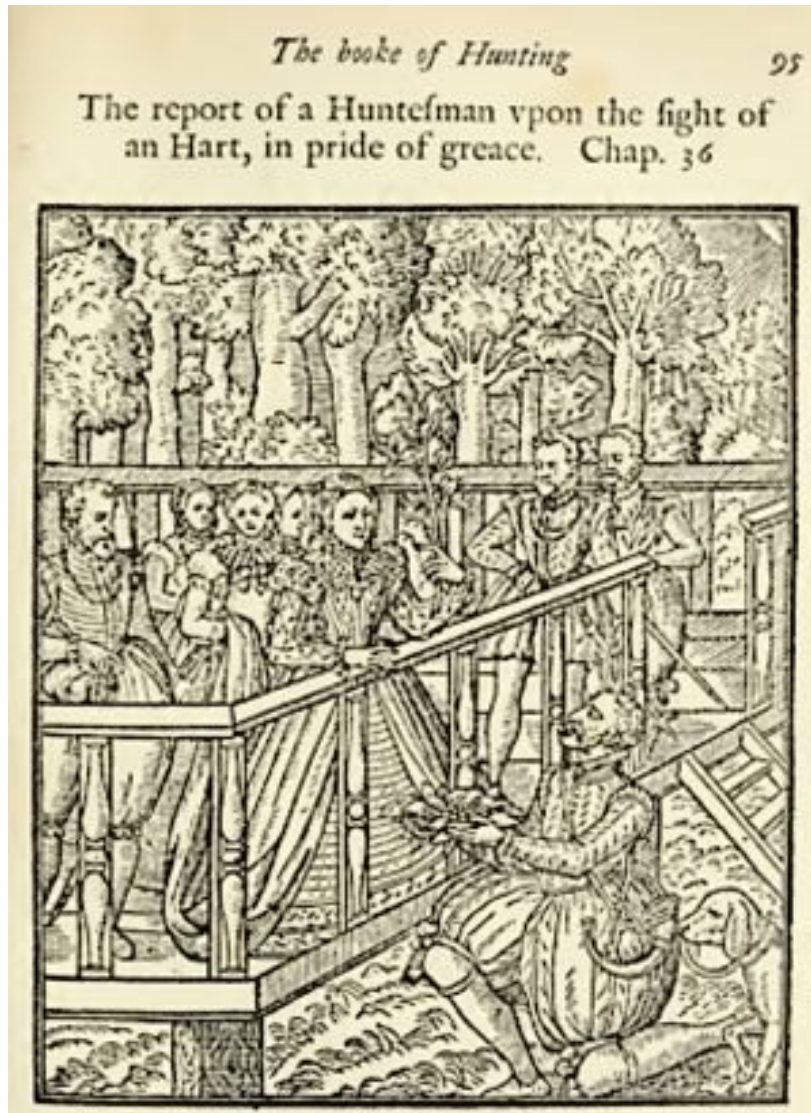


Fig. 248. *Book of Hunting* (1576) de G. Turbervile<sup>1159</sup>.

<sup>1159</sup> *Ibidem*, cap. 36, fol 95.



Fig. 249. Notación de los toques de trompa. *Book of Hunting* (1576) de G. Turberville<sup>1160</sup>.

---

<sup>1160</sup> *Ibidem*, fol. 269, p. 251.





Fig. 250. Fanfarrias de trompa. *Book of Hunting* (1576) de G. Turbervile<sup>1161</sup>.

---

<sup>1161</sup> *Ibidem*, fol. 270, p. 252.

Estos toques con el paso del tiempo se transformaron en fanfarrias más complejas caza, adaptándose particularmente en los reinos europeos en función de sus características específicas y necesidades venatorias.

En la caza del Ciervo a Caballo que se practicaba en la Europa central fueron necesarios toques distintos de los que se empleaban aquí para acosar al Oso, porque la caza del venado acabó siendo una fiesta social en la que participaban incluso amazonas, al tiempo que el virtuosismo en el toque de trompa de criados especialmente hábiles aumentó. Así nacieron sin duda los elaborados toques de «fanfarria», cuyo uso excesivo fue posiblemente el origen del apelativo «fanfarrón»<sup>1162</sup>.

En Francia, Alemania e Inglaterra, las fanfarrias eran muy similares<sup>1163</sup>. Entre las francesas, había una serie de toques que se correspondían con los antiguos «toques de ordenanza» españoles, es decir los cuatro correspondientes que se daban desde diana hasta que los cazadores llegaban al «cazadero» y cinco desde la muerte del animal hasta «retreta».

Hay también cinco toques informativos sobre el tamaño del Ciervo ("*La Royale*", para venados con más de cinco años), o sus movimientos (salida del bosque y entrada en otro; salida o entrada en el agua, donde suelen ir a morir muchos venados) y otros seis destinados a los actos de los cazadores y jauría, que son: de rastro; de levantar la caza; de vista; de *hallali sur pied* y *hallali par terre*, para cuando el agotado animal está rodeado de perros; ceba de perros o "*curée*". Los restantes toques, hasta ocho más frecuentes, son de fantasía, y dedicados a las damas, cazadores, perreros, etc.<sup>1164</sup>

Decía don Juan Manuel en su *Libro de la Caza* que: «la caza es cosa noble, et apuesta et sabrosa». Aunque considerada como una actividad de adiestramiento para la guerra, de ocio o de ejercicio, no fue una ocupación netamente masculina. La dama medieval se dedicó también, según Robert Campwell<sup>1165</sup>, con incesante algazara y regocizo a la caza, especialmente a la de cetrería<sup>1166</sup>.

---

<sup>1162</sup> VALVERDE, J. A. (2009), *Anotaciones...*, ob. cit., p. 75.

<sup>1163</sup> «La forma de estas fanfarrias fue definida con precisión por el Marqués de Dampierre y se aplica aún a las compuestas hoy en día. La forma es ABA. A, está en el tono de la tónica; B, en el de la dominante. El compás es siempre 6/8 y cada frase contiene un múltiplo de cuatro compases: 4, 8 ó 16. Esta es una regla que se aplica tanto a los temas barrocos como a las melodías militares y a os demás temas de jazz». *Apud* BOURGUE, D. (1993), *La Trompa...*, ob. cit., p. 24.

<sup>1164</sup> VALVERDE, J. A. (2009), *Anotaciones...*, ob. cit., p. 75.

<sup>1165</sup> CAMPWELL, R. (1995), *La caza en todos los países a través de los tiempos*, Trad. de Luis de Bustamante y Ríos, 2.<sup>a</sup> ed., Barcelona.

<sup>1166</sup> *Vid.* LUCIO MORILLAS, M.<sup>a</sup> S. (2005), «Cazaderos...», ob. cit., p. 72.



Fig. 251. Dama tañendo un cuerno en la caza. *Romance de Alexander*, 1338-1344. Detalle. Bodleian Library, University of Oxford, ms. Bodl. 264, pt. I, fol. 77r, 244.10, 149.

En el siglo XVII, todavía seguían utilizándose en la península ibérica las bocinas para la caza. De esta manera pervivió la práctica de estos aerófonos que devinieron más tarde en la gran trompa de caza metálica precursora directa de la trompa moderna. Valga como ejemplo que, Alonso Martínez de Espinar<sup>1167</sup>, hombre muy experto en caza, ayuda de cámara del príncipe Baltasar Carlos y del monarca Felipe IV, entre cuyos cometidos estaba el de acompañarlo durante las cacerías y entregarle el arcabuz, escribió y publicó una obra titulada *Arte de la ballestería y montería*<sup>1168</sup> (Madrid, 1644), en la que describe con minuciosidad las diferentes técnicas cinegéticas. En él recrea una escena recogida en el libro *Origen y dignidad de la caza*<sup>1169</sup>, escrito en 1634 por Juan Mateos, ballestero del rey, en la que alude al nefasto sonido que, según él,

<sup>1167</sup> Alonso Martínez de Espinar (1588-1682), arcabucero. Entró al servicio de Felipe III como paje y posteriormente fue su ballestero. Continuó como ballestero mayor al servicio de los reyes Felipe IV y Carlos II, hasta su muerte, el 14 de mayo de 1682. Publicó en 1644, su «Arte de la ballestería y montería escrita con método para excusar la fatiga que ocasiona la ignorancia». La obra, dedicada al príncipe Baltasar Carlos, tuvo una reedición en Nápoles en 1739.

<sup>1168</sup> MARTÍNEZ DE ESPINAR, A. (1644), *Arte de ballestería y montería, escrita con methodo para excusar la fatiga que ocasiona la ignorancia...*, Madrid, Imprenta Real. Ejemplar de la Biblioteca Nacional Hispánica (BNE), Sig. R/1366. Disponible online [Acceso: 28/06/2018] Recuperado de: <http://bdh.bne.es/bnesearch/detalle/bdh0000092893>

<sup>1169</sup> *Origen y Dignidad de la Caza*, publicada en 1634, es una curiosa obra de Juan Mateos, montero y ballestero al servicio de los reyes Felipe III y Felipe IV. En ella, el autor expone de forma metódica sus conocimientos cinegéticos, que adquirió al servicio de los monarcas de la época. La obra se divide en dos grandes bloques. El primero, dedicado a la montería del jabalí, concluye con unos avisos sobre cómo han de servir los cazadores a los reyes. El segundo, trata de la ballestería. Como es sabido, el arte de la caza también era una escuela para enseñar a los príncipes las artes militares. Juan Mateos dijo de ella que «La caza es la mejor manera de enseñar la teoría y la práctica de las artes militares». MATEOS BALLESTERO, J. (ed. fac. 1634), *Origen y dignidad de la caza*, Madrid, Almuzara.

producían los ladridos de los lebreles mezclados con el estruendo de las trompas de caza al seguir el rastro de las piezas.

Hame sido forçoso alargarme en este capítulo lo mas de lo que yo quisiera, por no dexar oscuridad en lo propuesto, y porque Iuan Mateo, Ballestero que fue de su Magestad, en el año passado de mil y seiscientos y treinta y quatro, escriuio vn libro, que intitulò, *Origen y dignidad de la caza*, en que mostrò su larga experiencia en los multiplicados sucessos, que en sus muchos años de continuación tuvo, y tratando en el capitulo once de su libro esta misma materia, de que yo en este capitulo escribo, dize, que la causa de no tomar los sabuesos el rastro de otras reses, y seguir el de la en que los han puesto, es, que cuando empieçan a seguirlas **con los ladridos de los perros y ruido de las vozinas**, ellas se afligen mas, que las que no han sentido **aquel ruido**, y con esta congoxa se les calientan las vñas, y hazen el rastro mas viuio, y que en eso las conocen los perros, y esto igualmente a las reses heridas, que a las sanas. El curioso que leyere estas opiniones darà el credito a cada vno como le pareciere<sup>1170</sup>.

En otro capítulo, en el que trata de «*Como se matan los venados, contrahaziendo su voz*», refiere en diversas ocasiones, cuando habla de la caza del venado, que «toque el Ballestero su cuerna...» cuando escuche los venados bravos en celo bramar<sup>1171</sup>.

En el principio de la brama es muy buena esta ballesteria, que es cuando ellos estan muy zelosos; hasta que passa la mitad del zelo, que todo este tiempo gastan en buscarse vnos a otros, y por esso vienen en **oyendo la cuerna**: puedese con buena luna hazer esta ballesteria, aunque por la mayor parte la caza sale a la tierra mas rasa de noche: si **tocando la cuerna el Ballestero**, le responde el venado, hallandose rabo a viento, en el mismo punto ha de salir de alli a toda priessa, y ir à ganarsele al venado; porques si viene, y le topa, ò su rastro, conoce el engaño, y se escapa<sup>1172</sup>. [...] Ya passada la mitad de la brama; aunque los venados braman, no andan zelosos, que se busquen vnos a otros, como lo hazen en el principio de ella, que braman en las partes que tienen querencias; algunas horas del dia andan con las ciernas, y otras sin ellas: desta manera passan, hasta que se les acaba el zelo. A este tiempo no vienen los venados a la cuerna, pero reponden a ella, que es lo que busca el Ballestero para saber donde estan. En esta ocasion son buenos dos compañeros, para que el vno toque la cuerna, y el otro atalaye donde suena el venado, y busque por donde le pueda entrar a tirar<sup>1173</sup>.

---

<sup>1170</sup> *Ibidem*. Lib. I. Arte de Ballesteria, «*En que se prueba, que lo menos que hazen los perros es, sacar las reses heridas*», cap. XXVII, fol. 68, p. 155.

<sup>1171</sup> *Ibidem*. Lib. II. Arte de Ballesteria, cap. XVII, fol. 128, p. 278.

<sup>1172</sup> *Ibidem*. Lib. II. Arte de Ballesteria, cap. XVII, fol. 129, p. 279.

<sup>1173</sup> *Ibidem*. Lib. II. Arte de Ballesteria, cap. XVII, fol. 130, p. 281.

En otra de las escenas describe a los monteros del rey, cuando llegada la noche, reunidos en torno a la hoguera, preparan las piezas cazadas para la cena al son de las trompas de caza:

A la noche lleuan los monteros el jauli delante de las ventanas del Rey, alli se haze vna hoguera, en que le chamuscan, y ponen vna mesa, y le abre el Montero más antiguo; estan los demas a la redonda con los lebreles, y sabuesos **tocando las bozinas a la muerte del jauli**; traen mucho pan hecho pedaços, y mojado en la sangre lo dan a los perros para que se ceben, junto con el coraçon, y tripas. Tienen los Monteros este día (demas de su ordinaria racion) seis careros, cien panecillos, vn pellejo de vino, y doze ducados en dinero; y lo mismo se les da siempre, que con las telas cercan alguna de estas cazas, jaulies, venados, gamos, y lobos, aunque su Magestad no quiera ver despues esta fiesta<sup>1174</sup>.

A partir de mediados del siglo XVII se produjo la incorporación paulatina de la trompa de caza a la «música seria», es decir, a la orquestal, siguiendo una ruta evolutiva paralela a la trompa de caza hasta nuestros días. Ésta, por su parte, ofreciendo su versión más primitiva como cuerno de caza, sigue utilizándose en el presente en algunas zonas geográficas de la península ibérica, especialmente en la caza del jabalí o el corzo que se practica en el norte de España. Sus toques tradicionales conservan un cierto sabor vetusto que trae a la memoria los sonidos de otros tiempos, como por ejemplo los cinco que se usan en la caza del jabalí en los montes de Rentería y Oyarzun:

1. *Eizian asiera*.
2. *Zakur deia* o *Zakur eske*.
3. *Alt-zatua* o *Billatua*.
4. *Botaute*.
5. Llamada de cinco toques.
6. *Eizian bukaera*.

El *Eizian asiera* es un toque largo, de unos siete segundos de duración. Lo utilizan los cazadores, ya ocultos en su lugar correspondiente, para anunciar el comienzo de la montería y que es contestado, como todos los toques que se dan en la cacería, por los participantes, tanto perreros como cazadores de puesto.

**El instrumento más usual para las llamadas es el cuerno de ganado vacuno**, aunque también se emplean metálicos y los hay habilidosos que soplando por el caño de la escopeta responden al toque. [...] Anunciado el comienzo de la batida por el largo toque, que suena lejano en la montaña, cada grupo de perreros suelta uno o dos perros de su jauría, los más expertos, para que olfateen el rastro mientras los perros restantes continúan con los perreros,

<sup>1174</sup> *Ibidem*. Lib. II. Arte de Ballestería, «De la montería de telas, que tiene su Magestad; y de la manera a que se ponen éstas para coger los jaulies, y otra cualquier caza», cap. XXXII, fol. 156, p. 277.

atados de dos en dos con una traila (UALA); la mayoría de los perros que toman parte en las batidas son sabuesos y grifones<sup>1175</sup>.

El *Zakur deia* o *Zakur eske* consta de tres toques largos. Se emplea para reclamar que se necesitan más perros. Esta señal también se usa cuando algún cazador ve pasar a un jabalí desperdigado, solitario, de la piara.

El *Alt-zatua* o *Billatua* es una llamada con dos toques con una pausa intermedia.

Se toca cuando el perro o los perros rastreadores han llegado al jabalí y se da suelta a los demás perros para que levanten al animal acorralado o perseguido, señalándose ese momento con dos toques de pausa intermedia. Esta señal no es contestada por los que se hallan en los puestos próximos hasta que el jabalí se halle fuera de tiro, efectuando entonces los dos toques para avisar a los de los puestos trasero<sup>1176</sup>.

El *Botaute* lo forman cuatro toques iguales. Anuncian la muerte del animal; pero si hay más rastros se avisa con el mismo toque largo del comienzo de la batida.

Adolfo Leibar nos habla de otra llamada interrogante, de cinco toques iguales, sin darnos un nombre específico, «cuyo significado es el de conocer si hay que continuar la batida o darla por concluida»<sup>1177</sup>.

El *Eizian bukaera* es un toque largo, similar al del comienzo de la batida. Éste se toca cuando ya no hay más rastros y comienza el atardecer,

hacia las 3-4 de la tarde, siempre antes de que oscurezca, anunciándose su final con el mismo toque largo del comienzo. Seguidamente, los cazadores se reúnen en el collado de Malmazar en donde se pasa revista por si alguien hubiera quedado en el monte, y acto seguido, se trasladan a Susperregui (Caserío Idoia), los de Rentería; a la Venta de Aizeagain (Azain), los de Oyarzun. Hasta el anuncio de la finalización de la batida todos los cazadores han permanecido en su lugar, quietos y silenciosos en sus puestos<sup>1178</sup>.

#### **IV.5.2. Primeras partituras para trompeta**

No se conoce música escrita para trompeta anterior al siglo XVI. A finales de este siglo, las fanfarrias compiladas por los trompetistas sajones Magnus Thomsen y Hendrich Lübeck, músicos de la corte del rey Christian IV de Dinamarca, exhibían muchas características comúnmente asociadas con el género en los tiempos modernos:

---

<sup>1175</sup> LEIBAR AXPE, A. (1959), «La caza del jabalí en los montes de Rentería y Oyarzún», en *StudyLib*, p. 11. Según palabras del autor, este escrito estaba destinado a una colaboración con la revista «Oarso» de 1959, que posteriormente ha visto la luz, encontrándose disponible *online* [Acceso: 10/12/2015] Recuperado de: [http://www.errenteria.net/es/ficheros/57\\_21440es.pdf](http://www.errenteria.net/es/ficheros/57_21440es.pdf)

<sup>1176</sup> *Idem*.

<sup>1177</sup> *Ibidem*, p. 12.

<sup>1178</sup> *Idem*.

ritmos incisivos, notas repetidas, el uso de una sola tríada (acorde construido de tercios, etc.). Las «*sonnadas*», «*psalms*» y «*toccatas*» para trompeta que figuran en el *Trumpet book* de Magnus Thomsen del año 1598, así como las fanfarrias de la obertura de la ópera *Orfeo* de Claudio Monteverdi, la ópera más antigua conservada, escritas el año 1607 y publicadas en 1609, son las primeras partituras notadas para el instrumento que conocemos actualmente.

Hasta mediados del siglo será sobre todo utilizada en fanfarrias, especialmente en las óperas italianas y francesas, siendo por lo general preferidas las cornetas para las partes concertantes. Aparece no obstante en algunas obras religiosas de Schütz, mezclada con otros instrumentos de la orquesta, (*Symphoniae Sacrae*) y Praetorius (*Musae Sioniae*)<sup>1179</sup>.

Monteverdi enumeraba alrededor de 41 instrumentos que debían utilizarse desplegados en grupos según lo exigían las escenas y personajes<sup>1180</sup>.



**Fig. 252.** Figuras de notación musical, escalas e intervalos (pp. 298 y 299) en el *Trumpet book* de Magnus Thomsen, 1598. Ms. GKS 1874 4°. Codices Latini Haunienses. Fabricius collection. DET KGL. Copenhagen. The Royal Danish Library, Slotsholmen. Congelige Bibliotek <sup>1181</sup>.

<sup>1179</sup> CANDÉ, Roland de (2000), *Nuevo diccionario de la música, I. Términos musicales*, Trad. Paul Silles, Barcelona, Ma non troppo, p. 278.

<sup>1180</sup> Cfr. DONINGTON, R. (1968), «Monteverdi's First Opera», (Arnold, Denis and Fortune, Nigel eds.), en *The Monteverdi Companion*, London, Faber & Faber.

<sup>1181</sup> Este manuscrito se encuentra disponible *online* [Acceso: 20/06/2018] Recuperado de [http://img.kb.dk/ma/div/gks\\_1874\\_4-m.pdf](http://img.kb.dk/ma/div/gks_1874_4-m.pdf)

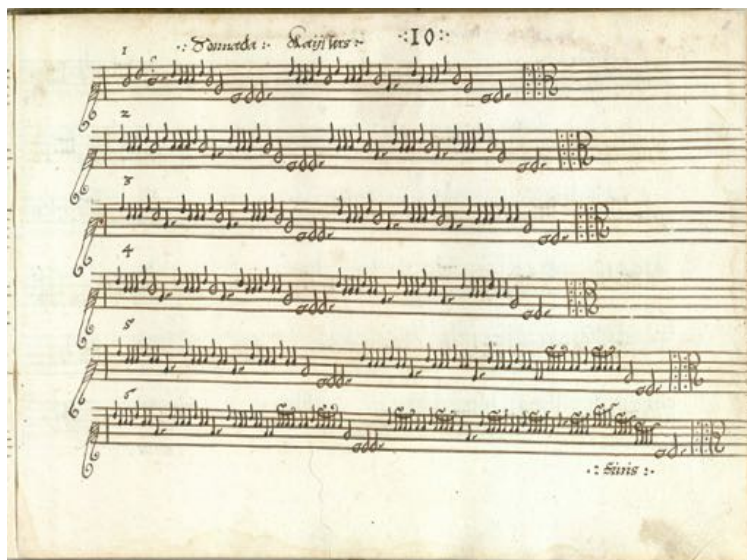


Fig. 253. *Sonnada o Tocatta* núm. 10 que figura en el *Trumpet book* de Magnus Thomsen, 1598. Ms. GKS 1874 4°. Codices Latini Haunienses. Fabricius collection. DET KGL. Copenhagen. The Royal Danish Library, Slotsholmen. Congelige Bibliotek<sup>1182</sup>.

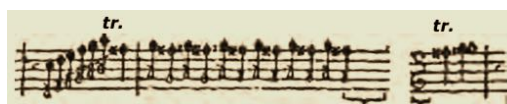


Fig. 254. Ornamentación del trino en un pasaje de trompeta al estilo vocal de la escuela florentina realizado por Fantini, finales del siglo XVI. Giulio Caccini, *La Nuove musiche*, Florencia, 1601<sup>1183</sup>.

#### IV.5.3. El concepto instrumental

De la música que solían interpretar los ministriles no ha quedado prácticamente testimonio alguno. Adolfo Salazar aporta un poco de luz sobre este particular al decir que, exceptuando algunas danzas, lo que estos instrumentistas ejecutaban

---

<sup>1182</sup> *Idem*.

<sup>1183</sup> *Apud* CONFORZI, I. (s.f.), «Girolamo Fantini, "Monarch of the trumpet": new light on his works», en *Historic Brass society Journal*, p. 40.



preferentemente era música polifónica vocal, religiosa o profana, en cuyo transcurso, algunos instrumentos se tomaban ciertas libertades, glosando u ornamentando su parte, para lo cual les servía de estímulo ver y oír a los músicos de tecla<sup>1184</sup>. Aunque se conocen algunas obras de esta clase de música, los mismos especialistas están encontrando dificultades, por lo que todavía no se han podido establecer unas reglas fijas para su interpretación.

La música que tañían las agrupaciones de instrumentos de viento, al igual que las de cuerda, bien como acompañantes de la voz o como solistas, era básicamente monódica. Se podría hablar en algunos momentos de heterofonía, dado que algunos instrumentos podían tocar en octava baja o alta, y que, al tener la posibilidad de glosar y adornar la melodía, o simplificarla en sus notas básicas, podían crear, al sonar al unísono, algo más de lo que es la simple monodia.

Los procedimientos de la música instrumental a grandes rasgos pueden resumirse de esta manera:

- Los instrumentos tocaban al unísono, o a octava inferior o superior, las mismas notas de la melodía.
- Si la melodía era lenta y el instrumentista hábil, podía ir glosando o adornando las notas de la melodía. Este recurso podía resultar especialmente útil en las repeticiones.
- Uno de los recursos más utilizados fue el que algunos de los instrumentos tocaran las notas extremas, sobre todo, las fundamentales como base de la melodía. Las notas pedales se correspondían con la fundamental o la dominante, manteniéndose constantes en toda la pieza<sup>1185</sup>.
- Dependiendo del tipo de instrumento podían tocar un contrapunto en cuartas, quintas y octavas justas, con relación a las notas fundamentales. Este recurso de influencia occidental fue poco utilizado por los instrumentos altos.
- Un procedimiento muy frecuente era la utilización de los instrumentos de percusión (atabales, timbales...), marcando el ritmo del compás de la música<sup>1186</sup>, o marcando ritmos sutiles, acordes o no con la pieza interpretada.

La *música militar* y heráldica cristiana era interpretada fundamentalmente por instrumentos altos como cuernos, bocinas, trompetas, chirimías y otros, sin faltar los instrumentos de percusión, atabales y timbales principalmente<sup>1187</sup>.

<sup>1184</sup> SALAZAR, A. (1972), *La música de España*, II, ob. cit., pp. 20 y 21.

<sup>1185</sup> Esta modalidad se utilizaba en ocasiones, predominantemente en instrumentos de viento con lengüeta, especialmente en aquellos que tenían el sistema de viento de soplo a través de una vejiga, como la gayta árabe.

<sup>1186</sup> En la música islámica y de al-Andalus el compás era muy diferente al concepto occidental que hoy tenemos; se trataba de unidades rítmicas de tiempo que articulaban la obra. Basadas en golpes sonoros, golpes sordos y silencios.

<sup>1187</sup> BERMUDO, J. (1982), *Declaración de Instrumentos...*, ob. cit., cap. II, fol. XVIII, p. 60.

Et sire Eustache leur dit: "Barons, n'y tardez pas; —que ce ne soit pas pour deniers, vu que je veux que vous en abondiez; —mais je ne vous donnerais pas un homme, vu que vous en serez crus» —**Et les barons s'en allèrent avec trompettes et avec chansons —et enseignes déployées avec cors et tambourins**, —et sire Eustache resta, comme sage, cette fois —avec les loyaux bourgeois<sup>1188</sup>.

Esta música se utilizaba para avisar a los soldados, infundirles valor y ánimos, atemorizar al enemigo, etc. A diferencia de la música instrumental popular o cortesana, que servía de diversión en reuniones, bailes y celebraciones, la *música militar* y heráldica era mucho más sobria, y por lo general carente de grupos vocales, salvo el «lelilí», grito que según las fuentes cristianas «daban los árabes al entrar en combate»<sup>1189</sup>.

Sobre la música compuesta expresamente para actuaciones litúrgicas y otros eventos religiosos, Gómez Muntaner hacía la siguiente apreciación:

Que era habitual escribir música para el Corpus lo prueba, por otro lado, el acuerdo tomado por los jurados de Valencia en junio de 1432 respecto a una propuesta del prepósito de la seo Anthoni Sánchez, compositor y organista de la casa real. Anthoni había solicitado permiso para escribir "patges als Reis d'Orient en la festa del Cors de Jhesucrist perque cantassen ab ells", propuesta que le fue aceptada. No queda claro de qué música se trataba, pero en todo caso era música de circunstancias escrita no importa para qué grupo de participantes, que se limitaría a repetir varias veces de memoria el mismo fragmento musical<sup>1190</sup>.

No sabemos si esta música interpretada por los «ángeles cantores» tendría que ver con la que tañían los *trompadors* y demás ministriles. No sería extraño que las trompetas acompañaran algunos pasajes, bien a unísono o tocando llamadas en momentos determinados, completando así la misión que tenían de actuar en la procesión, abriendo o cerrando la misma.

---

<sup>1188</sup> GUILLAUME ANELIER DE TOULOUSE (Ed. 1856), *Histoire de la guerre de Navarre en 1276 et 1277*, pul. vec une traduction, une introduction et des notes par Francisque-Michel, Paris, Editeur: Michel, Francisque. Imprimerie impériale, cap. LI, p. 139.

<sup>1189</sup> En al-Andalus, las agrupaciones musicales militares se componían principalmente de numerosos cuernos (*buq*), añafíles, atabores de diversos tamaños y timbales, mientras que los conjuntos que interpretaban música cortesana, mayoritariamente de cuerda, eran mucho más reducidos, de cinco a nueve instrumentistas. Estos últimos formaban parte del grupo vocal, aunque éste podía ser independiente. El director solía tocar el laúd, mientras que el miembro más anciano, tocaba tradicionalmente el rabād (rabel o rabé). La agrupación de cuerda la formaban instrumentos punteados con un plectro, como el laúd y algunos de su familia; en otras formaban parte instrumentos de cuerda frotada: el rabād y el kaman'ya instrumentos de viento a bisel, nāy, en ocasiones participaban diversos instrumentos de viento con lengüeta tipo mizmār, zamniāra, gayṭa (ésta en la orquesta libia, fundamentalmente); e instrumentos de percusión, la darbūka (tambor en forma de cáliz) y el ṭār (pandereta). En los bailes era frecuentes los platillos pequeños de metal y los brazaletes de cascabeles. Apud FERNÁNDEZ MANZANO, R. (1984), «Introducción al estudio de los instrumentos musicales de al-Andalus», en *Cuadernos de estudios medievales y ciencias y técnicas historiográficas*, ISSN 1132-7553, N.º. 12-13, 1984, [pp. 47-77], p. 57.

<sup>1190</sup> GÓMEZ MUNTANÉ, M.ª del C. (2001), *La música medieval...*, ob. cit., p. 99.

En opinión del musicólogo Ricardo Fernández de la Torre, las primeras manifestaciones himnicas españolas se consagraron a exaltar las victorias de la Reconquista. «Se habla de una tocata de esta época con la que saludaban los heraldos a los monarcas castellanos al regreso de las acciones victoriosas»<sup>1191</sup>. Documentos medievales hacen referencia a las músicas con que fue recibido Alfonso VII a su entrada en Toledo en el año 1139, tras la victoria de Aurelia, *cum tympanis et citharis et psalteris*<sup>1192</sup>.



**Fig. 255. Grabado de un grupo de cinco ministriles (corneta, chirimía tiple, chirimía contralto y dos sacabuches. Coro de la catedral de Sevilla.**

Una de las marchas o himnos más antiguos es la conocida como «Marcha de Don Jaime el Conquistador o *Marxa dels reys D'Aragó*», compuesta, al parecer, en 1260. Luis Bonafós recogió esta partitura en un estudio musicológico sobre esta marcha<sup>1193</sup>, aunque «sensiblemente adulterada» según Fernández de la Torre. Algunos musicólogos, como Pedrell y Bonafós la identifican con la antigua «Marcha de los violines de los ciegos», interpretada tradicionalmente en Cataluña en la procesión del Corpus Christi, por una *cobla* de invidentes.

Se ha escrito que el Rey Jaime III de Mallorca hacía interpretar, por una pequeña formación instrumental, determinada música cada vez que entraba o

<sup>1191</sup> Cfr. FERNÁNDEZ DE LATORRE, R. (2001), «Los Himnos de España», en *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, tomo LXXVII, Castellón, enero-diciembre, pp. 567-584.

<sup>1192</sup> Apud CALLEJA LEAL, G. (2005), «Orígenes, andaduras y vicisitudes de nuestro Himno Nacional a lo largo de su historia: La marcha Real y otros himnos de España», en *La Coronelia Guardas del Rey*, Año III, núm. 14, p. 15.

<sup>1193</sup> BONAFÓS, L. (1897), *Guía Palaciana*, Madrid, Imprenta de los Señores Hernando y Compañía.

salía de su palacio. Existen también noticias sobre una marcha real que se interpretó al entrar en Granada los Reyes Católicos, y que bien pudiera haber llegado hasta nuestros días —es sólo una especulación muy personal—, con más o menos diferencias, en forma de la que actualmente interpretan nuestras bandas de cornetas para homenajear a la bandera y saludar a determinadas autoridades<sup>1194</sup>.

Fernández de Latorre y Guillermo Calleja nos hablan de una marcha desaparecida que data de finales del siglo XVI, la llamada «Marcha Austriaca», atribuida a San Ignacio de Loyola.

hay quienes sostienen que sirvió de “*himno nacional*” hasta la llegada de los Borbones (1700), lo cual nos parece improbable al no haberse hallado ninguna partitura de la misma. También del último tercio de este siglo es un himno compuesto por el flamenco Pedro du Hotz en honor al duque de Alba, que se conserva en la biblioteca del palacio de Liria, en Madrid. Y precisamente en 1570 nació en Holanda el himno Wilhelmus van Nassauwe, que muy posiblemente es el himno nacional más antiguo de Europa<sup>1195</sup>.

Del siglo XVII es el himno catalán «Els segadors», inspirado en el movimiento campesino en el que culminaba la repulsa del Principado hacia los excesos de poder del conde-duque de Olivares, valido de Felipe IV<sup>1196</sup>.

#### **IV.5.4. Técnicas de ejecución y criterios de interpretación**

Hablar de la interpretación de la música que tocaban los *trompadors* puede parecer ciertamente especulativo. No conocemos partituras que a través de sus indicaciones nos ayuden a formarnos una idea aproximada de tal posibilidad. Sin embargo, podemos estudiar los conceptos teóricos sobre el compás que aparecen en los tratados musicales de Sancta María (*Arte de Tañer Fantasia*, 1565), Fray Juan Bermudo (*Declaración de Instrumentos Musicales*, 1555), o Pietro Cerone (*El Melopeo y Maestro*, 1613), por ejemplo. «El compás es llamado el gobierno con que se concierta y rige toda la música, así del cantar como del tañer, dándole toda la gracia y ser»<sup>1197</sup>. De ahí que pueda deducirse la importancia que debía tener el mantener un compás constante desde el inicio al fin de cada pieza (sin retardos en la cadencia final), ya que así se realizaba el sentido rítmico que cada pieza musical llevaba implícito, siendo de vital importancia para el ajuste de todas las voces, sobre todo si tocaban al unísono.

---

<sup>1194</sup> FERNÁNDEZ DE LATORRE, R. (2001), «Los Himnos...», ob. cit., pp. 567-584.

<sup>1195</sup> CALLEJA LEAL, G. (2005), «Orígenes...», ob. cit., p. 15.

<sup>1196</sup> *Apud* FERNÁNDEZ DE LATORRE, R. (2001), «Los Himnos...», ob. cit., pp. 567-584.

<sup>1197</sup> THOMAS DE SANCTA MARIA, *Arte de Tañer Fantasia*, 1565. Disponible *online*: [Acceso: 23/08/2016] Recuperado de: [http://imslp.org/wiki/Arte\\_de\\_Tañer\\_Fantasia\\_\(Santamar%C3%ADa,\\_Tomás\)](http://imslp.org/wiki/Arte_de_Tañer_Fantasia_(Santamar%C3%ADa,_Tomás))

lo principal que un sochantre avia de tener: es saber llevar el compás, que sea sabio y honesto [...] el compás no vaya tan precipitado que sea confusion, ni tan despacio que se pierda la devoción. Nunca mude el compás de espacio en priesa, ni al contrario, si no se ofrece particular necesidad<sup>1198</sup>.

Respecto a la dinámica, poco podemos añadir. Es bien claro que los *instrumentos altos* debían su denominación al fuerte *brogit* sonoro que producían, tal como se recoge en las crónicas históricas. Lógicamente, los *trompadors* tendrían la habilidad necesaria para regular sus matices sonoros y que la fuerza de su soplo no «incomodase» a sus señores en los recintos cerrados, como en el caso de anunciar la llegada de los platos en los banquetes o al tañer en alguna ocasión sus instrumentos junto a otros *instrumentos bajos* en las fiestas de palacio.

En definitiva, la interpretación de la música que tañían los *trompadors* no puede explicarse profundamente por la ausencia de partituras y de los elementos explícitos interpretativos que podrían haber figurado en ellas, caso de las indicaciones de tono, compás, velocidad o matices dinámicos. Lo bien cierto es que, de alguna manera, se verían obligados a conservar un compás constante y marcado, cuestión muy aludida en las fuentes consultadas.

---

<sup>1198</sup> BERMUDO, J. (1982), *Declaración de Instrumentos...*, ob. cit., cap. II, fol. XVIII.



## **V. ESCENAS MUSICALES**





«... mirar "oyendo" desde la imaginación».

Federico Sopena Ibáñez  
(*La música en el Museo del Prado*)<sup>1199</sup>

**E**l presente capítulo pretende mostrar un conjunto heterogéneo de representaciones iconográficas, pictóricas, escultóricas y literarias en las que se exponen al público:

- a) los instrumentos y su materialidad,
- b) los músicos que los tañían, y
- c) los ambientes en los que se utilizaron.

La representación visual de los instrumentos musicales no solo nos ilustra sobre los mismos, sino que muestra el conocimiento que de ellos tiene la sociedad en la que se inserta el artista que los plasma. El espacio músico-instrumental de la Edad Media posee multitud de facetas. El artista plástico cuando quería representar la música intentaba transmitir a la piedra, la madera o el lienzo la forma de los instrumentos musicales presentes en las entradas solemnes, en los banquetes, en las justas y torneos, o en cualquier regocijo grande o pequeño que tuviera lugar en la vida cotidiana y en la corte<sup>1200</sup>. No obstante, conviene precisar que este tipo de información organológica, que a menudo ha sido la más procesada en este tipo de estudios, resulta a la vez detallada e insatisfactoria. Detallada porque no solamente permite en muchos casos la identificación de instrumentos, sino también de subtipos, pero es insatisfactoria en parte por el medio bidimensional de las representaciones en sí, pero más que todo por la función de aquellas que seguramente no fue reproducir todos los detalles necesarios

---

<sup>1199</sup> SOPEÑA IBÁÑEZ, F. y A. GALLEGOS GALLEGOS (1972), *La música en el Museo del Prado*, Madrid, Publicación del Patronato Nacional de Museos, p. 11.

<sup>1200</sup> FERNÁNDEZ MANZANO, R. (1984), «Introducción al estudio, ob. cit., p. 47.

para la reconstrucción organológica y acústica de las trompas reproducidas<sup>1201</sup>. Así, conviene acercarse a las fuentes con precaución, pero también, como decía el padre Federico Sopena, «la música no sólo puede oírse como hoy parece natural, sino que podemos también *mirar* y *oír* la música de los cuadros, oír con la imaginación y con los ojos abiertos»<sup>1202</sup>. Opinión compartida por Raimundo González, cuando al hablar de la interpretación de las representaciones musicales nos dice:

Es necesario penetrar en el significado de las escenas musicales, aproximarse a su musicalidad, partiendo de la estética musical y de las relaciones sociedad-música que se da en el medievo, para ayudar a que el contemplador se esfuerce en percibir dichos sonidos instrumentales...<sup>1203</sup>

Las numerosas representaciones y descripciones de la trompa en las artes plásticas durante todas las épocas nos remiten a la existencia de un campo de actividades musicales y culturales que obviamente fue considerado representable. Analizar las escenas musicales que presentan las imágenes nos obliga a «diferenciar entre contenido temático o significado por una parte y forma por la otra»<sup>1204</sup>. La sistematización del estudio parte, necesariamente, de la Iconografía y la Iconología. Erwin Panofsky (1892-1968) define la Iconografía como «la rama de la Historia del Arte que se ocupa del contenido temático o significado de las obras de arte, en cuanto algo distinto de su forma»<sup>1205</sup>, mientras que la Iconología en su nuevo significado, tal como establece el crítico Martín González, es la postura novedosa que plantea Panofsky ante el estudio iconográfico, cuando sistematiza este trabajo:

La Iconología se ocupa del origen, transmisión y significado profundo de las imágenes. Es el grado último que permite comprender la imagen; el soporte es la iconografía. No hay iconología sin iconografía. La diferencia esencial es

---

<sup>1201</sup> Decía Gustav Reese que «un poeta, para demostrar sus conocimientos, podía referirse, sin lugar a duda, a algún instrumento de la Antigüedad, y un pintor que no era además músico podía igualmente representar equivocadamente los detalles de un instrumento o las manipulaciones efectuadas por un ejecutante; por consiguiente, hay que ser cautelosos a la hora de interpretar estos testimonios. Sin embargo, cuando hay un gran acuerdo entre diversas fuentes, en especial cuando entre ellas se cuenta con escritos de teóricos, ello nos permite con bastante seguridad la restauración del conjunto de los instrumentos medievales». *Apud* REESE, G. (1989), *La música en la Edad Media...*, ob. cit., p. 388.

<sup>1202</sup> SOPEÑA IBÁÑEZ, F. y A. GALLEGO GALLEGO (1973), «La música en el Museo del Prado», en *Revista de Educación*, Año XXI, núm. 225-226. Enero-Abril, p. 201.

El padre Federico Sopena, profesor de Historia y Estética y director del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, organizaba con sus alumnos de música y otros «oyentes» universitarios —que se añadían al grupo— visitas al Museo del Prado. Al mismo tiempo que desarrollaba estas actividades, plasmó en un precioso libro, *La Música en el Museo del Prado* (del que también es coautor su amigo y alumno predilecto Antonio Gallego, miembro de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando), la posibilidad de hermanamiento entre museo y sala de conciertos o entre museo y disco. La cuidada intención del libro era, según las propias palabras del padre Sopena: *...mirar oyendo desde la imaginación*.

<sup>1203</sup> *Apud* GONZÁLEZ HERRANZ, R. (1998), «Representaciones musicales...», ob. cit., pp. 67-96.

<sup>1204</sup> PANOFSKY, E. (1992), *Estudios sobre iconología*, Prólogo de Enrique Lafuente Ferrari. Versión española de Bernardo Fernández, Madrid, Alianza Editorial, p. 13

<sup>1205</sup> *Ibidem*, p. 13 y ss.

que la iconología se contempla como un hecho histórico global, de suerte que se reclaman para su entendimiento todos los elementos que componen el tejido del pasado. Por eso la iconología, más que rama de la historia del arte, lo es de la cultura y del pensamiento<sup>1206</sup>.

A finales del último tercio del siglo XIX comenzaba a afianzarse paulatinamente el valor que encierran las representaciones musicales en pintura, escultura y muchas otras ramas de las artes visuales para el estudio de la historia de la música<sup>1207</sup>, dando lugar a un nuevo miembro de la familia de las disciplinas humanísticas, referido comúnmente como Iconografía musical<sup>1208</sup>. Desde el comienzo del siglo XX la Iconografía se convirtió en una de las fuentes más utilizadas para el estudio de los instrumentos antiguos y de la interpretación musical<sup>1209</sup>. El mérito del desarrollo de la «teoría de la iconografía» corresponde al historiador de arte Aby Warburg (1866-1929) y, especialmente a su discípulo Erwin Panofsky, quien sistematizó la base metodológica de este campo de estudio<sup>1210</sup>. En los congresos de Basilea (1906) París (1914), se habló de la necesidad de recopilar y catalogar obras de arte que incluyeran representaciones de instrumentos musicales y se reconoció la imagen como una fuente historiográfica imprescindible para el conocimiento de la Historia de la música. En el año 1971 se creó el *Repertoire International d'Iconografie Musicale* (RIDIM) que suponía, de hecho, el reconocimiento de la iconografía musical como una rama de la musicología<sup>1211</sup>.

En el presente, todavía sigue resultando obligada la referencia a Panofsky a la hora de intentar establecer los fundamentos de cualquier reflexión en torno a la significación de las obras artísticas. Este autor establece determinadas distinciones en los tres niveles de significado o contenido temático de toda obra artística que es necesario atender al proceder al análisis de las imágenes. En primer lugar, debe enfocarse el estudio en lo que él denomina «Contenido natural o primario», atendiendo a la descripción elemental de los motivos artísticos teniendo en cuenta su carácter de meros objetos naturales. En segundo, el análisis del «Contenido secundario o convencional» servirá para relacionar los motivos artísticos y sus combinaciones —imágenes— con temas y conceptos, este

<sup>1206</sup> Apud MONTERO RODRÍGUEZ, D. (2016), «La Iconología como método de estudio historiográfico: los aportes a la historia del arte» en *Revista Pensamiento Actual*, vol. 16, Núm. 26, Universidad de Costa Rica-Sede de Occidente, p. 19.

<sup>1207</sup> WINTERNITZ, E. (1979), *Musical Instruments and Their Symbolism in Western Art: Studies in Musical Iconology*. 2, Ed. New Haven-Londres, Yale University Press, pp. 25-26.

<sup>1208</sup> Vid. ROUBINA, E. (2010), «¿Ver para creer?: Una aproximación metodológica al estudio de la iconografía musical. I Simpósio Brasileiro de Pós-Graduandos em Música», en *XV Colóquio do Programa de Pós-Graduação em Música da UNIRIO*, Rio de Janeiro, 8 a 10 de noviembre de 2010, p. 1. [Acceso: 14/01/2015] Recuperado de: <http://www4.unirio.br/simpom/textos/SIMPOM-Anais-2010-EvgueniaRoubina.pdf>

<sup>1209</sup> Etimológicamente, la palabra iconografía está construida a partir de los vocablos griegos *eikon* –imagen– y *gráphein* –descripción–, aludiendo al ámbito de estudio que se dedica a la «descripción de las imágenes».

<sup>1210</sup> Cfr. D'ALLEVA, A. (2005), *Methods and Theories of Art History*, Londres, Laurence King Publishing Ltd.

<sup>1211</sup> Apud BALLESTER I GIBERT, J. (1995), *Iconografía musical a la Corona d'Aragó (1350-1500) els cordófans representats en la pintura sobre taula. Catàleg iconogràfic i estudi organològic*, Barcelona, (Tesis doctoral microfilmada), p. 1.

nivel constituye el análisis iconográfico, y supone, de forma estricta, el campo de operaciones de la Iconografía. Por último, hay que tratar de captar el «Significado intrínseco o contenido», es decir, la percepción intuitiva de ciertas realidades subyacentes, implícitas, que son propias de unas preferencias políticas, musicales, poéticas, religiosas, filosóficas y sociales del período o país que se está estudiando y que se acusan en el artista, preferencias que son confirmadas por otros testimonios — otras obras de su autor o del mismo período, textos literarios, etc.—. Estos significados intrínsecos suponen la manera de tratar el asunto iconográfico; las formas reflejan estos cambios de interpretación, de sensibilidad, de doctrina, que influyen sobre la iconografía, el material empleado o la técnica usada por el artista. Tales elementos tienen un valor simbólico, porque expresan algo más que el propio asunto iconográfico, y algo más de lo que el artista era consciente al realizar su obra. Respecto a las conexiones entre imagen y significación en una obra de arte, escribía Panofsky que:

la forma no puede separarse del contenido: la distribución del color y las líneas, la luz y la sombra, los volúmenes y los planos, por delicados que sean como espectáculo visual, deben entenderse también como algo que comporta un significado que sobrepasa lo visual<sup>1212</sup>.

La identificación visual del uso de la trompa en la Corona de Aragón implica seguir diversas vías de investigación y requiere acudir a numerosas fuentes que muestren sus diversos perfiles y características. Nuestro estudio está subordinado principalmente a la interpretación de la documentación iconográfica a través las representaciones pictórico-escultóricas con el soporte que nos ofrecen las fuentes literarias, ya que en ellas se alude constantemente al instrumento, presentándolo con una tipología muy variada. En esta interdependencia entre ambas disciplinas se basa nuestro procedimiento de trabajo, siguiendo las pautas que a este respecto marca el crítico Antonio Ramírez:

No puede olvidarse esta dependencia «literaria» de la iconología clásica, una disciplina que está basada, casi siempre, en el siguiente procedimiento de trabajo: el estudio fija su atención en una obra artística y a continuación descubre un texto o conjunto de textos, más o menos coetáneos, a los que remite la representación visual en cuestión; el proceso también puede ser el inverso: se tiene o se conoce un texto y luego se busca (o se encuentra) alguna imagen que lo ilustra<sup>1213</sup>.

Partiendo de estas premisas metodológicas, pero siendo conscientes de las limitaciones que este trabajo nos impone debido a su extensión, nos limitaremos a ofrecer una breve descripción iconográfica formulando el tema o asunto. No intentaremos descubrir un significado más profundo ni establecer otro tipo de relación o disquisición que incluya

---

<sup>1212</sup> Vid. PANOFSKY, E. (1992), *Estudios...*, ob. cit., p. XV, y MONTERO RODRÍGUEZ, D. (2016), «La Iconología...», ob. cit., p. 19.

<sup>1213</sup> *Ibidem*, p. 18.

otros aspectos formales como el color, composición, etc., si no resulta estrictamente necesario para su comprensión. Así, la interpretación de las escenas vendrá dada a través del sentido que ofrezcan las imágenes de una forma explícita, sin desviarnos del significado aportado por el autor.

### V.1. Representaciones iconográficas: las miniaturas

Las muestras iconográficas que encontramos de los instrumentos de viento en los primeros siglos del medievo son muy escasas. Aunque nuestro estudio arranque en el siglo XII y esté circunscrito a la Corona de Aragón, conviene examinar las miniaturas de los primeros beatos en los Comentarios al Apocalipsis, ya que se encuentran cuajados de representaciones de instrumentos musicales, entre ellos las trompas en su tipología de cuernos o trompetas rectas, ilustrando los textos bíblicos en los que se citan como *tubas* o trompetas.

En numerosas ocasiones la palabra *trompa* se ha asociado a los grandes aerófonos que aparecen con asiduidad en las representaciones medievales de la Natividad, de la anunciación y del Juicio final, algunas veces en forma de gran cuerno, otras a modo de tuba, o bien de formato imaginario, tal como abundarán a finales del siglo XVI entre los artistas manieristas y también con profusión en el siglo XVII, a menudo con un trazo caprichoso en manos de los ángeles<sup>1214</sup>.

Las abundantes miniaturas de los códices junto con las representaciones del periodo gótico que muestran la trompa entre otros instrumentos musicales, así como las citas en las que mencionan sus nombres, son una de las fuentes organológicas más importante que poseemos de estos siglos. En opinión de Cesáreo Fernández «los relieves poco pueden mostrar mientras que los códices aportan datos gráficos de gran interés»<sup>1215</sup>. Estos códices constituyen el más antiguo antecedente que tenemos, ya que acopian la variedad de instrumentos aerófonos provenientes de los instrumentos romanos que se utilizaban en los inicios del medievo. Sin embargo, Raimundo González señala que «no parece que estos instrumentos sean anteriores al siglo IX, pudiendo ser importados y paulatinamente transformados o adecuados a las características del suelo o población»<sup>1216</sup>. Esta opinión es discutible, porque la utilización de los cuernos como instrumento de señalización, para transmitir órdenes, dar avisos o para convocar a las gentes parece que fue bastante habitual, tanto en el ámbito popular (pastores, vigías, etc.) como en el militar, como veremos más adelante.

---

<sup>1214</sup> ANDRÉS, R. (2001), *Diccionario...*, ob. cit., p. 383.

<sup>1215</sup> SERRANO FATIGATI, E. (1901), *Instrumentos músicos en las miniaturas de los códices españoles. Siglos X al XIII*, Discursos leídos ante la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en la recepción pública del Ilmo. Señor D. Enrique Serrano Fatigati el día 20 de octubre de 1901, Madrid, Imprenta de San Francisco de Sales, p. 189. [Acceso: 17/07/2016] Recuperado de: <[http://www.realacademiabellasartessanfernando.com/assets/docs/discursos\\_ingreso/Serrano\\_Fatigati\\_Enrique-1901.pdf](http://www.realacademiabellasartessanfernando.com/assets/docs/discursos_ingreso/Serrano_Fatigati_Enrique-1901.pdf)>

<sup>1216</sup> GONZÁLEZ HERRANZ, R. (1998), «Representaciones musicales...», ob. cit. p. 68.

Entre las fuentes organológicas de este periodo contamos con manuscritos de índole religiosa, aunque no litúrgicos, realizados por los *scriptores*. Son elocuentes, porque abren una ventana al campo seglar y nos dan algunas indicaciones respecto a los instrumentos que seleccionaron de los que se usaban sin duda en su tiempo, considerándolos más propios para acompañar al canto religioso, para cuya elección, como afirma González Herranz, tenían una pauta clara en el salmo 150: «Alabad al Señor en su santuario... alabadle al son de *bocina*, con salterio y arpa, con adufe y flauta (con pandero y danza), con címbalos de júbilo resonantes...»<sup>1217</sup>.

Las iluminaciones de Los *Comentarios al Apocalipsis (Explanatio in apocalypsin)* de San Beato<sup>1218</sup> correspondientes a los siglos X y XI tienen las ilustraciones más ricas en detalles, mientras que las correspondientes al s. XII son mucho más pobres<sup>1219</sup>. Estos códices y las escenas «musicales» que muestran los salterios, biblias, tapices, cerámica, etc., pueden señalarse como los puntos de partida para nuestro estudio<sup>1220</sup>. Algunos manuscritos contienen dibujos; otros, como las tan abundantes copias ilustradas de los comentarios que San Beato de Liébana<sup>1221</sup> hizo en el año 776 al *Apocalipsis*, ofrecen una información organológica de primera magnitud, muestran con una persistencia, que podría decirse ritual, algunos instrumentos que por lo general suelen ser de dos clases: «los cuernos o bocinas de enorme tamaño (la mitad de la estatura de una persona, y constantemente aumentarán) y las cornetas de tamaño pequeño, entre los instrumentos de aliento»<sup>1222</sup>.

---

<sup>1217</sup> *Ibidem*, p. 82.

<sup>1218</sup> Beato de Liébana vivió en la segunda mitad del siglo octavo, y acaso en los primeros años del siglo noveno, en el monasterio de Santo Toribio de Liébana, antiguamente llamado de San Martín. De su vida es más lo que se ignora que lo que se sabe, incluso las fechas de su nacimiento y muerte varían según los autores que tratan la cuestión. Lo que sí se conoce con certeza es su patria: Liébana. Él mismo la proclamó en un escrito que dirigió a su gran enemigo, Elipando, con quien, en su *Apologético*, sostuvo una fuerte controversia contra la idea de que Cristo era hijo adoptivo de Dios: «Nosotros los lebaniegos, incultos y herejes...», expresaba Beato, lleno de ironía, para después atacar con dureza implacable al toledano y sus correligionarios. Los monasterios del Norte eran entonces el núcleo de la cultura cristiana, y desde la bien dotada biblioteca del de Santo Toribio, Beato contribuyó al mundo cultural con las joyas bibliográficas en las que tomaron cuerpo sus famosos *Comentarios al Apocalipsis de San Juan*, los célebres «beatos». *Apud* PASCUAL, E., HERNÁNDEZ, P., GONZÁLEZ ECHEGARAY, J., BALBONA, G. Y J. R. SÁNCHEZ (2006), *Comentarios al Apocalipsis de San Juan*, Traducción de la Biblioteca de Autores Cristianos (A. del Campo Hernández y J. González Echeagaray). Dibujos y óleos de José Ramón Sánchez, Edición especial para la Consejería de Cultura, turismo y Deporte del Gobierno de Cantabria, Villanueva de Villaescusa, Cantabria, Ediciones Valnera, p. 412.

<sup>1219</sup> Son libros escritos entre los siglos X al XIII, considerándose, a grandes rasgos, prerrománicos a los realizados en los siglos X y principios del XI y puramente románicos a los escritos desde mediados del s. XI hasta el XIII.

<sup>1220</sup> *Cfr.* PEDRELL, F. (1901), *Emporio científico...*, ob. cit., p. 39.

<sup>1221</sup> El foco cultural más importante de Cantabria durante la Edad Media fue Liébana. Acogió a los cristianos provenientes del sur que habían huido de la invasión musulmana y que introdujeron nuevos rasgos artísticos. Se puede decir, que al igual que los elementos arquitectónicos, la liturgia mozárabe penetró con fuerza en los monasterios de Cantabria. La comarca de Liébana se convirtió durante la Edad Media en un núcleo cultural de primer orden. Los monasterios de la zona, dependiente por entonces del reino asturiano, poseían bibliotecas de gran riqueza en donde figuraban códices litúrgicos pertenecientes al rito hispánico o mozárabe.

<sup>1222</sup> SALAZAR, A. (1972), *La Música...*, ob. cit., p. 83.

Desde una perspectiva más profana, las *Miniaturas de Códices Españoles* de Enrique Serrano Fatigati (1845-1918), completan estas fuentes de conocimiento al ofrecernos interesantes calcos de manuscritos de los siglos X y XIII con un sustancial estudio de comparación de los instrumentos músicos<sup>1223</sup>. En su descripción, Serrano señalaba que no era raro «encontrar a animales tañendo instrumentos musicales», hecho que como veremos resultaba bastante común (caso de los simios), igual que ocurrió en la escultura francesa románica que «cuando se introdujeron en el repertorio del arte gótico marginal, se les permitía tocar todos los instrumentos que usaban los músicos itinerantes de este período: violines, flautas, *bagpipe* [gaita], cuernos, trompetas, lauds, pequeñas arpas y tambores»<sup>1224</sup>.



**Fig. 256. Simio tañendo una trompa, *Libro de Horas*, Francia, París, ca. 1425-1430. Nueva York. Morgan Library & Museum, ms. 453, fol. 127r.**

<sup>1223</sup> En su discurso «Instrumentos músicos en las miniaturas de los códices españoles. Siglos X al XIII», leído en la toma de posesión como académico en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Serrano Fatigati esbozaba un análisis gráfico sobre miniaturas, aportando gran cantidad de datos acerca de músicos y diferentes instrumentos, que desde hacía algunos años habían sido «cosechados revolviendo legajos y hojeando manuscritos ilustrados». De su examen gráfico deducía que la historia de esta rama artística que por ellos se revelaba, no concordaba con la trazada por los sabios europeos que habían enumerado las fases de la música medieval en otros países extranjeros, y destacaba también la importancia que representa para el investigador el detalle en las obras de este período, aunque fuera nimio. Cfr. SERRANO FATIGATI, E. (1901), *Instrumentos músicos...*, ob. cit., pp. 10 y 11.

<sup>1224</sup> Cfr. VILLASEÑOR SEBASTIÁN, F. (2009), *Iconografía marginal en Castilla (1454-1492)*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC), p. 109.

La tradición de representar los ángeles músicos en los manuscritos se extiende hasta el siglo XV, por lo que supone un conjunto de valores, una especie de columna vertebral que sirve de ejemplo como fuente gráfica para el estudio de la trompa<sup>1225</sup>. Su presencia es muy significativa, además de su presencia en los Beatos aparece en márgenes cantorales de libros compuestos estrictamente para una liturgia cantada, en salterios, misales, breviarios, etc.

Estas representaciones suponen "la convivencia de la música humana y de la música mundana con la instrumental», conforme afirma Boecio en 1482. Se trata de un maridaje perfecto entre la música que Dios escucha, a través de las antífonas que en forma de plegaria se elevan hacia él; la que conforma la armonía, entre el alma y el cuerpo, y entre las partes de éstos; y la música natural de la voz (BN, Vit. 18-9) o artificial, a través de los instrumentos, habitualmente representados en los márgenes de las hojas —clavicordios, flautas, tamboriles, heráldicas trompetas tipo añafil, festivas sonajas, etc.—  
1226

Los ángeles músicos están presentes en la iconografía y en la pintura en un sinnúmero de escenas religiosas, sobre todo representaciones de la Virgen o de la Virgen y el Niño, simbolizando con su música la armonía divina. Los ángeles eran considerados mensajeros de Dios y viven en el mundo celestial<sup>1227</sup>. El proceso de creación artística, en cuanto a la imagen de los ángeles, su indumentaria, sus gestos o sus instrumentos musicales, se fundamenta en la apariencia del ser humano, sobretodo a finales del medioevo y durante el Renacimiento, esto se debe a la aparición del pensamiento humanista y a la evolución del arte hacia un estilo cada vez más realista<sup>1228</sup>.

Hacia finales del siglo XII se produjo cierta evolución en la representación de los ángeles músicos y demás personajes sagrados en las miniaturas, cuando se independizó el pensamiento religioso de la vida monástica y al lado de los religiosos había laicos que aportaban un punto de vista diferente, quizás más acorde con la realidad. Esto se refleja en la dimensión mucho más reducida que presentan los grandes cuernos o bocinas de los siglos anteriores.

El problema que plantean es averiguar su grado de realismo ya que la interpretación iconográfica es un asunto complejo; a pesar de ello, se puede hacer un buen

---

<sup>1225</sup> Precisaba Adolfo Salazar que las iluminaciones con grandes trompetas persisten en los manuscritos de los beatos hasta el siglo XIII. Cfr. SALAZAR, A. (1972), *La Música de España...*, ob. cit., p. 81 y ss.

<sup>1226</sup> Cfr. VILLASEÑOR SEBASTIÁN, F. (2009), *Iconografía marginal...*, ob. cit., p. 140.

<sup>1227</sup> Según los teóricos medievales, tienen un sistema jerárquico de nueve categorías celestiales, de mayor a menor se ordenan serafines, querubines, tronos, dominaciones, virtudes, potestades, principados, arcángeles y ángeles. Los ángeles están en el escalafón más bajo, más cercanos al mundo terrenal, y a los seres humanos que protegen, y a los que sirven de guía y ejemplo.

<sup>1228</sup> Vid. GENOVÉS ESTRADA, I. (2012), «Los Ángeles Músicos en la Catedral de Valencia», en *Los ojos de Hipatia*, ISSN: 2341-0612 [Acceso, 02/06/2017] Recuperado de: <http://losojosdehipatia.com.es/cultura/arte-2/los-angeles-musicos-de-la-catedral-de-valencia/> y VV.AA. (2006), *Los Angeles Músicos en la Catedral de Valencia*, Estudios Previos, Valencia, Generalitat Valenciana.



seguimiento del progreso de los instrumentos de esta época a través del estudio de los que aparecen en ellas.

### V.1.1. Ángeles músicos en los beatos

Al valor que en si tienen los manuscritos apocalípticos para la música, hay que añadir el que aportan los códices hispanos de los Beatos, al ser la primera familia de manuscritos de este tipo que nos ofrece la novedad de incluir entre sus miniaturas aspectos de la música profana coetánea<sup>1229</sup>. Los beatos son las diferentes copias realizadas del *Comentario al Libro del Apocalipsis de San Juan* realizado en el siglo VIII por un monje del monasterio de San Martín de Turieno (actual Santo Toribio), conocido como Beato de Liébana. En él encontramos explicaciones a las revelaciones de San Juan, que sirvió para calmar a los creyentes, que veían cercano el fin del mundo a causa de la invasión musulmana y el final del reinado cristiano visigodo. Los *Comentarios* conocieron un desarrollo extraordinario en tierras de Castilla y León en el transcurso del siglo X, fomentado tal vez por los terrores que sintió la cristiandad ante la proximidad del fin del mundo en el año 1000 y que tan bien representaban imágenes y texto de los beatos. Estos manuscritos representan uno de los contextos en los que con mayor frecuencia aparecen los ángeles músicos en la época altomedieval. Desde las primeras representaciones figuradas de ángeles músicos en los mosaicos de Roma y de Rávena en el siglo V han sido innumerables sus representaciones plásticas, muchas comprendidas en la plena Edad Media, período en el que se realizaron gran parte de los Beatos.

La importancia que este hecho ha tenido para el conocimiento del instrumentario medieval es enorme, ya que al ser el Apocalipsis un texto donde se habla de la música celestial y donde se citan los nombres de dos instrumentos, cithara y *tuba*, ha propiciado de forma notable la inclusión de imágenes instrumentales de variada tipología en su ilustración<sup>1230</sup>.

Estos códices hispanos fueron iluminados con preciosas miniaturas que plasmaron mediante el dibujo y el color, determinados pasajes del Apocalipsis<sup>1231</sup>. De los textos de Beato de Liébana se hicieron un número indeterminado de copias iluminadas en los monasterios mozárabes durante el siglo X. Hoy día, conservados en diferentes instituciones, existen alrededor de 31 beatos, de los que 24 contienen miniaturas. De

---

<sup>1229</sup> Vid. KENAAN, N. y R. BARTAL (1981), «Quelques aspects de l'iconographie des vingt-quatre Vieillards dans la sculpture française du XIIe siècle», en *Cahiers de Civilisation Médiévale* 34/3-4, pp. 233-239.

<sup>1230</sup> ÁLVAREZ, R. (1993), «La iconografía musical de los Beatos de los siglos X y XI y su procedencia», en *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte* (UAM), vol. V, pp. 201-202.

<sup>1231</sup> Las miniaturas de todos los beatos hacen referencia al propio Apocalipsis, no a los Comentarios, por lo que se cree que se copiaron en los beatos a partir de un libro visigodo del texto de San Juan. Éste sería el prototipo de los que los demás descendieron. Después son varias las ramas estilísticas, pero no iconográficas, en que ese primer prototipo se halla diversificado.

algunos de ellos solo quedan páginas sueltas, pero por referencias se conoce que formaron parte de beatos completos<sup>1232</sup>.

La aportación fundamental de los Beatos al mundo de la música se ve enriquecida con otras más particulares: la novedosa introducción de instrumentos singulares, que aparecen en otras obras de arte del medievo, pero que sabemos que no son producto de la fantasía, porque se utilizan en las músicas de tradición oral de otros pueblos; y la de ser los primeros que muestran imágenes instrumentales que, luego, van a tener una gran difusión en el arte occidental, lo que testimonia la existencia real de los instrumentos y su asidua práctica en la vida musical de la época<sup>1233</sup>. En opinión de H. Anglés, los códices miniados presentan una muestra de los instrumentos de música practicados en la península ibérica, como mínimo, de los siglos IX al XIII; entre ellos destacan los de la Seu D'Urgell y el de Girona, que presentan miniaturas con instrumentos de cuerda como la *vihuela de mano*, la *vihuela de arco* y la *cítara*; de percusión, como los *platillos* y otros de membrana, y como instrumentos de viento la *tuba*, el *cuerno* y la *flauta*<sup>1234</sup>.

El *Libro del Apocalipsis* «representa toda una alegoría y simbolismo de la segunda venida de Cristo. Aparecen los instrumentos de las *tubas*, alusivos a los ángeles trompeteros que anunciarán la venida del Salvador»<sup>1235</sup>. El Antiguo Testamento asocia a menudo el toque de trompetas con las actuaciones divinas en la historia humana. Quizá porque el sonido de la trompeta está relacionado, como señala Barclay con tres ideas muy comunes entre los hombres: el toque de alarma para advertir de un peligro, la fanfarria para anunciar la llegada del rey, y el zafarrancho de combate<sup>1236</sup>.

***Visión de las siete trompetas***

vi entonces a los siete ángeles  
que están de pie delante de Dios:  
les fueron entregadas siete trompetas  
[... ]

---

<sup>1232</sup> Cfr. VV. AA, *Historia del Arte*, Madrid, Alianza Editorial, p. 141.

<sup>1233</sup> ÁLVAREZ, R. (1993), «la iconografía musical...», ob. cit., p. 202.

<sup>1234</sup> ANGLÉS, H. (1988), *La Música a Catalunya fins al segle XIII*, Reproducció de l'edició de 1935, Barcelona, Biblioteca de Catalunya, cAp V, p. 80.

<sup>1235</sup> ROMERO DE LECEA, C. (1977), *Trompetas y cítaras en los códices del Beato de Liébana: discurso* (Núm. Sirsi) i9788460008262, Contestación de Federico Sopena Ibañez. Recepción pública de 1 de mayo de 1977. Museo. Ref. núm. 382, en la recopilación de *Los discursos de música relacionados con la estética medieval y la miniatura*. AH00277002, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, p. 617.

<sup>1236</sup> Vid. FUENTES, M. A. (2016), *Comentarios al Apocalipsis. Una teología de la historia hecha por el mismo Dios*, San Rafael (Mendoza), Edibe, pp. 149.

Los siete ángeles de las siete trompetas  
se dispusieron a tocar.

Cada toque de trompeta anuncia una catástrofe, hasta que el sexto toque trae una visión de esperanza, para acabar con el canto de victoria que anuncia el séptimo toque:

*El juramento y el mensaje de victoria*

Entonces ángel que había visto yo  
de pie sobre el mar y la tierra  
levantó al cielo su mano derecha  
y juró por el que vive por los siglos de los siglos,  
el que creó el cielo y cuanto hay en él,  
la tierra y cuanto hay en ella.  
El mar y cuanto hay en él:  
"¡Ya no habrá dilación!  
sino que en los días  
en que se oiga la voz del séptimo ángel,  
cuando se ponga a tocar la trompeta,  
se habrá consumado el misterio de Dios,  
según lo había anunciado  
como buena nueva  
a sus siervos los profetas".

El Beato interpretaba el sonido de la trompeta como la manifestación de la voz de Dios:

hace la voz semejante a una trompeta, que emite su sonido una vez reunido el aire en su interior, y que cuando lo expulsa fuera produce el sonido en exterior; así también el que ha recibido la Palabra del Señor percibe en la inspiración de su espíritu sin sonido, lo que luego habla al exterior... Esto puede entenderse de una forma más sutil, que el Padre engendró a su unigénito hijo, idéntico a sí mismo. Pues el hablar de Dios es haber engendrado el Verbo<sup>1237</sup>.

En los temas apocalípticos nos encontramos con ángeles tocando trompas (cuernos) y *tubas* (trompetas). Su sonido, como el de la campana, recuerda al hombre el sonido metálico y corporal de la manifestación del Verbo divino, es una llamada que da la curación a los

---

<sup>1237</sup> Citado en «Imágenes del Apocalipsis del Beato de Liébana», en *Arsgravis. Arte y Simbolismo*, 2006, párrafo 42. [Acceso: 22/07/2017] Recuperado de: <http://www.arsgravis.com/?p=190>

mueritos. Así, la función de estos instrumentos sería práctica y su fuerte sonido «nos avisa de plagas y catástrofes que han de sobrevenir al final de los tiempos o como llamada escatológica de la Resurrección de los muertos y el Juicio final»<sup>1238</sup>. En opinión de Romero de Lecea, el origen de la tuba apocalíptica se encuentra en la tuba hebrea, «lejano antecedente de las trompetas, trompas y tuba actual. También existía la tuba romana para convocar a las asambleas, pero era más larga»<sup>1239</sup>. El simbolismo de su sonido adquiere un marcado vindicativo al oír la palabra «tuba» en el texto que se comunica oralmente al fiel, que de inmediato relacionará con el sentido patético que tiene la utilización del instrumento:

Cuando resuena, produce no solamente el sonido del trueno, sino que también por su abertura externa arroja el rayo, el granizo, el fuego, la sangre... las trompetas bíblicas, apocalípticas, horadan las montañas, rompen los mares, anegan la tierra, escinden las aguas, apagan el sol y la luna, abaten las estrellas... Pero todo esto, con ser sobradamente terrorífico, no es más que empezar. Cuando termina de sonar la cuarta tuba se alza el águila para gritar repetidamente un ¡jay!: el triple ¡jay! De los hombres cuando suenen sus tubas los ángeles postreros. Pues habrá llegado la hora del definitivo castigo infringido a los hombres que merecieron la condena<sup>1240</sup>.

La visión de los toques de las siete trompetas se ha equiparado también a las plagas que Dios envió sobre Egipto a fin de que el Faraón, el príncipe de este mundo, dejara salir al pueblo de Dios, Israel. La liberación de Israel y la manifestación del Mesías se alcanzan después de la aniquilación del príncipe de este mundo. Las trompetas se dividen en dos series: una de cuatro y otra de tres<sup>1241</sup>.

En cuanto a la interpretación del simbolismo que representan las iluminaciones de la *tuba*, bien como cuerno o bocina, se presta a cierta subjetividad dependiendo de la perspectiva de enfoque en su estudio. No es nuestro objetivo plantear aquí un estudio crítico del tema, solamente queremos dejar constancia de la importancia que supone su conocimiento en unos siglos en los que la carencia instrumental es más que notable. Sin duda, la influencia musulmana también pudo tener un papel primordial en la visión de estos instrumentos. Cabe considerar que Córdoba fue el centro científico de aprendizaje y Sevilla el más importante foco de fabricación y comercio de muchos de ellos. Estos instrumentos, una vez hispanizados, llegaban hasta la Europa Central y referencia de ello se encuentra en los manuscritos de las *Cantigas*, por ello es muy importante cuidar la interpretación de estos. Decía Romero de Lecea que:

---

<sup>1238</sup> GONZÁLEZ HERRANZ, R. (1998), «Representaciones musicales...», ob. cit. p. 78.

<sup>1239</sup> *Idem.*

<sup>1240</sup> *Apud* ROMERO DE LECEA, C. (1977), *Trompetas...*, ob. cit., pp. 621 y 622.

<sup>1241</sup> Para una información detallada sobre el simbolismo de los toques de las trompetas *vid.* FUENTES, M. A. (2016), *Comentarios...*, ob. cit., pp. 151 y ss.

Cuando en el texto se habla de un instrumento de viento, como es la tuba, se viene a copiar, con mayor o menor exactitud, un determinado instrumento de viento. En muchas ocasiones no será la tuba, porque en ese tiempo, si es que existía alguna, no debía prodigarse en la Península. A mi juicio lo que el miniaturista trata de copiar es un instrumento de viento, de trompetería, de los que entonces existirían en el país, por haberse introducido a consecuencia de la invasión islámica. Será la trompeta sarracina, el añafil hispano, el shofar judío...<sup>1242</sup>.

La obra de los Beatos se ha limitado a la geografía hispánica, encontrándose sólo dos textos realizados fuera. Entre los conservados actualmente hay 10 copias que se realizaron sin añadir ilustraciones, caso del Beato de Poblet en Salamanca (XII) y el de Alcobaça en Lisboa (XIII). Se escribieron entre los siglos X al XIII, considerándose, a grandes rasgos, prerrománicos los realizados en los siglos X y XI y románicos los de los siglos XII y XIII<sup>1243</sup>. En función de las fechas en que fueron escritos se clasifican en:

- Del siglo X se conservan: el de Tábara en el Archivo Nacional de Madrid, el de Gerona, San Miguel de la Escalada (también conocido como Beato Magio o Morgan) se encuentra en Nueva York, el de San Millán: parte en la Biblioteca Nacional y parte en El Escorial, el de Valcavado en Valladolid, el de la Seo de Urgel, el de San Millán de la Cogolla en la Real Academia de la Historia y dos hojas del Beato de Zamora.
- En el siglo XI se finaliza el Beato de San Millán de la Cogolla y se empiezan el de Fernando I en la Biblioteca Nacional, el de Santo Domingo de Silos conservado en Londres, en Burgo de Osma, el de Saint-Sever-sur-l'Adour, el del El Escorial, el de San Andrés del Arroyo en Paris y un fragmento del de Silos conservado en su biblioteca
- Del siglo XII se conservan nueve, entre ellos el Beato de Turín, el de Lorvao, el de Manchester, el Corsini conservado en Roma y el beato navarro en Paris.
- Del siglo XIII se conservan el de Las Huelgas, el de San Pedro de Cardaña en el MAN, una hoja suelta depositada en la Colección Ryland (Manchester) y se ha descubierto un fragmento del de Rioseco en Ciudad de México, procedente del monasterio de Medina de Rioseco (Valladolid).

Con el tiempo, la bonanza económica favoreció el nacimiento de nuevos beatos, antifonarios, misales o biblias. En el siglo XI se crea en el *scriptorium* de Ripoll: la

<sup>1242</sup> ROMERO DE LECEA, C. (1977), *Trompetas...*, ob. cit., p. 625.

<sup>1243</sup> *Íbid.* KLEIN, M. K. (2002), *Beato de Liébana. La ilustración de los manuscritos de Beato y el códice de Manchester*, Valencia, Eds. Patrimonio; MOLEIRO, M. (2005), *El arte de la perfección*, Barcelona, Moleiro Editor, y YARZA LUACES, J. (2005), *Beato de Liébana. Manuscritos iluminados*, Barcelona, Moleiro Editor.

*Biblia de Farfa*, de tradición carolingia y la de San Pedro de Roda; en el XII, la *Biblia de León*, de tradición mozárabe, aunque con dibujos románicos, la de Burgos, Ávila y ya del siglo XIII, anticipándonos el gótico, está la *Biblia de San Millán de la Cogolla*. Además de los Libros de Horas, de tradición visigótica (siglo XI)<sup>1244</sup>.

En la imagen siguiente podemos ver la cronología de las distintas ramas de los beatos según la fecha de creación:

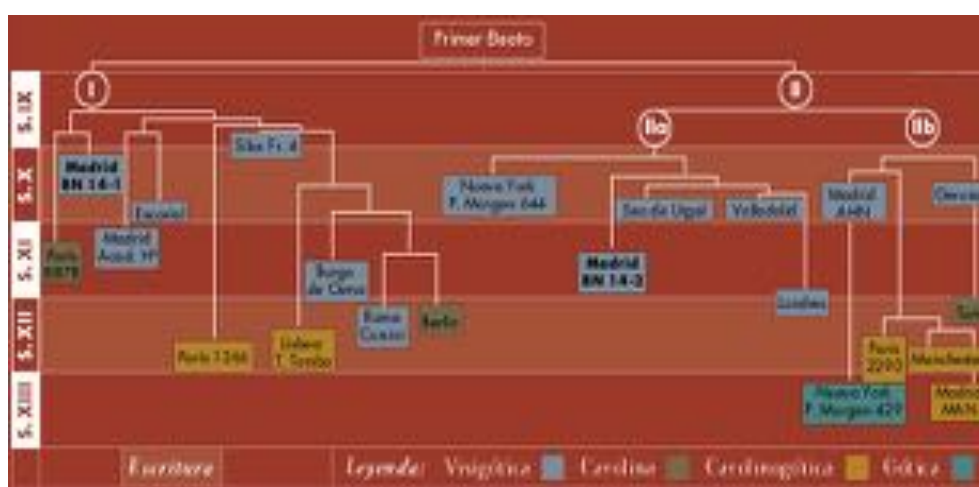


Fig. 257. Beatos, cronología de la aparición de los códices.

Seguidamente nos adentraremos en la parte más importante de los Beatos, lo que les hizo ser copiados siglo tras siglo y por lo que nos interesa especialmente su estudio: sus imágenes.

Para entender las distintas interpretaciones que se hace en los Beatos del texto del Apocalipsis, nos vamos a acercar a su iconografía desde dos puntos de vista. Por una parte, tendremos en cuenta en un breve esbozo, la distinción estilística de los Beatos, debida a la distinta cronología de los ejemplares, las diferentes ramas iconográficas de estos manuscritos, que se deben agrupar en este caso, no por la fecha de su creación, sino por los grupos de familias que conforman, de acuerdo con el arquetipo pictórico que copiaron, que no es único para los Beatos; ello nos servirá para en un segundo término, situar debidamente y estudiar las iluminaciones que nos interesan en las que

1244 *Idem*.

aparecen las trompas con sus diferentes tipologías, bien en su forma de cuernos o en la de bocinas rectas, y que los textos denominan como *tubas*.

Los códices que vamos a estudiar en función de la representación que hacen de la trompa en sus iluminaciones iconográficas es el siguiente<sup>1245</sup>:

1. Beato Magio. New York, Pierpont Library, ms. 644
2. Beato emilianense. Madrid, Biblioteca Nacional, ms. Vit. 14-1
3. Beato de Valladolid. Valladolid, Biblioteca de la Universidad, ms. 433
4. Beato de Tábara. Madrid, Archivo Histórico Nacional, cod. 1097B
5. Beato de Gerona. Museo de la Catedral de Gerona, núm. inv. 7(11)
6. Beato de Urgel. Museo Diocesano de La Seo de Urgel, núm. inv. 501
7. Beato de San Millán. Madrid, Real Academia de la Historia, cod. 33
8. Beato de El Escorial. Escorial, Biblioteca del Monasterio, &. II.5
9. Beato de Fernando y Sancha. Madrid, Biblioteca Nacional, ms. vitr. 14-2
10. Beato de Saint-Sever. París, Bibliothèque Nationale, ms. lat. 8878
11. Beato de Burgo de Osma. Burgo de Osma, Archivo de la Catedral, cod. 1
12. Beato de Turín. Turín, Biblioteca Nazionale Universitaria, sig. I.II.1
13. Beato de Santo Domingo de Silos. Londres, British Library, add. ms. 11695
14. Beato Corsini. Roma, Biblioteca dell'Accademia Nazionale dei Lincei e Corsiniana, segn. 40.E.6
15. Beato de Berlín. Berlín, Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz, ms. Theol. Lat., fol. 561
16. Beato de Manchester. Manchester, John Rylands University Library, ms. lat. 8
17. Beato de Cardeña. Madrid, Museo Arqueológico Nacional, ms. 2
18. Beato de Lorvão. Arquivo Nacional da Torre do Tombo
19. Beato de Navarra. París, Bibliothèque Nationale, nouv. accq. lat. 136
20. Beato de las Huelgas. New York, Pierpont Morgan Library, ms. 429
21. Beato de Arroyo. París, Bibliothèque Nationale, nouv. accq. lat. 2290

---

<sup>1245</sup> Para los datos técnicos, entre obras, hemos utilizado de manera generalizada tanto los aportados por ÁLVAREZ, R. (1993), «La iconografía musical...», ob. cit., pp. 201-208, como los de DÍAZ Y DÍAZ, M. C. (1978), «La tradición del texto de los Comentarios al Apocalipsis» en *Actas del simposio para el estudio de los códices del "comentario al Apocalipsis de Beato de Liébana"*, vol. I. Madrid, Joyas bibliográficas, pp. 163-191, y los de MUNDO, M. y M. SÁNCHEZ MARIANA, en la catalogación de la Exposición de *Los Beatos en la Biblioteca Nacional*, Madrid, Biblioteca Nacional, 1986, pp. 99-12.

V.1.1.1 *Beato Magio*

MORGAN BEATUS (M)

New York, Pierpont Morgan Library, ms. 644

300 fols., 387 x 285 mm

Datación: ca. 940-945

Origen: Tábara (?) (San Miguel de Escalada)

Iluminador: Magius

Familia: II, rama a

El Beato Magio, conocido también con los nombres de Beato Morgan, de San Miguel de Escalada y Beato Thomsoniano, es uno de los más antiguos, pues está datado a mediados del siglo X<sup>1246</sup>. Se compone de dos volúmenes y contiene 123 miniaturas.

Fue realizado, a petición del Abad de Monasterio leonés de San Miguel de Escalada, por el *archipictor* Magius. Se cuestiona su datación, ya que la mayoría de los autores la sitúa en el año 922, mientras Camón Aznar propone el 958 y según John W. Williams<sup>1247</sup>, que ha hecho en los últimos años un estudio detenido del mismo, lo cree del 940-945<sup>1248</sup>. También existe una cierta controversia sobre su *scriptorium* de procedencia ya que, aunque inicialmente se pensaba que su origen era San Miguel de Escalada, lo más probable es que Magius, que normalmente trabajó en San Salvador de Tábara, donde murió y fue enterrado en el año 968, lo confeccionara en este monasterio.

Este Beato estuvo en San Miguel de Escalada al menos hasta el siglo XIV. Reaparece en el siglo XVI en manos del arzobispo de Valencia, Martín Pérez de Ayala, que a su muerte en 1566 legó el manuscrito a la orden militar de Santiago en su residencia maestra de Uclés. Allí continuó hasta 1837, cuando se desamortizaron los bienes de la iglesia en España. Hacia 1840 un comerciante llamado Roberto Frasineli lo cede a cambio de un reloj de plata antiguo a Francique Michel, que más tarde en 1847, lo vende al coleccionista de manuscritos Guillermo Libri-Carrucci, que por esas mismas fechas había escamoteado en Francia el Pentateuco de Tours y, antes de 1852, lo

---

<sup>1246</sup> Saint Beatus, *Commentary on the Apocalypse* (MS M.644), Medieval and Renaissance Manuscripts (MRMSS) núm. B1 363 A MS M.0644. Ms. 644. The Morgan Library & Museum, 225 Madison Avenue, New York, NY 10016.

<sup>1247</sup> John W. Williams es catedrático emérito de la Universidad de Pittsburg (Estados Unidos), experto en arte medieval y estudio de los Beatos. Está considerado uno de los mayores eruditos en códices medievales del mundo, es asesor especialista del Museo de Arte Metropolitano de Nueva York, profesor de la Academia Medieval de América y miembro del Instituto de Estudios Avanzados de Princeton. Entre sus obras destaca «Las miniaturas del Beato de Tábara, «El Beato de San Miguel de Escalada» o «Corpus de los Beatos Ilustrados», una referencia mundial.

<sup>1248</sup> WILLIAMS, J., SHAILOR, B. A., y V. G. LOBO (1991), *El Beato de San Miguel de Escalada: Manuscrito 644 de la Pierpont Morgan Library de Nueva York con sus 123 miniaturas facsímiles en 131 páginas a todo color*, Ed. Casariego.



vendió también al Conde de Ashburnham. En mayo de 1897 lo adquirió el coleccionista Henry Yates Thompson, de Londres, y en la venta que celebra el 3 de junio de 1919 es adquirido en el lote 21, por el intermediario Quartich, para la biblioteca Pierpont Morgan de Nueva York<sup>1249</sup>.

En el folio 133v la escena se encuentra dentro de un marco con motivos vegetales. En la esquina superior izquierda está Cristo entronizado dentro de una mandorla circular, frente a siete ángeles con siete trompetas del tipo olifante dirigidas hacia lo alto, en este caso, sobre un fondo amarillo. Los instrumentos no presentan ninguna decoración, son monocolors. A continuación, sobre un fondo rosa y negro, se puede ver, frente a un altar, a un ángel con las alas extendidas mientras vierte algo en un incensario. Otro ángel está representado en la parte izquierda del altar con la cabeza hacia abajo mientras abre un incensario, a partir del cual salen las flechas rojas que llegan a la tierra, representada sobre un fondo amarillo, de árboles y montañas.

Las inscripciones en este caso también ayudan a aclarar la escena representada. Junto a los ángeles con las trompetas se lee: UBI SEPTEM ANGELI CUM SEPTEM TUBAS STANT IN CONSPECTU TRONI. Junto al ángel y el altar leemos respectivamente: ANGELUM CUM INCENSARE y ALTARE AUREUM; en la esquina inferior derecha del ángel de pie leemos la otra inscripción que hace referencia a la parte final de la miniatura: FULGARA VOCES TONITRUA HIC.

La escena está tomada del texto apocalíptico que dice así:

1 Y cuando abrió el séptimo sello se hizo en el cielo silencio como de media hora. 2 Y vi a los siete ángeles que están de pie delante de Dios; y les dieron siete trompetas. 3 Y vino otro ángel y se puso de pie junto al altar con un incensario de oro, y le fueron dados muchos perfumes, para que los añadiese a las oraciones de todos los santos sobre el altar de oro que está delante del trono. 4 Y subió el humo de los perfumes con las oraciones de los santos de mano del ángel a la presencia de Dios. 5 El ángel tomó el incensario, lo llenó del fuego del altar y lo arrojó a la tierra: hubo truenos, voces, relámpagos y un terremoto.<sup>1250</sup>

La imagen del fol. 144r está dentro de un marco decorado con motivos vegetales. En la esquina superior izquierda se ve a Cristo con un libro en la mano, sentado en un trono en la mandorla, con el borde azul con estrellas blancas. A la derecha, alrededor de un altar en la mesa, sobre el cual leemos ARA AUREA; arriba a la derecha puede leerse SEXTUS ANGELUS. Esta escena tiene de particular que hay dos ángeles con las alas abiertas tañendo dos instrumentos diferentes. El de la izquierda tañe una trompa en forma de cuerno muy retorcido, con el pabellón hacia arriba, y el de la derecha, una

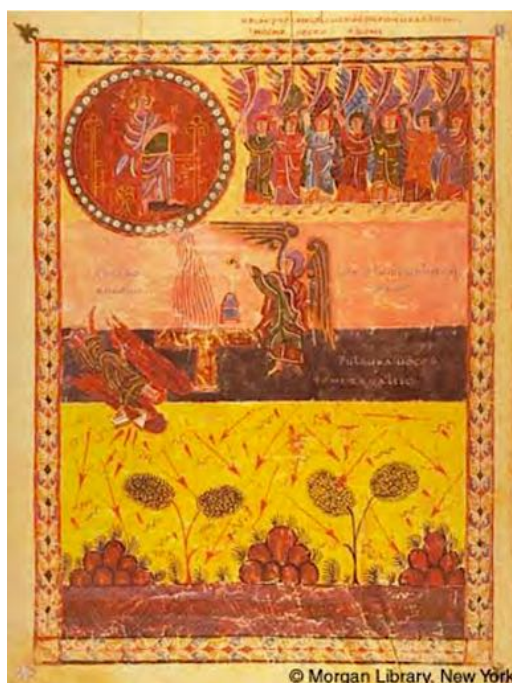
<sup>1249</sup> Vid. MENÉNDEZ PIDAL, R. (1989), *Historia de España*, Madrid, Espasa Calpe, t. VI y VII.

<sup>1250</sup> Ap 8, 1-5. *Sagrada Biblia* (2011), Versión oficial de la Conferencia Episcopal Española, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, p. 1388. Disponible *online* [Acceso: 13/07/2018] Recuperado de: <https://www.ecclesiaed.es/descargas/Biblia.pdf>

trompeta recta del tipo añafil, con el pabellón hacia abajo. La escena queda dividida en dos por la franja azul oscura, una especie de río con peces, que desde la almendra de Cristo llega a la esquina opuesta. En la esquina inferior izquierda vemos otros cuatro ángeles acompañados por la inscripción: UBI QUA TTUOR ANGELI TENENTUR TRANS FLUMEN MAGNUM EUFRATEN.

La escena se basa en el texto del Apocalipsis «La sexta trompeta»:

13 El sexto ángel tocó la trompeta, y oí una voz que salía de los cuatro ángulos del altar de oro que está delante de Dios. 14 Y le decía al sexto ángel, al que tenía la trompeta: «Suelta a los cuatro ángeles que están atados junto al gran río, el Éufrates». 15\* Quedaron sueltos los cuatro ángeles que estaban preparados para aquella hora y día y mes y año, para matar a la tercera parte de los hombres<sup>1251</sup>.



**Fig. 258.** Ángeles tañendo la trompa y la trompeta o añafil. Nueva York. Pierpont Morgan Library, ms. 644, fol. 133v.

---

<sup>1251</sup> Ap 9, 13-15. *Ibidem*, p. 1389



V.1.1.2 *Beato Emilianense Vitr. 14-1 BNE*

VITRINA 14-1 BEATUS (A<sup>1</sup>)

Madrid, Biblioteca Nacional, ms. vit. 14-1

144 fols. 345 x 257 mm

Datación: mediados del siglo X

Origen: Castilla (?) Reino de León (?) San Millán de la Cogolla (?)

Familia: I, rama a

Beato Emilianense [In Apocalipsin] / [Beati in Apocalipsin libri duodecim]. Este manuscrito fue redactado con el texto en latín y elaborado en escritura visigótica redonda. Termina en el Libro X, 1,18 (fol. 144v). Está ilustrado con un programa de miniaturas a color de estilo mozárabe, muchas de ellas actualmente recortadas, conservando 27. Procede de la antigua librería del Monasterio de San Millán de la Cogolla (La Rioja, España), según indica una nota el fol. 3v [«Porque yo, Pero de Fryas, mayordomo de la Yglesia de San Myllán de Suso»] en escritura de los siglos XV-XVI. Por otra nota «exlibris» de la misma época sabemos que estuvo en manos de Fray Juan de Revilla. Aunque presenta un buen estado de conservación, desgraciadamente muchas de sus páginas se encuentran mutiladas, como por ejemplo en el folio 96v<sup>1252</sup>.

En el fol. 96r, a la izquierda, se representa a un ángel con las alas extendidas, vestido con una túnica verde y amarilla, tocando una trompeta mientras, frente a él, una montaña de fuego rodea el agua; a su alrededor, ardiendo, se representan los peces muertos en un mar rojo como la sangre. Dentro del agua rodeada de llamas, se ven motivos vegetales rojos y blancos; es una forma característica de los beatos para representar el agua<sup>1253</sup>.

Esta es la representación del segundo ángel del Apocalipsis donde está escrito:

8 Y el segundo ángel tocó la trompeta; algo así como una montana enorme, ardiendo en fuego, fue arrojada al mar: y la tercera parte del mar se convirtió en sangre, 9 la tercera parte de los seres que viven en el mar murió y la tercera parte de las naves fue destruida<sup>1254</sup>.

---

<sup>1252</sup> Las imágenes que presentamos corresponden al ejemplar microfilmado de la Biblioteca Digital Hispánica de la BNE.

<sup>1253</sup> SALIS, E. (2015), *L'iconografia apocalittica nei Beatos IX-XIII secolo*, Tesis, Dottorato di ricerca. Fonti scritte della civiltà mediterranea Università degli Studi di Cagliari, p. 281 y 286.

<sup>1254</sup> Ap 8, 8-9. *Sagrada Biblia*, ob. cit. p. 1388.

También en esta miniatura podemos ver la ausencia de naturalismo y la imposibilidad de insertar figuras en el espacio, resaltadas por la manera de realizar las alas del ángel y los peces muertos en el mar.

Todas las escenas de este Beato iluminadas con un ángel músico presentan características muy similares entre sí. La tipología instrumental de la trompeta, en forma de cuerno de gran tamaño, parece copiada de algún olifante. Los instrumentos de cada una de las láminas están pintados en un color diferente y decorados con adornos muy simples de diversa coloración. Los ángeles aparecen de pie, sosteniendo el instrumento con ambas manos, en una disposición idónea para tocar con el pabellón dirigido hacia lo alto. No se aprecia boquilla ni colocación del instrumento en los labios.



Fig. 260. *Beati in Apocalipsin libri duodecim*. Madrid. BN, vitr. 14-1, fol. 96r.

V.1.1.3 *Beato de Valladolid*

BEATUS DE VALLADOLID (V)

Valladolid, Biblioteca de la Universidad, ms. 433

23 fols., 350 x 240 mm

Datación: 8 de junio - 8 de septiembre de 970

Origen: Reino de León (¿Valcavado?)

Familia: II, rama a

El Beato de Valladolid o de Valcavado se conserva en la Biblioteca Histórica de la Universidad de Santa Cruz de Valladolid. Fue copiado e iluminado por el monje Oveco en el año 970, en el antiguo monasterio de Nuestra Señora de Valcavado, de la provincia de Palencia<sup>1255</sup>. Forma el manuscrito un tomo de 231 folios de pergamino (más catorce desaparecidos), de 335 x 240 mm, a dos columnas, de 32 líneas y contiene en total 87 miniaturas. La técnica se realizó con el barnizado a la cera sobre el pergamino, y con pigmentos de azurita, malaquita y cinabrio realizados por medio de mezcla de huevo, miel o cola, consiguiendo así unos colores vivos. Las figuras de los personajes limitan su dibujo con una línea y su expresividad se muestra en los grandes ojos almendrados.<sup>1256</sup>

La escena musical que aparece en el folio (207v) exhibe una agrupación instrumental muy similar a la del Beato de Urgel. Muestra a Nabucodonosor, sus músicos y la estatua que mandó realizar para su adoración. Los personajes representados tocan un cuerno o trompa curva (especie de *lituus*), cimbaillos de metal y un timbalillo en forma de reloj de arena (*derbuka*)<sup>1257</sup>. Este beato, según el mismo autor, «sería de mejor mano que la copia que reproduce servilmente el de la Seu d'Urgell», y que H. Anglés data hacia el año 1000<sup>1258</sup>. Comparando ambas láminas podemos apreciar la similitud en cuanto al instrumento córneo o trompa se refiere. Menéndez Pidal, en su *Poesía juglaresca y juglares* (Madrid, 1924), 315, reproduce otra lámina parecida, extraída del Beato de 1047 y conservado en Madrid, BN B-31, fol. 272 v. Los dos personajes que tocan los aerófonos están de pie, sosteniendo el instrumento con ambas manos, en posición para tocar con el pabellón dirigido hacia lo alto. Los instrumentos, del tipo cuerno o bocina curva de tamaño medio, semejan un primitivo *lituus* etrusco y

---

<sup>1255</sup> MARTÍNEZ Y PÉREZ, L. (20 de julio de 1967), «El monasterio de Valcavado y San Beato de Liébana», en *Voces de dentro y de fuera*, p. 251.

<sup>1256</sup> GARCÍA-DIEGO, P. y D. ALONSO MONTES (2012), *La Miniatura Altomedieval Española*. 1ª Edición, Asociación de Amigos del Arte Altomedieval Español, Madrid, Visión libros, p. 123.

<sup>1257</sup> *Ibidem*, p. 203.

<sup>1258</sup> ANGLÉS, H. (1988), *La música a Catalunya...*, ob. cit., p. 101.

una trompeta o tuba romana. El cuerno, pintado en monocolor, está decorado con unos pequeños vértices pintados en su campana. No se aprecian otras particularidades en su decoración.

La escena del fol. 118v está dentro de un marco decorado con motivos vegetales en los lados. Arriba se representa un ángel en vuelo, con las alas extendidas, vestido con una túnica roja y mientras tañe una trompeta, en este caso en forma de olifante.

En el centro de la composición, una montaña de fuego cae al mar y provoca el hundimiento de los botes y la caída al mar de las personas que están dentro de ellos. Estos se muestran desnudos y en poses descompuestas. En el medio de la representación del mar hay una banda roja que indica la sangre de los hombres que murieron ahogados<sup>1259</sup>.

Es la representación del siguiente texto del Apocalipsis:

8 Y el segundo ángel tocó la trompeta; algo así como una montana enorme, ardiendo en fuego, fue arrojada al mar: y la tercera parte del mar se convirtió en sangre, 9 la tercera parte de los seres que viven en el mar murió y la tercera parte de las naves fue destruida<sup>1260</sup>.

La imagen del fol. 120r está dentro de un marco con lados entrelazados y con hojas en forma de corazón en las esquinas exteriores. A la izquierda hay un ángel tocando una trompeta, vestido con una túnica azul y con alas extendidas. En la parte superior hay un cielo estrellado con dos esferas dos tercios rojas y una blanca. Son la representación del sol y la luna como lo indican las inscripciones en su interior: SOL y LUNA. Frente al ángel un pájaro en vuelo; debajo es posible leer la inscripción: AQUILAM VOLANTEM. Las dimensiones del águila muestran las dificultades del artista para insertar las figuras en el espacio, de hecho, es de proporciones mucho mayores que el ángel<sup>1261</sup>. Es la representación de la cuarta trompeta:

12 Y el cuarto ángel tocó la trompeta, y fue herida una tercera parte del sol, una tercera parte de la luna y una tercera parte de las estrellas, de modo que se oscureció la tercera parte de ellos y el día perdió una tercera parte de su luz, y lo mismo la noche.

13 Miré: y oí un águila que volaba por mitad del cielo, y decía con gran voz: «¡Ay, ay, ay de los habitantes de la tierra por los toques de trompeta que faltan, por los tres ángeles que están a punto de tocar!»<sup>1262</sup>.

<sup>1259</sup> SALIS, E. (2015), *L'iconografia...*, ob. cit., p. 333.

<sup>1260</sup> Ap 8, 8-9. *Sagrada Biblia*, ob. cit. p. 1388.

<sup>1261</sup> SALIS, E. (2015), *L'iconografia...*, ob. cit., p. 331.

<sup>1262</sup> Ap 8, 12-13. *Sagrada Biblia*, ob. cit. p. 1388.





Fig. 261. Dos ángeles tañendo una trompa y una trompeta. Beato de Valladolid, ms. 433, fols. 118v (izq.) y 120r (dcha.).



Fig. 262. *Lituus* y trompeta. Beato de Valladolid, ms. 433, fol. 207v.



*V.1.1.4 Beato de Tábara*

## BEATUS DE TÁBARA (T)

Madrid, Archivo Histórico Nacional, cód. L. 1097B

168 fols., 360 x 255 mm

Datación: 27 de julio de 970

Origen: San Salvador de Tábara

Scriptor (escriba): Monnius, Senior

Iluminador: Magius, Emeterius

Familia: II, rama b

El Beato de San Salvador de Tábara (Zamora) es un códice miniado del siglo X, con sólo nueve miniaturas del centenar que poseía. Se cree que a lo largo del siglo IX d.C. se debieron hacer varios Beatos iluminados con ilustraciones basadas en las de la obra del Beato de Liébana. El manuscrito más importante de este estilo es el *Beato de Tábara*, realizado por Monnius, que a pesar de ser de finales del siglo X d.C., y por lo tanto posterior a otros Beatos del *segundo estilo*, contiene los mejores ejemplos gráficos de esta serie. En el códice destaca el dibujo de la Torre de Tábara en la que están representados el scriptorium del Monasterio de San Salvador, los calígrafos y los miniaturistas (Senior, Emeterio y un ayudante), «en realidad es un añadido posterior perteneciente a otro códice, del cual no se sabe nada». Comenzó la obra el maestro Magius, pero al fallecer éste, se hizo cargo de ella su discípulo Emeterius y la monja Ende<sup>1263</sup>.

La escena del fol. 107v ocupa más de la mitad de la página. Está inserta dentro de un marco azul claro con bordes rojos y decorado con elementos vegetales. En la parte de arriba, un ángel en vuelo con alas desplegadas y una túnica roja y púrpura tañe la trompeta. La decoración del instrumento es muy pobre, monocolor y sin ningún tipo de decoración a lo largo del mismo. Como particularidad especial se observa que el artista ha cuidado la posición de la mano izquierda para sostener debidamente el instrumento

Siguiendo la composición de la escena, debajo, en ambos lados, hay dos lenguas de agua que llegan hasta el suelo donde se ven cuatro hombres desnudos. Contiene dos inscripciones: STARS ARDENS que se puede ver justo debajo de la trompeta del ángel y [...] LUMINA ET FONTES AQUARUM; esta inscripción carece de la primera parte debido a la presencia de la brecha<sup>1264</sup>. Esta es la representación del tercer ángel del Apocalipsis:

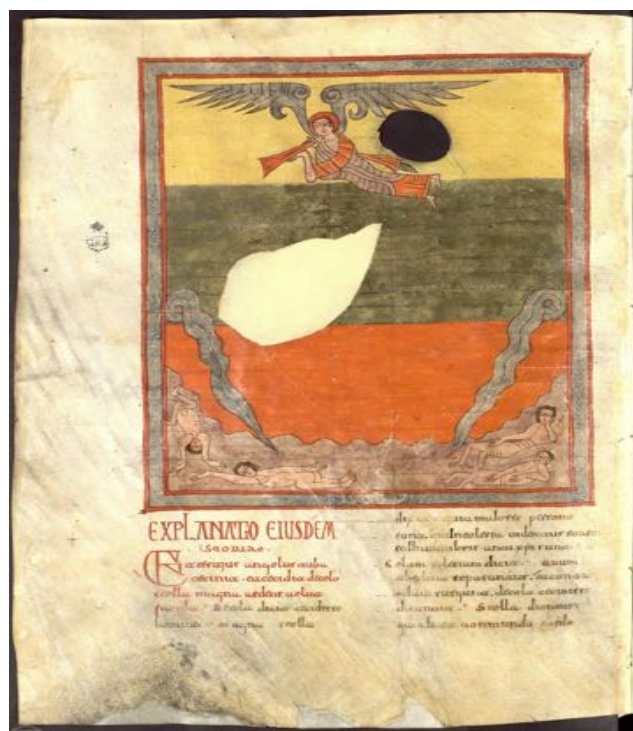
---

<sup>1263</sup> Vid. VV. AA. (Ed. José J. de Olañeta), *El Apocalipsis. Historia del Arte de la Antigua Edad Media*, Madrid, Ed. Ramón Areces.

<sup>1264</sup> SALIS, E. (2015), *L'iconografia...*, ob. cit., pp. 385 y 386.

10 Y el tercer ángel tocó la trompeta; y cayó del cielo una estrella gigantesca, ardiendo como una antorcha, y cayó sobre la tercera parte de los ríos y sobre los manantiales de las aguas. 11 El nombre de la estrella es Ajenjo: la tercera parte de las aguas se convirtió en ajeno, y mucha gente murió por las aguas, porque se habían vuelto amargas<sup>1265</sup>.

Por lo tanto, es probable que la estrella que cae siguiendo el sonido de la tercera trompeta se represente allí donde la brecha está ahora presente. También puede apreciarse la dificultad del miniaturista para insertar las figuras dentro del espacio y para dibujar la anatomía humana.



**Fig. 263. El tercer ángel de la trompeta. Beato de Tábara. Madrid. Archivo Histórico Nacional, cód. L. 1097B, fol. 107v.**

---

<sup>1265</sup> Ap 8, 10-11. *Sagrada Biblia*, ob. cit. p. 1388.

V.1.1.5 *Beato de Gerona*

## BEATUS DE GERONA (G)

Museo de la Catedral de Gerona, núm. inv. 7(11)

284 fols., 400 x 260 mm

Datación: 6 de julio de 975.

Origen: reino de León. Probablemente Tábara.

Scriptor: Senior

Iluminador: Ende, Emeterius

Familia: II, rama b

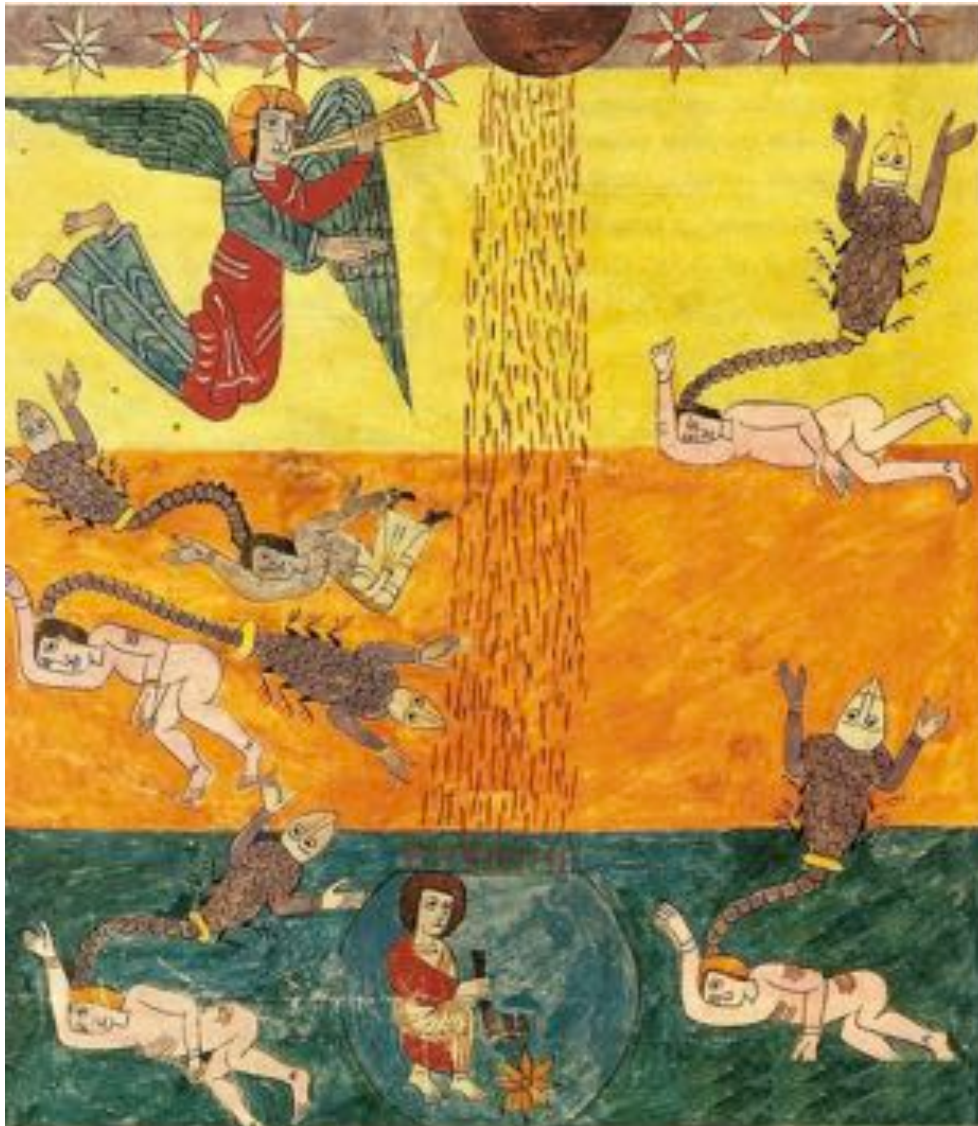
El *Beati in Apocalipsin libri duodecim* o *Codex Gerundensis* «Beato de Gerona» es una de las piezas del románico más valiosas que se conservan<sup>1266</sup>. Datado en la primera mitad del siglo X, entre los años 901 y 1000, fue finalizado en el año 975<sup>1267</sup>. Los textos fueron escritos en letra visigoda en minúsculas por el escriba Senior, posiblemente con la ayuda de Emeterio. Muchas de las letras capitulares se ornamentan con motivos naturales. El éxito de esta obra se debió a que «*El Beato de Gerona*» acompañó la letra con la imagen y la ilustró con cuidados diseños cargados de color. Las miniaturas son muy ricas en policromía muy viva, con abundancia del oro y la plata. En el catálogo *The Art of Medieval Spain*, John Williams describe el Beato de Gerona como uno de los más ricamente decorados y de los mejor documentados. Además de la recopilación original del Beato de los Comentarios al Libro del Apocalipsis, esta versión también contiene el comentario de Jerónimo sobre el Libro de Daniel<sup>1268</sup>.

La escena del fol. 154v ocupa casi por completo la página. Tiene lugar dentro de un marco decorado con un patrón a escala. En la parte superior central, se representa una esfera roja rodeada de estrellas y conectada, mediante líneas verticales rojas, a un clipeo o escudo azul. En él se representa a un hombre con una llave roja en su mano y una estrella. A la izquierda y a la derecha sobre el clipeo, se representan cuatro animales parecidos a lagartijas que tocan con la cola a varios hombres representados desnudos y en poses descompuestas.

<sup>1266</sup> Este códice es el único ilustrado por una mujer, la monja miniaturista En -ó Ende-, «pintora y sierva de Dios» en colaboración con el «monje y sacerdote» Emeterio. La palabra latina para *pintor* aquí está en forma femenina. Era costumbre medieval citar los nombres, en orden decreciente de importancia. Por lo tanto, se puede afirmar que el más importante de los dos ilustradores era una mujer, una de las pocas artistas femeninas con nombre de la Edad Media, probablemente una monja o un personaje noble.

<sup>1267</sup> Vid. Biblioteca Digital Hispánica BNE. *Beati in Apocalipsin libri duodecim*. [Acceso: 09/08/2017] Recuperado de: <http://bdh.bne.es/bnsearch/detalle/bdh0000047185>

<sup>1268</sup> WILLIAMS, J. W. (1993), *Commentary on the Apocalypse by Beatus and commentary on Daniel by Jerome. The Art of Medieval Spain, A.D. 500-1200*, New York, Harry N. Abrams, Inc., pp. 155-157.



**Fig. 264. El quinto ángel tañe la trompeta. Beato de Gerona. Museo de la Catedral de Gerona, núm. inv. 7 (11), fol. 154v.**

A la izquierda, un ángel con una trompeta se representa encima de los animales que atormentan a los hombres. Con su mano izquierda sostiene una bocina recta mediana del

tipo trompeta. Una escena similar la encontramos en *La séptima plaga*, con dos ángeles que tañen sendas trompetas, uno frente al otro. En ambas, los ángeles músicos sostienen el instrumento, pabellón en alto, con la mano izquierda, en una difícil posición para tocar casi impracticable, ya que está girada sobre sí misma. Salazar describe estas escenas poéticamente: «El beato de Gerona hace que sus cuernos broten como balines o centellas»<sup>1269</sup>. El relato apocalíptico es el siguiente:

1 El quinto ángel tocó la trompeta, y vi una estrella caída del cielo a la tierra. Y le fue dada la llave del pozo del abismo, 2 y abrió el pozo del abismo; y subió humo del pozo como el humo de un gran horno, y se oscurecieron el sol y el aire por el humo del pozo. 3 Del humo salieron langostas hacia la tierra, y les fue dado poder como el poder que tienen los escorpiones de la tierra. 4 Se les dijo que no hicieran daño a la hierba ni a nada verde ni a ningún árbol, sino solo a las personas que no llevan el sello de Dios en la frente<sup>1270</sup>.

Los folios 258v y 259r exhiben dentro de un gran círculo rojo numerosos ángeles en dos filas circulares con las alas extendidas y túnicas de diferentes colores. Gira alrededor de un clípeo, ubicado en el centro de la escena, donde Cristo entronizado está representado con un libro dorado y una mano ofreciendo bendición.

Afuera, alrededor del círculo, se representan cuatro personificaciones de los vientos, cada uno de ellos tañendo su trompeta u olifante y, debajo de cada uno de estos, un animal. Bajo el primero, un león alado, debajo del segundo, un oso, debajo del tercero una bestia con un cuerpo de león y cuatro cabezas de perro, finalmente, un animal con nueve cuernos, uno de los cuales termina con una cabeza humana, está también acompañado de la inscripción ORLOQUENS TERRIBILIS INGENTIA REGNUM ROMANORUM. Esta escena se corresponde con el relato del texto del profeta Daniel:

1 El año primero de Baltasar, rey de Babilonia, Daniel tuvo un sueño y visiones en su mente mientras estaba en la cama. Enseguida escribió el sueño. Comienzo del relato.

2 Dijo Daniel: Tuve una visión nocturna: Vi que los cuatro vientos del cielo agitaban el océano.

3 Cuatro bestias gigantescas salieron del mar, distintas una de otra. 4 La primera era como un león con alas de águila; la estaba mirando y de pronto vi que le arrancaban las alas, la alzarón del suelo, la pusieron de pie como un hombre y le dieron un corazón humano.

5 Había una segunda bestia semejante a un oso; estaba medio erguida, con tres costillas en la boca, entre los dientes. Le dijeron: «Levántate. Come carne en abundancia». 6 Después yo seguía mirando y vi otra bestia como un leopardo, con cuatro alas de ave en el lomo, y esta bestia tenía cuatro cabezas. Y le dieron el poder. 7 Después seguí mirando y en mi visión nocturna contemplé una cuarta bestia, terrible, espantosa y extraordinariamente fuerte; tenía grandes dientes de hierro, con los que comía y descuartizaba; y las sobras las

<sup>1269</sup> SALAZAR, A. (1972), *La Música...*, ob. cit., p. 84.

<sup>1270</sup> Ap 9, 1-4. *Sagrada Biblia*, ob. cit. p. 1388.

pateaba con las pezuñas. Era distinta de las bestias anteriores, porque tenía diez cuernos.

8 Miré atentamente los cuernos, y vi que de entre ellos salía otro cuerno pequeño; y arrancaron ante él tres de los cuernos precedentes. Aquel cuerno tenía ojos humanos, y una boca que profería insolencias<sup>1271</sup>.



**Fig. 265. Séptima visión: la visión del anciano de muchos días y las bestias del mar. Beato de Gerona, Museo de la Catedral de Gerona, núm. inv. 7 (11), fols. 258v y 259r.**

---

<sup>1271</sup> Dan 7, 1-8. *Ibidem*, p. 1037.

*V.1.1.6 Beato de Urgel*

## BEATUS DE URGEL (U)

Museo Diocesano de La Seo de Urgel (Lérida), núm. inv. 501

232 fols., 402 x 265 mm

Datación: último cuarto del siglo X

Origen: Reino de León

Familia: II, rama a

El Beato de La Seo de Urgel o Codex Urgellensis no incluye información sobre su autor ni sobre la fecha o lugar de creación<sup>1272</sup>. El manuscrito, de origen leonés (Monasterio de San Salvador de Tábara), es uno de los más bellos y completos que se conservan.

Su programa iconográfico es extraordinario, profusamente decorado con miniaturas de gran viveza cromática y de gran contenido simbólico. La escritura que emplea es la llamada visigótica redonda, y se reparte en dos columnas. Pertenece a la misma tradición pictórica que los beatos de San Miguel de Escalada y Valcavado, en Valladolid<sup>1273</sup>. En él existen 12 ilustraciones incluidas en los folios que integran los Preliminares, otras 67 en el Comentario del Apocalipsis, y 11 más que ilustran el Comentario de Daniel. En total 90 ilustraciones, incluyendo los medallones dibujados en los árboles genealógicos. Es una fuente valiosísima sobre el imaginario y las mentalidades de la sociedad del momento y sobre diferentes aspectos de la vida cotidiana<sup>1274</sup>.

Está considerado como uno de los últimos ejemplares de la escuela de Magius, pero en un estilo mucho más esquemático, mostrando en sus imágenes un mayor nivel de abstracción. Recoge diversas actuaciones de juglares que suenan distintos instrumentos musicales de cuerda, viento y percusión.

En la escena del fol. 201v, en la que se representa la adoración de la estatua mandada erigir por Nabucodonosor aparecen músicos. En su izquierda superior, uno de ellos tañe un cuerno con cierto parecido en su forma a un *lituus* (aunque posiblemente sea la representación de una trompa del tipo olifante), mientras que otro, a la derecha de la

---

<sup>1272</sup> El Beato estaba en tierras pirenaicas ya desde 1147, según figura en un inventario de la Biblioteca de la Seo de Urgel. Es bien conocida, la fortísima vinculación de los Condes de Urgell con el rey Alfonso VI y sus descendientes. Armengol V (1092-1102) casó con María, hija del conde Pedro Ansúrez, el fundador de Valladolid. Este conde castellano gobernó el condado de Urgel a principios del siglo XII durante la minoría de edad de su nieto Armengol VI. Es bastante probable que el conde Armengol V o Pedro Ansúrez donasen el libro al obispo San Odón, patrón de la ciudad, e iniciador de la construcción de la actual catedral.

<sup>1273</sup> Muchos expertos creen que las semejanzas del *Urgellensis* con el de Valcavado son tantas que podría aventurarse que ambos fueron elaborados en el mismo *scriptorium*.

<sup>1274</sup> *El Beatus*, disponible online [Acceso: /08/2017] Recuperado de: <http://laseumedieval.com/es/loc/el-beatus/>.



imagen, toca una trompeta. Ambos dirigen su pabellón hacia lo alto, como buscando una especial resonancia en la proyección del sonido. Los músicos están de pie, enfrentados entre si, sosteniendo el instrumento en alto con las dos manos:

1 El rey Nabucodonosor fabricó una estatua de oro de unos treinta metros de alta y tres de ancha, [...]

4 El heraldo gritó con fuerza:

«A vosotros, pueblos, naciones y lenguas, se os hace saber: 5 En cuanto oigáis tocar la trompa, la flauta, la cítara, el laúd, el arpa, la vihuela y todos los demás instrumentos, os postraréis y adorareis la estatua de oro que ha erigido el rey Nabucodonosor. 6 Quien no se postre en adoración será inmediatamente arrojado al horno encendido»<sup>1275</sup>.

En otras miniaturas de este beato, aparecen también ángeles músicos con trompas y trompetas. El colorido que presentan es muy rico, pero la definición de los instrumentos deja mucho que desear, es muy rudimentaria, sin detalles organológicos. Los cuernos son de gran tamaño, sin particularidades especiales, no se aprecia boquilla en ninguno de ellos.

En el año 1996 fue sustraído del Museo Diocesano de Urgel y no fue recuperado hasta el cabo de un año, con una página mutilada. Desde entonces, la obra se expone en facsímil. En 2014-16 fue sometido a un proceso de restauración en el *Centre de Restauració de Bens Mobles de Catalunya* (CRBMC) de Valldoreix.



**Fig. 266.** Ángel músico tañendo un cuerno. Beato de la Seu d'Urgell<sup>1276</sup>.

---

<sup>1275</sup> Dan 3, 1-6. *Sagrada Biblia*, ob. cit. p. 1028.

<sup>1276</sup> [Acceso 04/08/2017] Recuperado de: [http://laseumedieval.com/app/uploads/2015/09/IMG\\_Beatus10.jpg](http://laseumedieval.com/app/uploads/2015/09/IMG_Beatus10.jpg)





Fig. 267. Músicos en el Beato de la Seo de Urgel, hacia el año 1000, fol. 201v.



Fig. 268. Beato de la Seo de Urgel tras la restauración de 2014-2016.

V.1.1.7 *Beato de San Millán*

BEATUS DE SAN MILLÁN (A<sup>2</sup>)

Madrid, Real Academia de la Historia, cód. 33

Datación: último cuarto del siglo X (RAH 33. Parte mozárabe) | Primer cuarto del siglo X (RAH 44. Parte románica)

Origen: Castilla (Parte románica) (?); San Millán de la Cogolla (Parte románica) (?)

Este códice procede del Monasterio de San Millán de la Cogolla. Se conoce también con los nombres de *Commentaria in Apocalipsin libri XII* [Manuscrito] / [Beatus Libanensis. 282 h. (2 col.): perg., il.; 36 x 25 cm. Ejemplares: Real Academia de la Historia (Madrid). Signatura: cód. 33 — Signatura antigua: Olim: F 199 y 39. Notas de ejemplar: An ms. "Aquí se acaba el otro original" (219 v.)<sup>1277</sup>.

Contiene: *Prologus in libro Apocalipsin* / Hieronimus [Stridonius (h. 2 r.-2 v.). *Interpretatio* [Summa dicendorum] (h. 2 v.-14 v.). [Storiae et explanationes] (h. 14 v., 15 v.-34 r. y 53 r.-230 v.). *Prefatio* [Tractatus Apocalypsin] / [Apringius Pacensis] (h. 15 r.). [Etymologiae VIII (h. 34 r.-53 r.); *Etymologiae VI*, 13 (h. 230 v.); *Etymologiae IX*, 5 (h. 231 r.-233 r.) / [Isidorus Hispalensis]. [Explanatio in Daniele] (h. 233 v.-282 v.); [De Susana] / [Hieronimus Stridonius] (h. 282 v.).

Los ángeles músicos de las miniaturas de este manuscrito tañen cuernos medianos del tipo olifante. El ángel que aparece en el fol. 138v., sujeta el instrumento con ambas manos; el del folio 157v. utiliza la mano izquierda. En estos casos se acercan a una representación instrumental bastante realista, al tratarse de cuernos de tamaño mediano-grande. Los ángeles músicos del fol. 120v sostienen un pequeño cuerno solamente con su mano izquierda. Todos estos instrumentos presentan la tipología de un cuerno de caza o de un pequeño olifante de guerra.

La escena del folio 120v tiene lugar dentro de un marco con brotes de plantas y sobre un fondo verde y amarillo. Arriba y abajo, cuatro ángeles que personifican el viento están descansando sus pies en el agua, mientras tañen sendos olifantes. Otro ángel en la parte superior derecha lleva un palo con la cruz en la mano mientras descansa sus pies en una bola roja similar a una estrella. En el centro de la imagen se representa una porción de agua con tres peces dentro.

---

<sup>1277</sup> Vid. Beato de Liébana, Santo [Commentaria in Apocalipsin libri XII] [Manuscrito] / [Beatus Libanensis] Real Academia de la Historia, Madrid. [Acceso: 11/08/2017] Recuperado de: <http://bibliotecadigital.rah.es/dgbrah/i18n/consulta/registro.cmd?id=124>



**Fig. 269.** Beato de San Millán. *Commentaria in Apocalipsin libri XII*, cód. 33. Madrid. Real Academia de la Historia, fol. 120v.

El texto apocalíptico dice así:

1 Después de esto vi cuatro ángeles de pie sobre los cuatro ángulos de la tierra que sujetaban a los cuatro vientos de la tierra para que ningún viento soprase sobre la tierra ni sobre el mar ni sobre ningún árbol. 2 Vi después a otro ángel que subía del oriente llevando el sello del Dios vivo. Gritó con voz potente a los cuatro ángeles encargados de dañar a la tierra y al mar, 3 diciéndoles: «No dañéis a la tierra ni al mar ni a los árboles hasta que sellemos en la frente a los siervos de nuestro Dios»<sup>1278</sup>.

El folio 157v ocupa casi por completo la columna de la izquierda. Dentro de un marco azul hay un ángel con una túnica azul y verde mientras toca un ejemplar de olifante que sostiene

<sup>1278</sup> Ap 7, 1-3. *Sagrada Biblia*, ob. cit. p. 1387.

con su mano izquierda. Encima de él, siete cabezas aureoladas están representadas dentro de un semicírculo en forma de estrella, mientras que en la parte inferior derecha se ve una planta. El texto del Apocalipsis que acompaña esta escena dice así:

15 Y el séptimo ángel tocó la trompeta, y hubo grandes voces en el cielo: «¡El reino del mundo ha pasado a nuestro Señor y a su Cristo, y reinará por los siglos de los siglos!»<sup>1279</sup>.



**Fig. 270.** Beato de San Millán. *Commentaria in Apocalipsin libri XII*, cód. 33. Madrid. Real Academia de la Historia, fol. 157v.

---

<sup>1279</sup> Ap 11, 15-19. *Sagrada Biblia*, ob. cit. p. 1390.

V.1.1.8 *Beato de El Escorial*

## BEATUS DE EL ESCORIAL (E)

Escorial, Real Biblioteca del Monasterio, &amp; II.5

151 fols., 335 x 225 mm

Datación: ca. 1000 d.C.

Origen: San Millán de la Cogolla

Familia: I

El Beato del Monasterio de El Escorial <sup>1280</sup> es un manuscrito iluminado mozárabe. Según Fatigati, habría sido comenzado entre los años 950-955 y finalizado a finales del s. XI, hacia 1085<sup>1281</sup>. Tanto Gonzalo Menéndez Pidal como Klein y M.<sup>a</sup> C. Díaz asignan su autoría al taller del riojano monasterio de San Millán de la Cogolla, por lo que a veces se lo llama Beato de San Millán. De escritura visigótica, contiene cincuenta y dos miniaturas que proceden fundamentalmente de dos artistas anónimos, aunque también se perciben las manos de otros miniaturistas en algunas láminas<sup>1282</sup>. En las ilustraciones predomina el uso de los colores amarillo, verde y ocre.

Las iluminaciones musicales son buena muestra de que los instrumentos musicales estaban reducidos a su más sencilla expresión en las postrimerías del siglo X. Pocos son los documentos que ofrecen datos fehacientes de los mismos, «algún códice como el *Apocalipsis* de El Escorial presenta en sus miniaturas singulares elementos orquestales en los que se encierran rudimentos de muchas cosas, sin presentar bien desarrollada ninguna»<sup>1283</sup>. Fatigati describe sus escenas apocalípticas simbólicas con detalle e imaginación:

En seis folios distintos, el cuerno, el más elemental instrumento de viento, acompaña a otros sencillos de cuerda (*monocordios, salterios, laúdes...*)<sup>1284</sup>. [...] tañen mensajeros celestes la bocina curva ó cuerno y por la influencia de sus ecos, repetidos de espacio en espacio, brotan llamas, desbórdense las aguas, mudan de curso los cuerpos sidéreos, salen de sus abismos los monstruos, abandonan los muertos sus sepulturas, congregándose los hombres arrastrados por magnéticas obsesiones hacia los lugares de mayor peligro, cual si hubieran suspendido las leyes providenciales y fueran las fuerzas de la

<sup>1280</sup> Existe un segundo Beato que se conserva también en la Real Biblioteca del Monasterio de El Escorial, conocido como el núm. 2 (ss. X-XI) con la signatura: f.I.7. Olim I.c.1; II.L.20, pero no presenta miniaturas.

<sup>1281</sup> SERRANO FATIGATI, E. (1901), *Instrumentos músicos...*, ob. cit., p. 589.

<sup>1282</sup> Vid. WALTHER, I. F. y N. WOLF (2005), *Codices Illustres: Los manuscritos iluminados más bellos del mundo, desde 400 a 1600*, Köln, Taschen. ISBN 978-3-8228-4749-7.

<sup>1283</sup> *Ibidem*, p. 13.

<sup>1284</sup> SERRANO FATIGATI, E. (1901), *Instrumentos músicos...*, ob. cit., p. 589.



Naturaleza y sus seres juguete de algún torpe hechicero al modo del pintado poéticamente por Goethe en su aprendizaje de adivino...<sup>1285</sup>



**Fig. 271. Beato de El Escorial. Escorial. Real Biblioteca del Monasterio, cód. & II.5, fol. 93v.**

La escena del folio 93v ocupa la parte central de la columna izquierda, en un excelente estado de conservación. La imagen está dentro de un marco con patrones geométricos en los lados. En la parte superior, a la izquierda, hay un ángel con un ala blanca y otra

---

<sup>1285</sup> *Ibidem*, pp. 15-16.

azul, con una túnica verde y amarilla; está tocando una trompa o trompeta con la forma de gran cuerno u olifante. Frente a él se representa una montaña de fuego que cae en el mar representado a los pies del ángel. El agua es en parte roja como la sangre de los hombres y peces, representada en el interior, que pereció después de la caída de la montaña<sup>1286</sup>. Esta es la representación de lo que se dijo en el texto apocalíptico:

8 Y el segundo ángel tocó la trompeta; algo así como una montaña enorme, ardiendo en fuego, fue arrojada al mar; y la tercera parte del mar se convirtió en sangre, 9 la tercera parte de los seres que viven en el mar murió y la tercera parte de las naves fue destruida<sup>1287</sup>.

Los instrumentos que aparecen en las otras iluminaciones de este manuscrito son similares al que exhibe esta lámina.

---

<sup>1286</sup> Cfr. SALIS, E. (2015), *L'iconografia...*, ob. cit., p. 529.

<sup>1287</sup> Ap 8, 8-9. *Sagrada Biblia*, ob. cit. p. 1388.

V.1.1.9 *Beato de Fernando y Sancha*

BEATUS FACUNDUS (J)

Madrid, Biblioteca Nacional, ms. vitr. 14-2

312 fols., 360 x 280 mm

Datación: 1047 d.C.

Origen: ciudad de León, *Scriptorium* real (San Juan)

Scriptor (e iluminador?): Facundus

Familia: I, rama IIa

El códice de Fernando I y Doña Sancha es conocido también como Beato Facundo y Beato Segundo de la Biblioteca Nacional. Se conservó en la Colegiata de San Isidoro de León, hasta que Felipe V, en la Guerra de Sucesión, lo requisó y envió a la Biblioteca Real. Está considerado el más bello y completo de todos los beatos. Cuenta con 98 excelentes miniaturas que siguen la tradición de los beatos prerrománicos hispanos, aunque empiezan a apuntar ya mayores influencias europeas, las diferencias se perciben en la pérdida de ese hieratismo tan característico de la miniatura prerrománica. En este Beato las figuras se muestran más elegantes y gráciles, introduciendo movimientos que dinamizan la imagen y, por lo tanto, más próximo a la pintura románica que a la mozárabe, es decir a lo que se conoce como *tercer estilo* de los Beatos<sup>1288</sup>. Los instrumentos que tañen los ángeles músicos de sus miniaturas son de dos tipos: trompas de mediana longitud y trompetas rectas monocolors. El folio 275v exhibe un instrumento que en la misma escena representada en otros beatos semeja un *lituus*. Sin embargo, aquí se ve claramente que se trata de una trompa del tipo olifante. La escena muestra otros músicos, uno de los cuales tañe una trompeta recta. Ninguna de las imágenes muestra detalles organológicos.

La escena que ocupa el fol. 173r tiene lugar dentro de un marco decorado con motivos vegetales y entrelazados. En la parte superior izquierda, dentro de un espacio semicircular delimitado por un marco azul y estrellado, se representa a Cristo entronizado con un libro en la mano. Frente a él, un ángel tañe una trompeta delante de un altar en la mesa sobre la que se lee la inscripción: ARA AUREA. A la derecha, debajo del altar, otro ángel toca su trompeta en el margen de un río. En la orilla opuesta, vemos cuatro ángeles; junto a la inscripción: UBI QUATTUOR ANGELI TENENTUR TRANS FLUMES MAGNUM EUFRATEN<sup>1289</sup>. La escena corresponde a *La sexta trompeta* del texto del Apocalipsis:

13 El sexto ángel tocó la trompeta, y oí una voz que salía de los cuatro ángulos del altar de oro que está delante de Dios. 14 Y le decía al sexto ángel, al que tenía la trompeta: «Suelta a los cuatro ángeles que están atados junto al gran río, el Éufrates». 15 Quedaron sueltos los cuatro ángeles que estaban

---

<sup>1288</sup> Vid. VV. AA. (ed. José J. de Olañeta), *El Apocalipsis...*, ob. cit.

<sup>1289</sup> SALIS, E. (2015), *L'iconografia...*, ob. cit., p. 553.



preparados para aquella hora y día y mes y año, para matar a la tercera parte de los hombres<sup>1290</sup>.

El fol. 184r muestra la miniatura en un marco decorado con motivos entrelazados con hojas en las esquinas en forma de corazón. En el centro de la imagen, debajo de un clípeo con un borde azul y estrellado, se representa un ángel de pie tocando una trompeta recta. Tiene las alas extendidas y se encuentra sobre un fondo rojo y amarillo; está flanqueado por la inscripción explicativa: UBI SEPTIMUS ANGELUS TUBA CECINIT

15 Y el séptimo ángel tocó la trompeta, y hubo grandes voces en el cielo: «¡El reino del mundo ha pasado a nuestro Señor y a su Cristo, y reinará por los siglos de los siglos!»<sup>1291</sup>.

La escena que exhibe el fol. 275v se divide en dos partes: en la superior, una gran figura humana es adorada por dos grupos de personas con halos postrándose ante ella y unos cuantos músicos tocan instrumentos de viento, cuerda y percusión. En la parte inferior de la miniatura, a la izquierda, vemos a Nabucodonosor, reconocible por el tocado. El rey indica con su mano derecha una estructura pentagonal en la que están representados tres personajes orando y un ángel con los brazos abiertos y las alas extendidas. De la parte superior de la estructura sale humo. Es la representación de los tres niños judíos que están en el horno por no aceptar adorar la estatua erigida por el soberano. El texto de Daniel 3 dice así:

1 El rey Nabucodonosor fabricó una estatua de oro de unos treinta metros de alta y tres de ancha, y la colocó en la llanura de Dura, provincia de Babilonia. 2 Y el rey Nabucodonosor mandó reunir a los sátrapas, ministros, prefectos, consejeros, tesoreros, letrados, magistrados y todos los gobernadores de las provincias para que acudiesen a la inauguración de la estatua que había erigido el rey Nabucodonosor. 3 Entonces se reunieron los sátrapas, ministros, prefectos, consejeros, tesoreros, letrados, magistrados y todos los gobernadores de las provincias para la inauguración de la estatua que había erigido el rey Nabucodonosor, y permanecieron ante la estatua erigida por Nabucodonosor.

4 El heraldo gritó con fuerza: «A vosotros, pueblos, naciones y lenguas, se os hace saber: 5 En cuanto oigáis tocar la trompa, la flauta, la cítara, el laúd, el arpa, la vihuela y todos los demás instrumentos, os postraréis y adoraréis la estatua de oro que ha erigido el rey Nabucodonosor. 6 Quien no se postre en adoración será inmediatamente arrojado al horno encendido».

7 Así pues, en el momento en que todos los pueblos oyeron tocar la trompa, la flauta, la cítara, el laúd, el arpa, la vihuela y todos los demás instrumentos, todos los pueblos, naciones y lenguas se postraron y adoraron la estatua de oro erigida por el rey Nabucodonosor.

<sup>1290</sup> Ap 9, 13-15. *Sagrada Biblia*, ob. cit. p. 1389.

<sup>1291</sup> Ap 11, 15-19. *Ibidem*, p. 1390.

8 En aquel tiempo unos caldeos fueron a denunciar a los judíos. 9 Dijeron al rey Nabucodonosor:

10 —¡Viva el rey eternamente! Su Majestad ha decretado que, cuando alguien escuche tocar la trompa, la flauta, la citara, el laúd, el arpa, la vihuela y todos los demás instrumentos, se postre adorando la estatua de oro, 11 y quien no se postre en adoración será arrojado a un horno encendido<sup>1292</sup>.

12 Pues bien, hay unos judíos, Sidrac, Misac y Abdénago, a quienes has encomendado el gobierno de la provincia de Babilonia, que no obedecen la orden real, ni temen a tus dioses, ni adoran la estatua de oro que has erigido.

13 Entonces Nabucodonosor, montando en cólera y enfurecido, mandó traer a Sidrac, Misac y Abdénago. Enseguida aquellos hombres fueron llevados ante el rey.

14 Nabucodonosor les preguntó:

—¿Es cierto, Sidrac, Misac y Abdénago, que no teméis a mis dioses ni adoráis la estatua de oro que he erigido? 15 Mirad: si al oír tocar la trompa, la flauta, la citara, el laúd, el arpa, la vihuela y todos los demás instrumentos, estáis dispuestos a postraros adorando la estatua que he hecho, hacedlo; pero, si no la adoráis, seréis arrojados inmediatamente al horno encendido, y ¿qué dios os librá de mis manos?

16 Sidrac, Misac y Abdénago contestaron al rey Nabucodonosor:

—A eso no tenemos por qué responderte. 17 Si nuestro Dios a quien veneramos puede librarnos del horno encendido, nos librá, oh rey, de tus manos. 18 Y aunque no lo hiciera, que te conste, majestad, que no veneramos a tus dioses ni adoramos la estatua de oro que has erigido.

19 Entonces Nabucodonosor, furioso contra Sidrac, Misac y Abdénago, y con el rostro desencajado por la rabia, mandó encender el horno siete veces más fuerte que de costumbre, 20 y ordenó a sus soldados más robustos que atasen a Sidrac, Misac y Abdénago y los echasen en el horno encendido.

21 Así, a aquellos hombres, vestidos con sus pantalones, camisas, gorros y demás ropa, los ataron y los echaron en el horno encendido. 22 Puesto que la orden del rey era severa, y el horno estaba ardiendo al máximo, sucedió que las llamas abrasaron a los que conducían a Sidrac, Misac y Abdénago; 23 mientras los tres, Sidrac, Misac y Abdénago, caían atados en el horno encendido. 24 Ellos caminaban en medio de las llamas alabando a Dios y bendiciendo al Señor<sup>1293</sup>.

---

<sup>1292</sup> Dan 3, 1-11. *Ibidem*, p. 1028.

<sup>1293</sup> Dan 3, 12-21. *Ibidem*, pp. 1028 y 1029.



Fig. 272. Códice de Fernando I y Sancha. Madrid. BNE, ms. vitr. 14-2, fol. 173r.



Fig. 273. Códice de Fernando I y Sancha. Madrid. BNE, ms. vitr. 14-2, fol. 184r.



Fig. 274. Códice de Fernando I y Sancha. Madrid. BNE, ms. vitr. 14-2, fol. 275v.

*V.1.1.10 Beato de Saint-Sever*

París, Bibliothèque Nationale, ms. lat. 8878

292 fols., 365 x 280 mm.

Datación: primer cuarto del siglo XI

Origen: Saint-Sever-sur-L'Adour

Illuminador: Stephanus Garsia Placidus, *et al*

El Beato de Saint-Sever tiene la mayor parte de sus 292 folios de pergamino escritos en letra visigótica y el resto en letra carolina. Contiene 108 miniaturas, de ellas 84 historiadadas, 73 de página completa y 5 de doble página. Hay 14 miniaturas desaparecidas.

Las diferencias estilísticas que se aprecian en la obra hacen suponer que se intentó reflejar las nuevas tendencias artísticas del momento y han llevado a pensar que hay varios escribas y pintores. A pesar de esto las imágenes presentan una cierta unidad, pudiéndose considerarse de estilo románico francés, con la estructura de los manuscritos mozárabes. Debido a su calidad y riqueza de composición, tuvo una gran influencia en la iconografía, pintura y escultura del románico posterior. Su esplendor ha llegado hasta el arte contemporáneo, donde inspiró a Picasso para su cuadro *Guernica*, donde un soldado caído se parece a la figura de un cadáver en la miniatura del «Diluvio» del Beato<sup>1294</sup>.

La imagen del folio 135v que ocupa toda la página, está dentro de un marco con motivos entrelazados. En la parte superior derecha está Cristo entronizado, que habla con los siete ángeles sosteniendo siete trompetas y de pie delante de él. A continuación, sobre un fondo azul, se ve un ángel con un ángel sobre un altar con un incensario en su mano. El mismo ángel se representa a la izquierda del altar en vuelo hacia abajo mientras se abre el incensario, mencionado anteriormente, del que salen las flechas rojas que llegan al suelo representado en la parte inferior. La escena corresponde al siguiente texto apocalíptico:

#### **Las trompetas**

##### *Tiempo de silencio. Efectos de la oración.*

1 Y cuando abrió el séptimo sello se hizo en el cielo silencio como de media hora. 2 Y vi a los siete ángeles que están de pie delante de Dios; y les dieron siete trompetas. 3 Y vino otro ángel y se puso de pie junto al altar con un incensario de oro, y le fueron dados muchos perfumes, para que los añadiese a las oraciones de todos los santos sobre el altar de oro que está delante del trono. 4 Y subió el humo de los perfumes con las oraciones de los santos de

---

<sup>1294</sup> Para una información más detallada sobre este códice véase SALÍS, E. (2015), *L'iconografía...*, ob. cit., pp. 668-669; y BEATO DE LIÉBANA (1984), *Comentarios al Apocalipsis y al libro de Daniel, Vol. I: Edición facsímil del códice de la abadía de Saint-Sever, conservado en la Biblioteca Nacional de París bajo la signatura ms. lat. 8878. Vol. II. El «Beato» de Saint-Sever. Volumen complementario de la edición facsímil del ms. lato 8878 de la Bibliothèque Nationale de París*, [Serie Códices artísticos. Edición facsímil, 7], Madrid, Edilán.

mano del ángel a la presencia de Dios. 5 El Ángel tomó el incensario, lo llenó del fuego del altar y lo arrojó a la tierra: hubo truenos, voces, relámpagos y un terremoto<sup>1295</sup>.

Los cinco ángeles músicos que se exhiben más a la izquierda en la parte superior de la escena aguantan sus trompetas, del tipo olifante, en posición vertical sobre su hombro derecho, mientras los dos más cercanos a Jesucristo las sostienen con ambas manos en posición horizontal. Los instrumentos no presentan detalles organológicos y son monocolors.

La escena del folio 141r presenta un ángel en vuelo mientras toca la trompeta frente a un águila. Alrededor de las dos figuras se ven estrellas y dos círculos que representan el sol y la luna. En la parte inferior de la imagen se representan algunos árboles con racimos de uva. El texto, referente a la cuarta trompeta dice así:

12 Y el cuarto ángel tocó la trompeta, y fue herida una tercera parte del sol, una tercera parte de la luna y una tercera parte de las estrellas, de modo que se oscureció la tercera parte de ellos y el día perdió una tercera parte de su luz, y lo mismo la noche.

13 Miré: y oí un águila que volaba por mitad del cielo, y decía con gran voz: «¡Ay, ay, ay de los habitantes de la tierra por los toques de trompeta que faltan, por los tres ángeles que están a punto de tocar!»<sup>1296</sup>.

El folio 147r muestra en su esquina superior izquierda a Cristo con un libro en la mano, sentado en un trono dentro de la *mandorla* con un borde azul con círculos rojos. A la derecha, alrededor de un altar de mesa o un gran atril, hay dos ángeles con las alas abiertas tañendo sus trompetas a dúo, uno frente al otro. A continuación, se ven a otros cuatro ángeles dialogando o discutiendo entre sí, con sus pies en el agua. En la inscripción que acompaña la escena puede leerse: QUATTUOR ANGELI LIGATI EN EUFRATEN FLUMES<sup>1297</sup>. El texto correspondiente del Apocalipsis dice así:

13 El sexto ángel tocó la trompeta, y oí una voz que salía de los cuatro ángulos del altar de oro que está delante de Dios. 14 Y le decía al sexto ángel, al que tenía la trompeta: «Suelta a los cuatro ángeles que están atados junto al gran río, el Éufrates». 15 Quedaron sueltos los cuatro ángeles que estaban preparados para aquella hora y día y mes y año, para matar a la tercera parte de los hombres<sup>1298</sup>.

La tipología instrumental que presentan estos cuernos de tamaño medio es del tipo olifante. El del fol. 141r., pintado en diversos colores, exhibe una decoración en forma de aros a lo largo del mismo, dando la sensación de que se trata realmente de un instrumento.

<sup>1295</sup> Ap 8, 1-5. *Sagrada Biblia*, ob. cit., p. 1388.

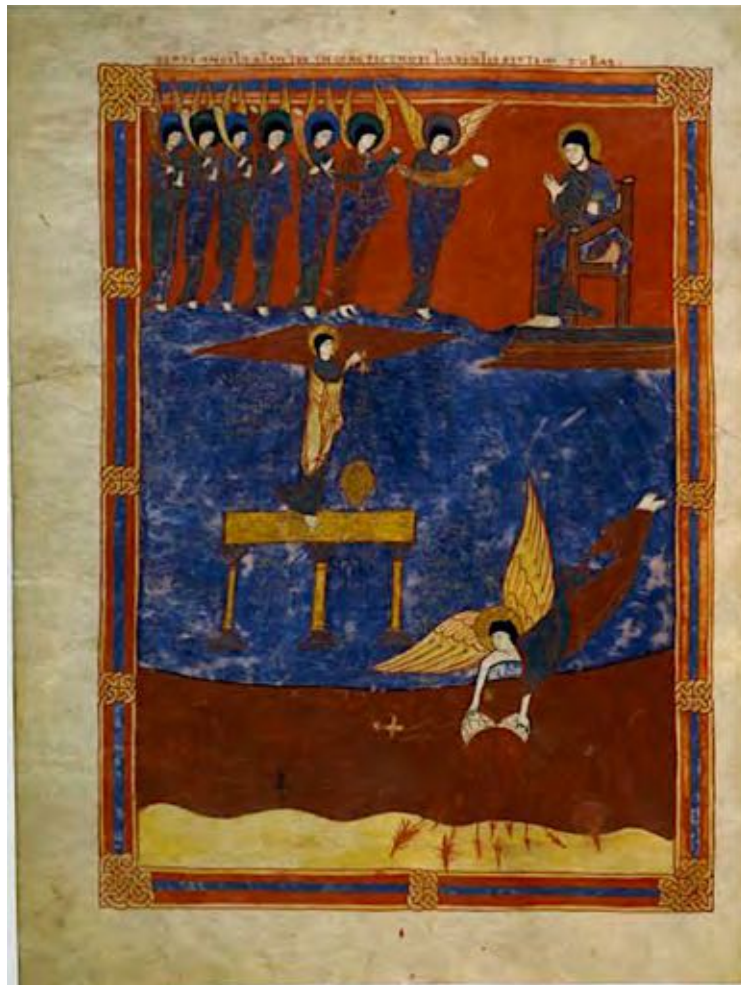
<sup>1296</sup> Ap 8, 12-13. *Idem*.

<sup>1297</sup> Cfr. SALIS, E. (2015), *L'iconografia...*, ob. cit., p. 673.

<sup>1298</sup> Ap 9, 13-15. *Sagrada Biblia*, ob. cit., p. 1389.



Sorprende el realismo de las escenas al mostrar unas imágenes muy cuidadas al reproducir la posición del ejecutante, la de sus manos y la del instrumento, como reflejando una actuación real del músico instrumentista.



**Fig. 275.** Beato de Saint-Sever. París. BnF, ms. lat. 8878, fol. 135v.





Fig. 276. Beato de Saint-Sever. París. BnF, ms. lat. fol. 141r.



Fig. 277. Beato de Saint-Sever. Paris. BnF, ms. lat. fol. 147r.

*V.1.1.11 Beato de Burgo de Osma*

## BEATUS DE OSMA (O)

Burgo de Osma, Archivo de la Catedral, cód. 1

166 fols., 360 x 225 mm.

Datación: comenzado el 3 de enero o junio de 1086

Origen: Sahagún

Scriptor: Petrus

Iluminador: Martinus

Familia: I

No se conoce el *scriptorium* de origen de este códice, no obstante, por sus características siempre se ha supuesto que sería un monasterio leonés. Se trata de un ejemplar que corresponde a la familia I de la versión pictórica, aunque con modificaciones significativas en algunas imágenes, sin que se haya podido determinar si son innovaciones de este Beato o si provienen de otro anterior que sirviera a Martinus de modelo. Conserva aún la escritura visigótica de la fase anterior, se trata del segundo Beato, y el primero entre los hispanos que han llegado hasta nosotros, que corresponde ya a un estilo iconográfico claramente románico. El único Beato románico conocido anterior a éste es el de Saint Server, que fue creado unos años antes en un monasterio francés. En los códices españoles, la transición al románico, que ya se empieza a observar en el Beato de Fernando I, está consumada en el del Burgo de Osma, por lo que parece probable que fuera realizado en el *scriptorium* de un monasterio de adscripción cluniacense o bajo la autoridad de un obispo de esa orden, que fue la principal introductora del arte románico y la liturgia gregoriana en España.

Aunque aún conserva las arquerías de herradura en la representación de elementos arquitectónicos, en el Beato del Burgo de Osma ya se han sustituido los personajes mozárabes por cortesanos, y por guerreros con cotas de malla y yelmos, todo ello según los usos del siglo XI. Las caras tienen largas narices convexas, con ojos como subrayados, mejillas moteadas y los brazos son muy largos, con una estrecha unión con los hombros, presentando habitualmente uno o dos dedos extendidos, también muy largos. Los pliegues de los ropajes pierden abstracción, dejando paso a las imágenes racionalistas y naturalistas que significan un gran cambio en la forma de presentación del mensaje apocalíptico, pero conservando el mismo sabor especial de todos sus antecesores. Las miniaturas son de gran calidad y expresividad, a base de colores opacos en tonos azul oscuro y rojo, así como amarillos, verdes y púrpura. Williams

apuntaba la estrecha conexión que presenta el Beato de Osma con el de Lorvão, posiblemente debido a que fueran copia de un modelo común<sup>1299</sup>.

En resumen, el beato de la Catedral de Burgo de Osma está considerado como la obra culminante del siglo XI y como uno de los manuscritos más bellos y de mayor interés para el estudio de la miniatura altomedieval española, no sólo por su calidad, tanto caligráfica como pictórica y por sus especiales características al corresponder a la primera versión pictórica y textual según Klein, sino también porque es a la vez el último beato escrito con letra visigótica y el primero en estilo románico<sup>1300</sup>.

La imagen del folio 102r corresponde al pasaje de los *Siete ángeles con trompetas*; está dentro de un marco con elementos que se entrelazan en las esquinas exteriores. Se divide en dos partes: en la parte superior, dentro de un marco rectangular con el lado vertical largo, se representan flechas y pequeños círculos azules. A continuación, en otro marco rectangular pero dispuesto horizontalmente, se pueden ver siete ángeles tocando las siete trompetas. Se trata de instrumentos del tipo olifante, que los ángeles sostienen en alto, con el instrumento en los labios, sujeto con las dos manos en una posición natural y realista.

La primera parte tiene una función decorativa mientras que la segunda es la representación de lo que se cuenta en el texto apocalíptico: «Y vi a los siete ángeles que están de pie delante de Dios; y se les dieron siete trompetas»<sup>1301</sup>.

---

<sup>1299</sup> Cfr. WILLIAMS, J., (2002), *The illustrated beatus: a corpus of the illustrations of the commentary on the Apocalypse 4*, London, H. Miller, p. 19.

<sup>1300</sup> Cfr. SALIS, E. (2015), *L'iconografía...*, ob. cit., p. 720.

<sup>1301</sup> Ap 8, 2. *Sagrada Biblia*, ob. cit., p. 1388.

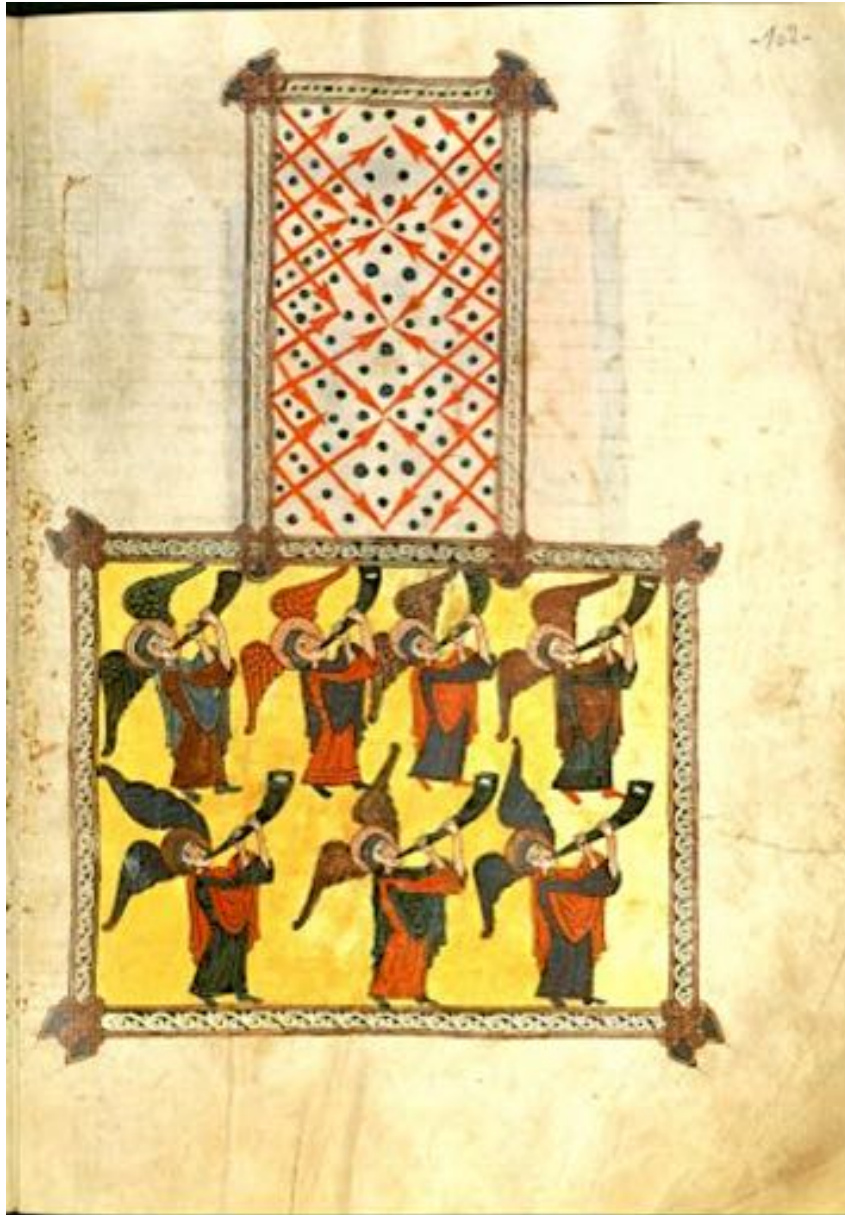


Fig. 278. *Apertura del Séptimo Sello. Las siete trompetas.* Beato de Burgo de Osma, fol. 102r.

*V.1.1.12 Beato de Turín*

BEATUS DE TURÍN (Tu)

Turín, Biblioteca Nazionale Universitaria, sig. I.II.1 (antes ms. lat. 93)

223 fols. (214 original), 372 x 296 mm

Datación: primer cuarto del siglo XII

Origen: Cataluña, probablemente Gerona o Ripoll

El manuscrito original del Beato de Turín fue escrito en letra carolina avanzada de gran calidad trazada por una pluma cortada al estilo gótico, por lo que la copia se sitúa en el siglo XII. Debido a un incendio en 1904, todas las hojas están unidas mediante el uso de tiras de papel. Tras el fuego, su reconstrucción se llevó a cabo en la Catedral de Gerona utilizando como modelo su Beato<sup>1302</sup>. Según Williams, el origen catalán del Beato de Turín queda confirmado por la comparación con manuscritos catalanes adornados con el *scriptorium* de Ripoll y Vich<sup>1303</sup>, sin embargo, en opinión de Elisabetta Salis, «la ausencia de un corpus de manuscritos iluminados en Girona y la consiguiente dificultad para afirmar que existió un scriptorium, despierta dudas sobre esta posibilidad»<sup>1304</sup>.

El códice contiene 106 miniaturas (93 en Beato y otras 13 en el libro de Daniel) en la que el copista se ajusta a la composición que ofrece el beato visigótico de Gerona, pero obrando con libertad en cuanto a los colores y al dibujo del ropaje de las figuras humanas, en lo cual se aleja de los cánones llamados mozárabes para plasmar el estilo románico propio de su tiempo. Las ilustraciones parecen haber sido hechas por una mano, aunque algunas hojas (4v, 8, 55v, 56 y 59) sugieren la presencia de otro autor menos capaz; los colores principales utilizados son los primarios amarillo y azul<sup>1305</sup>.

Los ángeles que tañen los cuernos en las ilustraciones forman parejas simétricas entre sí, presentando como característica común el sostener sus instrumentos con la mano correspondiente al lado en el que se encuentran en la imagen: los de la izquierda lo sujetan con la mano izquierda y los de la derecha con su diestra. La posición del instrumento respecto a los labios no es demasiado natural, el iluminador los sitúa en el lateral de la cabeza, con la excepción de los personajes músicos del *Mapa de Turín*, fols. 38v y 39r, y los que muestra *Los cuatro Reinos del Mundo*, fols. 195v y 196r, que

---

<sup>1302</sup> Cfr. WILLIAMS, J., (2002), *The illustrated...*, ob. cit., p. 22.

<sup>1303</sup> *Ibidem*, pp. 26 y 27.

<sup>1304</sup> *Apud* SALIS, E. (2015), *L' iconografia...*, ob. cit., p. 746.

<sup>1305</sup> Cfr. HERRERO JIMÉNEZ, M. (2000), *Beato de Turín*, Facsimil, Madrid, Testimonio.



los llevan a sus labios, mostrando así que el iluminador ha sido mucho más cuidadoso con ellos que con la posición que presentan los ángeles.



**Fig. 279. *Los cuatro reinos del mundo*. Beato de Turín. Turín. Biblioteca Nazionale Universitaria, ms. I.II.1, fols. 195v y 196r.**



**fig. 280.** *Mapa de Turín.* Beato de Turín. Turín. Biblioteca Nazionale Universitaria, ms. I.II.1, fols. 38v-39r.



*V.1.1.13 Beato de Santo Domingo de Silos*

## BEATUS DE SILOS (D) 2

Londres, British Library, add. ms. 11695

280 fols., 378 x 235 mm.

Datación: 18 de abril de 1091 (texto); 1 de julio de 1109 (ilustraciones)

Origen: Santo Domingo de Silos

Scriptor: Munnio, Dominico

Iluminador: Petrus

Familia: I, rama a

El Beato de Liébana o códice del Monasterio de Santo Domingo de Silos (Burgos) contiene 106 miniaturas. Fue copiado en el *scriptorium* del Monasterio de Silos de donde recibe su nombre. Comprado por el British Museum en 1840, es uno de los mejor conservados. Se sabe que en el siglo XVIII pertenecía al cardenal Antonio de Aragón, quien lo donaría al colegio de San Bartolomé de Salamanca, de donde pasó a la Biblioteca Real de Madrid. Se cree que de ahí lo robó José Bonaparte cuando fue rey de España, y luego fue vendido por él mismo al British Museum, cuando sólo era ya conde de Survilliers<sup>1306</sup>.

En la imagen del folio 111r una banda azul constituye el marco de la escena. En sus esquinas se representan a cuatro personajes vestidos con una túnica amarilla mientras suenan sus trompas de gran tamaño, ricamente decoradas. Los personajes están de pie, enfrentados entre sí, sosteniendo el instrumento en alto con las dos manos. No se aprecian otras particularidades como la boquilla o la colocación del instrumento en los labios en disposición de tocar. Representan la personificación del viento según lo indicado por la inscripción que acompaña al de la esquina inferior derecha: VENTUS. En el centro de la escena figuran grupos de personas entre la vegetación. En la parte superior se puede ver a un ángel que parece salir de la esfera roja que simboliza el sol y, sosteniendo una cruz, se dirige hacia el centro de la representación. La escena está tomada del texto apocalíptico:

1 Después de esto vi cuatro ángeles de pie sobre los cuatro ángulos de la tierra que sujetaban a los cuatro vientos de la tierra para que ningún viento soplará sobre la tierra ni sobre el mar ni sobre ningún árbol. 2 Vi después a otro ángel que subía del oriente llevando el sello del Dios vivo. Gritó con voz potente a los cuatro ángeles encargados de dañar a la tierra y al mar, 3 diciéndoles: «No

---

<sup>1306</sup> Información obtenida del catálogo *online* de la British Library [Acceso: 23/02/2017] Recuperado de: <http://www.bl.uk/catalogues/illuminatedmanuscripts/results.asp>

dañéis a la tierra ni al mar ni a los árboles hasta que sellemos en la frente a los siervos de nuestro Dios»<sup>1307</sup>.

El folio 130r exhibe la imagen de un ángel parado mientras toca una trompeta del tipo olifante frente a un águila en pleno vuelo; ambos están bajo un cielo estrellado. En él, dos esferas divididas en tres partes simbolizan el sol y la luna. Es la representación de la cuarta trompeta:

12 Y el cuarto ángel tocó la trompeta, y fue herida una tercera parte del sol, una tercera parte de la luna y una tercera parte de las estrellas, de modo que se oscureció la tercera parte de ellos y el día perdió una tercera parte de su luz, y lo mismo la noche.

13 Miré: y oí un águila que volaba por mitad del cielo, y decía con gran voz: «¡Ay, ay, ay de los habitantes de la tierra por los toques de trompeta que faltan, por los tres ángeles que están a punto de tocar!»<sup>1308</sup>.

En el folio 229r la escena se divide en dos partes: en la parte superior, una figura humana de gran tamaño, que mandó realizar el rey Nabucodonosor, es adorada por dos grupos de personas que se postran ante ella, mientras seis músicos tocan instrumentos de viento y cuerda, entre los que vemos a cuatro de ellos tañendo sus trompas. En la parte inferior se ve una estructura pentagonal dentro de la cual figuran tres personajes rezando y un ángel con los brazos abiertos y las alas extendidas. Es la representación de tres niños judíos en el horno por no aceptar adorar la estatua erigida por el soberano.

12 Pues bien, hay unos judíos, Sidrac, Misac y Abdénago, a quienes has encomendado el gobierno de la provincia de Babilonia, que no obedecen la orden real, ni temen a tus dioses, ni adoran la estatua de oro que has erigido.

13 Entonces Nabucodonosor, montando en cólera y enfurecido, mandó traer a Sidrac, Misac y Abdénago. Enseguida aquellos hombres fueron llevados ante el rey.

14 Nabucodonosor les preguntó:

—¿Es cierto, Sidrac, Misac y Abdénago, que no teméis a mis dioses ni adoráis la estatua de oro que he erigido? 15 Mirad: si al oír tocar la trompa, la flauta, la cítara, el laúd, el arpa, la vihuela y todos los demás instrumentos, estáis dispuestos a postraros adorando la estatua que he hecho, hacedlo; pero, si no la adoráis, seréis arrojados inmediatamente al horno encendido, y ¿qué dios os librá de mis manos?

16 Sidrac, Misac y Abdénago contestaron al rey Nabucodonosor:

—A eso no tenemos por qué responderte. 17 Si nuestro Dios a quien veneramos puede libramos del horno encendido, nos librá, oh rey, de tus

---

<sup>1307</sup> Ap 7, 1-3. *Sagrada Biblia*, ob. cit., p. 1387.

<sup>1308</sup> Ap 8, 12-13. *Ibidem*, p. 1388.

manos. 18 Y aunque no lo hiciera, que te conste, majestad, que no veneramos a tus dioses ni adoramos la estatua de oro que has erigido.

*Los jóvenes, arrojados al horno encendido*

19 Entonces Nabucodonosor, furioso contra Sidrac, Misac y Abdénago, y con el rostro desencajado por la rabia, mandó encender el horno siete veces más fuerte que de costumbre, 20 y ordenó a sus soldados más robustos que atasen a Sidrac, Misac y Abdénago y los echasen en el horno encendido.

21 Así, a aquellos hombres, vestidos con sus pantalones, camisas, gorros y demás ropa, los ataron y los echaron en el horno encendido. 22 Puesto que la orden del rey era severa, y el horno estaba ardiendo al máximo, sucedió que las llamas abrasaron a los que conducían a Sidrac, Misac y Abdénago; 23 mientras los tres, Sidrac, Misac y Abdénago, caían atados en el horno encendido.

*Oración de Azarías*

24 Ellos caminaban en medio de las llamas alabando a Dios y bendiciendo al Señor<sup>1309</sup>.



**Fig. 281. La cuarta trompeta. Beato de Liébana. Londres. British Library, add. ms. 11695, fol. 130r.**

<sup>1309</sup> Dan 3, 12-24. *Ibidem*, p. 1029.



**Fig. 282.** *Los cuatro ángeles frenando los vientos*, Beato de Liébana. Londres. British Library, Add. ms. 11695, fol. 111r.



Fig. 283. Beato de Liébana. Londres. British Library, add. ms. 11695, fol. 229r.

V.1.1.14 *Beato Corsini, Roma*

BEATUS CORSINI (C)

Roma, Biblioteca dell'Accademia Nazionale dei Lincei e Corsiniana, segn. 40.E.6

151 fols., 170 x 95 mm.

Datación: principios del siglo XII

Origen: Sahagún

Hasta el siglo XVII no existen noticias sobre este códice. El análisis del Corsini es muy complicado, ya que ha sufrido grandes mutilaciones que afectaron fundamentalmente a las imágenes, y además, consta de dos partes muy diferenciadas escritas con tipos de letra diferentes, carolina y visigótica. Se trata de un «Beato» atípico, por su tamaño, mucho menor que el del resto de las copias que se conocen. Contiene los *Comentarios al Apocalipsis*, aunque faltan los libros IX y X completos y algunos otros elementos sueltos. La mayoría de sus imágenes se han perdido, conservándose en la actualidad sólo ocho de ellas.

El manuscrito no incluye ninguna referencia sobre su origen ni sobre sus autores, no obstante, aunque aún no ha sido estudiado en profundidad, no parece haber dudas sobre su origen español. Sobre el posible *scriptorium* de procedencia, hay especialistas que lo atribuyen al Monasterio Real de San Benito de Sahagún, aunque otros autores sitúan su origen en algún monasterio navarro o aragonés. También existen dudas respecto a su fecha de creación, barajándose tanto la posibilidad de que las dos partes correspondan a dos manuscritos diferentes, en cuyo caso la primera podría ser de finales del siglo XI y la segunda hasta un siglo posterior, o que se trate de un único manuscrito de la segunda mitad del XII<sup>1310</sup>.

Se cree que perteneció Conde Duque de Olivares, incluido en un amplio conjunto de códices que requisó de iglesias y monasterios y que fueron vendidos por sus herederos. Se sabe que hacia 1693 pertenecía al erudito español Juan Lucas Cortés, que probablemente lo vendió a su vez al Cardenal Aquaviva durante su visita a Madrid en 1701. Aparece por primera vez documentado el año 1738 en el inventario de la biblioteca del cardenal Corsini como el volumen «CORS 369», aunque no hay ninguna referencia a este manuscrito en otros dos catálogos de dicha biblioteca confeccionados en 1755 y 1786. Todo este conjunto de características tan especiales parece indicar que a finales del siglo XII se escribió un Beato en el que se reutilizó parte del texto y algunas imágenes sueltas de los restos de otro manuscrito al menos cien años anterior y

---

<sup>1310</sup> Vid. GARCÍA DIEGO, P. y D. ALONSO MONTES (2011), *La miniatura altomedieval española*, Madrid, Visión Libros, pp. 183-186; MENÉNDEZ PIDAL, R. (1989), *Historia...*, ob. cit., t. VI y VII; YARZA LUACES, J. (1979), *Arte y arquitectura en España: 500-1250*, (Núm. 7.033 (460), España, Cátedra; y PIJOÁN, J. (2000) (6ª ed.), *Summa Artis. Historia general del arte*, t. VIII y XXII, Madrid, Espasa Calpe.

que no era una copia de los Comentarios de Beato de Liébana sino de un original diferente<sup>1311</sup>.

Entre las pocas miniaturas que se han conservado, encontramos en el fol. 116r, dentro de un marco geométrico naranja, sobre un fondo púrpura, un ángel descalzo y aureolado representado en el acto de tocar una trompeta, en este caso se trata de un cuerno mediano monocolor, sin boquilla añadida. La posición del ángel es muy realista. Sujeta el instrumento con su mano izquierda colocada cerca del pabellón y lo sitúa perfectamente sobre sus labios en una posición muy correcta y natural. La mano derecha del ángel indica una inscripción: UBI PRIMI ANGELIS TUBA CECINIT.

Debajo de la miniatura, una breve descripción en rojo dice: SEPTEM ANGELIS AQUÍ HABEBANT SEPTEM TUBA PREPARAVERUNT SI UT CANERENT.

Por lo tanto, es la representación de la primera trompeta. Según el texto del Apocalipsis:

6 Y los siete ángeles que tenían las siete trompetas se prepararon para tocar. 7 Y el primero tocó la trompeta, y hubo granizo y fuego mezclados con sangre, y fueron arrojados a la tierra. Una tercera parte de la tierra se abrasó, una tercera parte de los árboles se abrasó y toda la hierba verde se abrasó<sup>1312</sup>.

---

<sup>1311</sup> *Idem*.

<sup>1312</sup> Ap 8, 6-7. *Sagrada Biblia*, ob. cit. p. 1388.





Fig. 284. Ángel músico, Beato Corsini. Roma. Accademia Nazionale dei Lincei e Corsiniana, fol. 116r.<sup>1313</sup>.

---

<sup>1313</sup> Imagen obtenida de SALIS, E. (2015), *L'iconografia...* ob. cit., p. 945.



*V.1.1.15 Beato de Berlín*

## BEATUS DE BERLÍN (B)

Berlín, Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz, ms. theol. lat. Fol. 561

98 fols., 302 x 190mm.

Datación: siglo XII

Origen: Centro de Italia

Este códice de autores desconocidos perteneció en su día a la colección de Carlo Morbio de Milán. Está escrito en letra carolina, aunque en los textos de los dibujos se usa la letra visigótica. Sus 55 dibujos, de pequeño tamaño, a pluma, enriquecidos con unos pigmentos de color rojo, ocre y amarillo, ofrecen un aspecto diferente del resto de los Beatos conocidos.

Es otro de los Beatos creados fuera de España, confeccionado probablemente en Italia, y uno de los testimonios menos conocidos de este género. La copia, atribuida a algún monasterio del centro o sur de Italia, se incluye en el mismo grupo que el de los Beatos de Burgo de Osma y de Lorvão, aunque las características de sus miniaturas son muy diferentes. El aparato ilustrativo es uno de los principales atractivos de esta obra, ya que incluye una versión arcaica y distinta del programa iconográfico que se encuentra mayoritariamente en otros testimonios de la serie, lo que lo convierte en un objeto raro y precioso para los bibliófilos<sup>1314</sup>.

El ángel del fol. 63r que toca una trompeta se representa sobre un marco rectangular en el que aparecen dos animales alados con rostro humano y una corona en la cabeza que parecen salir de un elemento esférico abierto. El instrumento que tañe, una trompeta recta, no muestra características especiales, aunque la imagen es muy sencilla, el artista ha procurado plasmar el ángel músico tañendo su instrumento en una posición realista muy natural.

Esta representación se corresponde con lo que se dice en el texto apocalíptico referido al quinto ángel de la trompeta:

1 El quinto ángel tocó la trompeta, y vi una estrella caída del cielo a la tierra. Y le fue dada la llave del pozo del abismo, 2 y abrió el pozo del abismo; y subió humo del pozo como el humo de un gran horno, y se oscurecieron el sol y el aire por el humo del pozo. 3 Del humo salieron langostas hacia la tierra, y les fue dado poder como el poder que tienen los escorpiones de la tierra. 4 Se les dijo que no hicieran daño a la hierba ni a nada verde ni a ningún árbol, sino solo a las personas que no llevan el sello de Dios en la frente. 5 Y les fue dado poder no para matarlos, sino para atormentarlos durante cinco meses. Y su tormento es como el tormento del escorpión cuando pica a un hombre. 6 Y

---

<sup>1314</sup> Vid. KLEIN, P. (2010), *El Beato de Berlín*, Berlino, Millennium Liber.

en aquellos días los hombres buscarán la muerte y no la encontrarán; desearán morir, y la muerte huirá de ellos<sup>1315</sup>.

En el fol. 64v, en la parte superior de la escena representada se ve un ángel tocando la trompeta, que en este caso se corresponde con un gran cuerno u olifante de guerra, mientras que debajo de él vemos algunos caballeros montando leones con la cola de una serpiente que pisotean a algunos hombres. Es la representación de la sexta trompeta, un episodio narrado en el texto apocalíptico:

13 El sexto ángel tocó la trompeta, y oí una voz que salía de los cuatro ángulos del altar de oro que está delante de Dios. 14 Y le decía al sexto ángel, al que tenía la trompeta: «Suelta a los cuatro ángeles que están atados junto al gran río, el Éufrates». 15 Quedaron sueltos los cuatro ángeles que estaban preparados para aquella hora y día y mes y año, para matar a la tercera parte de los hombres<sup>1316</sup>.



**Fig. 285. Ángel tañendo la trompeta (detalle). Berlín. Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz, ms. theol. lat. fol. 63r.**

---

<sup>1315</sup> Ap 9, 1-6. *Sagrada Biblia*, ob. cit., pp. 1388 y 1399.

<sup>1316</sup> Ap 9, 13-15. *Idem*.



Fig. 286. Angel tañendo la trompa. Berlín. Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz, ms. theol. lat. fol. 64v.

V.1.1.16 *Beato de Manchester*

BEATUS RYLANDS (R)

Manchester, John Rylands University Library, ms. lat. 8

248 fols., 454 x 326mm.

Datación: ca. 1175

Origen: castellano, de la región de Burgos (¿San Pedro de Cardeña?) o Toledo

Familia: II, rama b

El Beato de Manchester está ubicado en la John Rylands Library de Manchester desde 1901. Es un códice que fue copiado e iluminado en un *scriptorium* burgalés o leonés a finales del siglo XII. Escrito en latín, en letra tardo carolina-pregótica contiene 123 miniaturas. Está considerado de la *Rama IIb*, cuya primera versión conocida es el Beato de Tábara<sup>1317</sup>. En palabras de García-Diego, «Se trata del Beato más ilustrado y suntuoso que ha llegado hasta nosotros»<sup>1318</sup>.

El estilo de sus imágenes es ya completamente románico. Del programa iconográfico cabe destacar que sigue la tradición de los beatos al inspirarse en el Apocalipsis antes que en los Comentarios. Un detalle que manifiesta el eclecticismo del arte de la miniatura, al tiempo que su impronta mozárabe, es la representación del pasaje de Tercera y el de las Cuatro primeras trompetas, con un notorio parecido con el Beato de Cardeña. Las imágenes están decoradas con plata y oro, apareciendo sobre fondos de colores vivos: azules, granates, verdes, amarillos y naranjas. Las vestimentas con pliegues ondulados de gran suavidad plástica. También tiene iniciales decoradas con follaje y con dragoncillos intercalados. No obstante, se encuentran diferencias de estilo entre sus dos miniaturistas, teniendo uno mucha más calidad que el otro<sup>1319</sup>.

El Beato de Manchester es una magnífica prueba, más de cien años después de la desaparición del rito mozárabe en España, de cómo se seguían haciendo copias de los manuscritos de aquella época respetando su espíritu y su estructura, aunque como en todos los casos anteriores, el estilo utilizado por sus iluminadores se iba armonizando con las formas artísticas del momento y siempre de acuerdo con los gustos y la forma de expresión de cada artista. Además, en algunos casos como este, la calidad y riqueza

---

<sup>1317</sup> Algunos especialistas sugieren que podría tratarse de una copia del Beato de Gerona, sin embargo, partiendo de sus semejanzas con los Beatos de Cardeña y el de San Andrés de Arroyos, se ha planteado la posibilidad de que estos tres Beatos formen un subgrupo específico dentro de la familia o rama IIb, copiados de algún Beato semejante al de Tábara.

Cfr. KLEIN, P. (2002), *Beato de Liébana: la ilustración de los beatos y el códice de Manchester*. Valencia Patrimonio.

<sup>1318</sup> GARCÍA-DIEGO, P. y ALONSO MONTES, D. (2011), *La Miniatura...*, ob. cit., pp. 187 y 188.

<sup>1319</sup> Cfr. WILLIAMS, J. (2003), *The illustrated beatus: a corpus of the illustrations of the illuminations of the commentary on the Apocalypse 5*. Londres, H. Miller, p. 19 y ss.

de sus miniaturas, decoradas con oro y plata, indican que se hacían por encargo de personas de importancia o por altos estamentos de la Iglesia<sup>1320</sup>.

La iluminación del *Cerco a Jerusalén* en los folios 206v y 207r, presenta cambios propios de la época avanzada de los siglos XII y XIII. En el fol. 206v están representados los soldados de infantería y caballería que, armados con lanzas y espadas, asedian la ciudad representada en el fol. 207r, defendida por soldados que están encima de las torres y de las almenas. Entre los asaltantes, el segundo por la derecha lleva una clava en su mano diestra, al tiempo que tañe un gran cuerno u olifante de guerra que sostiene con su mano izquierda, emitiendo su sonido durante el ataque. Debajo de los caballeros del fol. 206v se ve a un gobernante con una lanza, y junto a él, tanto a la derecha como a la izquierda, dos hombres decapitan a dos figuras masculinas, mientras que un hombre sin cabeza aparece en la esquina inferior. Es la representación de uno de los textos del libro de Daniel: «1 El año tercero del reinado de Joaquín, rey de Judá, Nabucodonosor, rey de Babilonia, llegó a Jerusalén y la asedió»<sup>1321</sup>.



Fig. 287. Beato de Manchester. Manchester, John Rylands University Library, ms. lat. 8, detalle del fol. 206v.

<sup>1320</sup> Cfr. CID PRIEGO, C. (1987), «Las miniaturas del cerco de Jerusalén del Comentario al libro de Daniel en los códices del Beato», en *Liño 7 Revista anual de Historia del Arte*, Oviedo, Universidad de Oviedo. Servicio de Publicaciones, p. 190. Disponible online [Acceso: 11/08/2017] Recuperado de: <Dialnet-LasMiniaturasDelCercoDeJerusalenDelComentarioALLib-72654.pdf>

<sup>1321</sup> Dan 1, 1. *Sagrada Biblia*, ob. cit., p. 1024.



Fig. 288. *El cerco a Jerusalén*. Beato de Manchester. Manchester. John Rylands University Library, ms. lat. 8, fols. 206v y 207r.



*V.1.1.17 Beato de Cardeña*

## BEATUS DE CARDEÑA (Pc)

Madrid, Museo Arqueológico Nacional, ms. 2

165 fols., (127 originales), 445 x 300mm. (m)

New York, Metropolitan Museum of Art (anteriormente en París, Col. Vasselot) 15 fols. (n)

Madrid, Col. Francisco de Zabálburu y Basabe 2 fols., (z)

Girona, Museu d'Art de Girona, Núm. Inv. 47 (G)1 fol. (g)

Datación: ca. 1180

Familia: II, rama b

La copia del Beato de San Pedro de Cardeña con los Comentarios al Apocalipsis fue realizada entre 1175 y 1185, en el *scriptorium* del Monasterio de San Pedro de Cardeña. El manuscrito originario se halla actualmente fragmentado; la mayor parte se encuentra en el Museo Arqueológico Nacional (Madrid). Los investigadores han atribuido a este códice el fragmento de 1 folio que se preserva en el Museo Diocesano de Gerona (Sign. núm. inv. 47), aunque recientes investigaciones de Ángela Franco Mata (conservadora especialista en civilización medieval del MAN) centradas su materialidad indican que puede tener otro origen. Si está demostrada la pertenencia al Beato de Cardeña del folio y medio de la Colección Heredia-Spínola (Madrid) y los 15 folios que se custodian en el Metropolitan Museum de Nueva York. Aún faltarían más partes del códice originario, que o no están aún identificadas o han desaparecido. Existe otro fragmento de códice medieval en el MAN y se ha especulado, pero sin poderse probar, que perteneciera a este códice Beato. Consta que, en 1907, el embajador de Rusia en España, M. Schevith había adquirido algunas páginas y se las ofreció al Estado español, no llegándose a ningún acuerdo para su adquisición.

Está redactado en latín y realizado en escritura carolina de transición a la gótica. Es un ejemplar característico de la civilización medieval del románico. Este Beato es uno de los más suntuosos, más elaborados artísticamente y de mayor calidad de los de su serie (Familia II, rama B). Está considerado el ejemplar más bello de los códices tardíos de los Comentarios al Apocalipsis del monje Beato de Liébana. Es obra de dos importantes miniaturistas y sirvió de modelo para otros códices.

De su iconografía se conservan 51 miniaturas de gran belleza que reflejan la pericia, la sutileza y el esmero con que los artistas trabajaron las ilustraciones, realizadas por tres manos distintas. En todo el manuscrito destaca, por una parte, la elaboración y la delicadeza en la representación de los personajes y, por otra, la intensidad y viveza de colorido en los fondos, todo ello ricamente adornado con pan de oro. La iluminación afecta patentes influencias del arte insular y lejanos recuerdos del arte

carolingio<sup>1322</sup>. Todos los ángeles músicos tañen olifantes monocolors, perfectamente situados en los labios para hacerlos sonar, no presentando otras características reseñables que aporten nueva información a la ya conocida.

La escena del fol. 73r está rodeada por un marco redondo azul en el que se puede ver una estrella roja y dorada en el centro de la parte superior del centro, que hace de base del ángel representado en un vuelo descendente con la cruz en su mano. En las cuatro esquinas figuran cuatro ángeles tocando olifantes de oro, mientras que en el centro de la imagen se puede ver un árbol en cuyos lados se representan once hombres. Esta representación hace referencia al siguiente texto del Apocalipsis:

1 Después de esto vi cuatro ángeles de pie sobre los cuatro ángulos de la tierra que sujetaban a los cuatro vientos de la tierra para que ningún viento soplase sobre la tierra ni sobre el mar ni sobre ningún árbol. 2 Vi después a otro ángel que subía del oriente llevando el sello del Dios vivo. Gritó con voz potente a los cuatro ángeles encargados de dañar a la tierra y al mar, 3 diciéndoles: «No dañéis a la tierra ni al mar ni a los árboles hasta que sellemos en la frente a los siervos de nuestro Dios». 4 Oí también el número de los sellados, ciento cuarenta y cuatro mil, de todas las tribus de Israel<sup>1323</sup>.

---

<sup>1322</sup> Notas al Manuscrito del Códice del Beato de Cardeña, Museo Arqueológico Nacional, Madrid. Disponible *online* [Acceso: 14/08/2017] Recuperado de: <http://ceres.mcu.es/pages/ResultSearch?Museo=MAN&txtSimpleSearch=Castrillo%20del%20Val&simpleSearch=0&hipertextSearch=1&search=simple&MuseumsSearch=MAN%7C&MuseumsRolSearch=9&listaMuseos=%5BMuseo%20Arqueol%F3gico%20Nacional%5D>

<sup>1323</sup> Ap 7, 1-5. *Sagrada Biblia*, ob. cit., p. 1387.





Fig. 289. Beato de San Pedro de Cardena. Madrid. Museo Arqueológico Nacional, ms. 2, fol. 73r.

V.1.1.18 *Beato de Lorvão*

BEATUS LORVÃO (L)

Lisboa, Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Mosteiro de Lorvão, cód. 44

219 fols., 345 x 245mm.

Datación: año 1189

Origen: S. Mammias, Lorvão (Portugal)

Scriptor: Egeas

Iluminador: Egeas (?)

Familia: I

El Beato de Lorvão está escrito en latín y presenta 88 miniaturas. Utiliza un estilo lineal y una gran abstracción, exhibiendo una iconografía que se basa en modelos muy próximos al manuscrito original del Beato. Este manuscrito es una de las pocas copias del Comentario bien identificadas y datadas en virtud de su colofón, y ha sido atribuido al *scriptorium* del monasterio laurbanense, donde fue copiado e iluminado en el año 1189. Formó parte de la librería del monasterio de São Mamede de Lorvão (concelho de Penacova, Coimbra, Portugal), donde siguió preservado incluso tras la entrada de una comunidad femenina cisterciense en 1205. En 1853 el manuscrito fue seleccionado por Alexandre Herculano y remitido al Archivo nacional de la Torre do Tombo con el objeto de formar parte del *corpus* de documentos y textos para la historia de Portugal<sup>1324</sup>.

Respecto a la tradición textual, se adscribe a una de las ramas más tradicionales, probablemente copiado a partir de un modelo de finales del siglo IX. Sus ilustraciones han suscitado gran interés en la comunidad científica, no por el magistral uso de los colores amarillo y naranja, sino por el hecho de su arcaísmo que remite a un modelo más antiguo, según la tesis de P. Klein (2004), que postula la dependencia respecto a un modelo iconográfico genuino y más próximo al primitivo<sup>1325</sup>. El programa iconográfico está constituido por la ilustración de 70 historias, 18 a página completa, 20 a media página y 28 de dimensiones más pequeñas y variables. Desde un punto de vista iconográfico, el Apocalipsis de Lorvão puede considerarse como un testimonio único e inestimable en la reconstrucción de la vida y de los hábitos en el inicio del

---

<sup>1324</sup> Información obtenida de la *web* del Ministerio de Cultura y Deporte de España: Beato de Lorvão. Arquivo Nacional da Torre do Tombo, cód. 44 [Acceso: 11/08/2017] Recuperado de: <http://www.mecd.gob.es/cultura-mecd/areas-cultura/archivos/mc/registro-memoria-unesco/2015/comentarios-libro-apocalipsis/b-lorvao.html>

<sup>1325</sup> Vid. KLEIN, P. (2004), *Beato de Liébana: la ilustración de los beatos y el Apocalipsis de Lorvao*, Valencia, Patrimonio.

reinado de D. Sancho I (1154-1211) de Portugal, destacando las escenas de los ángeles con las trompetas, que en este caso parecen reproducciones de añafiles<sup>1326</sup>.

En el folio 135r vemos representados siete ángeles tañendo con trompetas, arriba de los cuales se ve un altar flanqueado por un incensario y coronado por una estructura interior de un hombre que se entrega un libro a un ángel con un incensario en la mano.

Esta es la representación de lo que se dice en el texto apocalíptico siguiente:

2 Y vi a los siete ángeles que están de pie delante de Dios; y les dieron siete trompetas. 3 Y vino otro ángel y se puso de pie junto al altar con un incensario de oro, y le fueron dados muchos perfumes, para que los añadiese a las oraciones de todos los santos sobre el altar de oro que está delante del trono. 4 Y subió el humo de los perfumes con las oraciones de los santos de mano del ángel a la presencia de Dios. 5 El ángel tomó el incensario, lo llenó del fuego del altar y lo arrojó a la tierra: hubo truenos, voces, relámpagos y un terremoto<sup>1327</sup>.

La ilustración del fol. 136r ocupa la parte central de la columna izquierda. Representa a un ángel de pie, con las alas extendidas, mientras toca una trompeta; está dentro de un marco amarillo cuadrangular con un fondo rojo. La escena se corresponde con el texto apocalíptico siguiente:

6 Y los siete ángeles que tenían las siete trompetas se prepararon para tocar. 7 Y el primero tocó la trompeta, y hubo granizo y fuego mezclados con sangre, y fueron arrojados a la tierra. Una tercera parte de la tierra se abrasó, una tercera parte de los árboles se abrasó y toda la hierba verde se abrasó<sup>1328</sup>.

La escena del fol. 138r se divide en dos partes insertadas en dos marcos distintos: uno rojo y otro amarillo. En la parte superior hay un ángel de pie tocando la trompeta del tipo añafil; en la parte inferior, una montaña de fuego se encuentra encima de una estructura rectangular en la que se ve a un hombre; a la izquierda, algunos peces junto con otra figura masculina están representados sobre un fondo blanco, mientras que, en la esquina inferior izquierda, un pez está sobre un fondo rojo que indica que el mar se convirtió en sangre. El texto del Apocalipsis que acompaña la escena dice así:

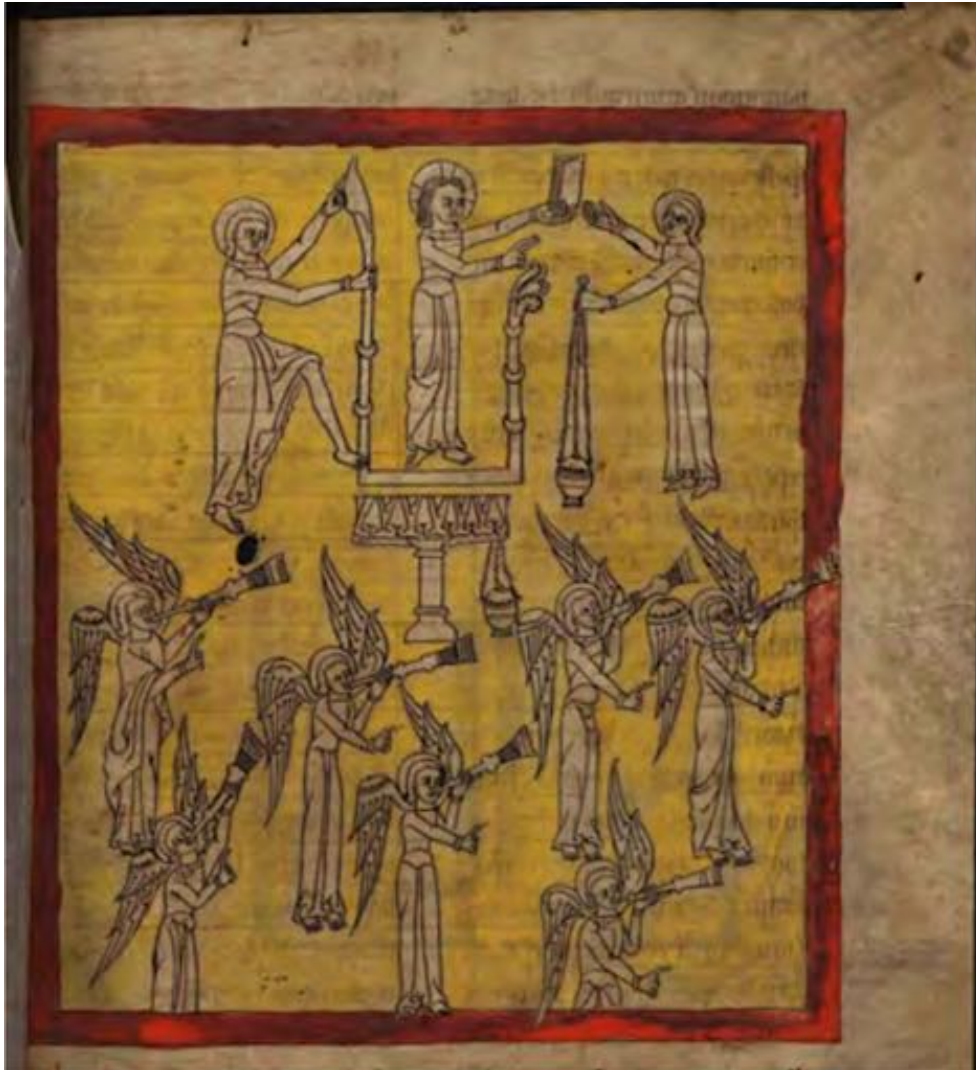
8 Y el segundo ángel tocó la trompeta; algo así como una montaña enorme, ardiendo en fuego, fue arrojada al mar: y la tercera parte del mar se convirtió en sangre, 9 la tercera parte de los seres que viven en el mar murió y la tercera parte de las naves fue destruida<sup>1329</sup>.

<sup>1326</sup> Vid. GARCÍA DIEGO, P. y D. ALONSO MONTES (2011), *La miniatura...*, ob. cit., pp. 179-182.

<sup>1327</sup> Ap 8, 2-5. *Sagrada Biblia*, ob. cit., p. 1388.

<sup>1328</sup> Ap 8, 7. *Idem*.

<sup>1329</sup> Ap 8, 8-9. *Idem*.



**Fig. 290.** Beato de Lorvão. Lisboa. Arquivo Nacional da Torre do Tombo, cód. 44, fol. 135r.



Fig. 291. Beato de Lorvão. Lisboa. Arquivo Nacional da Torre do Tombo, cód. 44, fol. 136r.



Fig. 292. Beato de Lorvão. Lisboa. Arquivo Nacional da Torre do Tombo, cód. 44, fol. 138r.

V.1.1.19 *Beato de Navarra*

BEATUS DE NAVARRA (N)

París, Bibliothèque Nationale, nouv. accq. lat. 1366

157 fols., 350 x 230mm.

Datación: finales del siglo XII

Origen: Navarra

El Beato de Navarra o *Beatus navarrais*, de procedencia y autores desconocidos, fue escrito en latín, en letra carolina de transición a gótica, a dos columnas de 37 líneas y con 63 páginas miniadas. El manuscrito es una copia del *Comentario al Apocalipsis* de Beato de Liébana, fechado en el siglo XII, en el que tanto el texto como sus magníficas ilustraciones lo convierten en el último beato que corresponde a la versión pictórica más antigua del códice original y también el último de la segunda versión textual, la considerada del año 784. Se trata de un códice que, tanto por su escritura como por sus imágenes, ha sido siempre considerado como de origen español. Sabemos, gracias a las noticias que sobre él da el jesuita José Moret, que en el siglo XVII aún existía en la Biblioteca de la Catedral de Pamplona un «Beato», que desapareció en fecha desconocida. En 1897, un manuscrito de las mismas características, después de pasar por varias manos fue vendido a la Biblioteca Nacional de Francia, en París.

En un estudio posterior se descubrió que este beato llevaba adosado en el interior de una de sus tapas un documento firmado por el rey Carlos III de Navarra en el año 1389, lo que despeja cualquier tipo de duda sobre su coincidencia con el beato que existía en Pamplona. No hay noticias sobre cómo había llegado a la catedral de Pamplona. Posiblemente, fue encargado a un *scriptorium* leonés o castellano, para una iglesia de esa diócesis. Sin embargo, teniendo en cuenta que corresponde a la primera versión pictórica, como los beatos de San Millán y de El Escorial, creados ambos en el monasterio emilianense en una época en que pertenecía al reino de Navarra, parece razonable considerar como más probable su origen navarro o riojano, en ambos casos en el entorno de San Millán de la Cogolla y de la monarquía navarra<sup>1330</sup>.

Por otra parte, este sorprendente interés en la orden hegemonica en esos momentos por la obra de Beato puede justificar la existencia de estas nuevas copias de los «Comentarios» en una época en la que ya no existía el trauma milenarista, y en la que había desaparecido la liturgia mozárabe, eliminada cien años antes por la reforma gregoriana y el apoyo de los reyes leoneses y navarros a la orden cluniacense y, por lo

---

<sup>1330</sup> Cfr. DE SILVA Y VERASTEGUI, S. (1997), «Le Beatus navarrais de Paris (Bibl. Nat., nouv. acq. lat. 1366)», en *Cahiers de civilisation médiévale* 40, pp. 215-232.

tanto, había quedado sin efecto la norma del IV Concilio de Toledo, que ordenaba la lectura continuada del Apocalipsis de San Juan entre Pascua y Pentecostés<sup>1331</sup>.

En sus pinturas son habituales el verde el ocre y el bermellón y el violáceo, que se suele utilizar en los fondos. Destaca el trazo vigoroso de sus dibujos. En general la arquitectura representada es claramente románica, sin embargo, el movimiento de sus imágenes y determinados detalles, como el plegado de las vestimentas o el cuidado dibujo de las manos y de los pies de las figuras, presentados habitualmente en posturas que generan una cierta sensación de movimiento, empiezan a mostrar ya la tendencia naturalista tan significativa del gótico<sup>1332</sup>.

En el fol. 86r la escena está dividida en dos partes dentro de un marco rectangular de color púrpura. En la superior, en el centro, Cristo entronizado está representado dentro de una mandorla; está rodeado de dos ángeles con un incensario en su mano. En la parte inferior hay siete ángeles tocando la trompeta, en este caso se trata de claramente de añafiles monocolors que sostienen con su mano izquierda. La representación no es demasiado realista, ya que los instrumentos no se encuentran bien situados sobre los labios. El texto apocalíptico de la escena se corresponde dice así:

2 Y vi a los siete ángeles que están de pie delante de Dios; y les dieron siete trompetas. 3 Y vino otro ángel y se puso de pie junto al altar con un incensario de oro, y le fueron dados muchos perfumes, para que los añadiese a las oraciones de todos los santos sobre el altar de oro que está delante del trono. 4 Y subió el humo de los perfumes con las oraciones de los santos de mano del ángel a la presencia de Dios. 5 El ángel tomó el incensario, lo llenó del fuego del altar y lo arrojó a la tierra: hubo truenos, voces, relámpagos y un terremoto<sup>1333</sup>.

La escena del fol. 87r ocupa la parte central de la columna izquierda. En ella se representa un ángel dentro de un marco rectangular púrpura mientras toca una trompeta, como en el resto de las imágenes de ese Beato, del tipo olifante; tiene alas extendidas y está vestido con una túnica amarilla y púrpura. Es la representación del texto apocalíptico siguiente:

6 Y los siete ángeles que tenían las siete trompetas se prepararon para tocar. 7 Y el primero tocó la trompeta, y hubo granizo y fuego mezclados con sangre,

<sup>1331</sup> Vid. GARCÍA DIEGO, P. y D. ALONSO MONTES (2011), *La miniatura...*, ob. cit., p. 191 y ss.

<sup>1332</sup> En esa línea es muy interesante la opinión de Elisa Ruiz García y Soledad de Silva y Verástegui en su *Libro de Estudio* que acompaña al facsímil del Beato de Navarra editado por Millennium Liber, sobre la posibilidad de que haya sido creado en algún monasterio cisterciense, ya que parece ser que los Comentarios al Apocalipsis fue un libro que interesó especialmente a esta orden, pues de los últimos ocho o diez Beatos tardíos, fechados a finales del siglo XII y comienzos del XIII, cinco de ellos están relacionados con monasterios cistercienses.

<sup>1333</sup> Ap 8, 2-5. *Sagrada Biblia*, ob. cit., p. 1388.



y fueron arrojados a la tierra. Una tercera parte de la tierra se abrasó, una tercera parte de los árboles se abrasó y toda la hierba verde se abrasó<sup>1334</sup>.

Todos los olifantes de este Beato son monocolors, y algunos como, por ejemplo, los de los fols. 87r, 89v, 90v, 93v aparecen con una sencilla decoración en forma de tiras que abrazan el instrumento en su parte central.



**Fig. 293. Beato de Navarra. París. Bibliothèque Nationale, nouv. accq. lat. 1366, fol. 86r.**

---

<sup>1334</sup> Ap 8, 6-7. *Idem*.





Fig. 294. Beato de Navarra. París. Bibliothèque Nationale, nouv. accq. lat. 1366, fol. 87r.

V.1.1.20 *Beato de las Huelgas*

BEATUS DE LAS HUELGAS (H)

New York, Pierpont Morgan Library, ms. 429

184 fols., 530 x 340mm.

Datación: septiembre de 1220

Origen: Burgos, Sta. María la Real de las Huelgas (?) Toledo (?)

Familia: II, rama b

El Beato del Monasterio de las Huelgas es el que tiene las páginas de mayores dimensiones. Escrito en letra carolina minúscula en marrón y rojo tiene sus miniaturas enmarcadas, ocupando desde parte de una columna hasta una doble página, decoradas con oro y plata. Es una copia del Beato de Tábara y fue realizado por al menos tres artistas diferentes, los dos de mayor calidad relacionados con Toledo, considerado como el mayor centro artístico de su época<sup>1335</sup>. Tiene dos colofones, uno copia del Beato de Tábara y otro original de las Huelgas. Según consta en su colofón, este manuscrito fue terminado en septiembre del año 1220 y había sido encargado por una dama, a la que el autor llama «N», «siempre generosa con Dios y con los hombres» que «tendió su mano a la Bendita Virgen María y al Bendito Juan Evangelista». En principio se había considerado que esa dama era la reina Berenguela, viuda de Alfonso IX de León e hija de Alfonso VIII y Leonor, que había solicitado el Beato para su uso en Santa María la Real de Las Huelgas, monasterio femenino dedicado a la Virgen que había sido fundado por sus padres en 1187, y donde aún permanecía este manuscrito en el siglo XVIII. Sin embargo, tras un estudio detallado de la dedicatoria que existe en su colofón, la teoría actual es que habría sido encargado por Sancha García, abadesa de Las Huelgas en la época de creación del manuscrito. De lo que no hay duda, debido al tamaño y la calidad del manuscrito, decorado profusamente con oro y plata, es de que se hizo a petición de una persona de alto rango. La encuadernación actual no es la original, habiendo sido sustituida posiblemente en el siglo XIV, momento en que además se reforzaron algunos dobles folios.

En cuanto al *scriptorium* de origen no parece probable que fuera Las Huelgas, de donde no se conocen otras obras. Se supone que pudo ser algún monasterio del entorno burgalés, posiblemente San Pedro de Cardeña, aunque parece seguro que en su iluminación participaron al menos dos artistas toledanos.

En la parte superior del centro del fol. 89r, un ángel se muestra en vuelo con una túnica púrpura y verde mientras toca una trompeta del tipo olifante que sostiene con su mano izquierda; sin embargo, el artista, pese a no ser demasiado cuidadoso ni detallista en la

---

<sup>1335</sup> Cfr. GARCÍA DIEGO, P. y D. ALONSO MONTES (2011), *La miniatura...*, ob. cit., p. 202.

resolución del instrumento, prestó atención al situarlo debidamente en los labios del instrumentista. Debajo de él hay una estrella ardiente que parece caer sobre el mar donde se ven cuerpos humanos desnudos. Es la representación de la tercera trompeta:

10 Y el tercer ángel tocó la trompeta; y cayó del cielo una estrella gigantesca, ardiendo como una antorcha, y cayó sobre la tercera parte de los ríos y sobre los manantiales de las aguas. 11 El nombre de la estrella es Ajenjo: la tercera parte de las aguas se convirtió en ajenjo, y mucha gente murió por las aguas, porque se habían vuelto amargas<sup>1336</sup>.

En la parte superior de la imagen del fol. 149v, vemos los soldados de infantería y los caballeros que están de frente hacia la derecha involucrados en un ataque; debajo, se representa a un rey entronizado con un hombre que acompaña a un prisionero encadenado a la izquierda, mientras que a la derecha un hombre está a punto de decapitar a otro. En el lado derecho se muestra una persona decapitada. La miniatura se completa en la hoja 150r con la representación de Jerusalén sitiada. Se trata de la representación de lo que dice el libro de Daniel: «1 El año tercero del reinado de Joaquín, rey de Judá, Nabucodonosor, rey de Babilonia, llegó a Jerusalén y la asedió»<sup>1337</sup>.

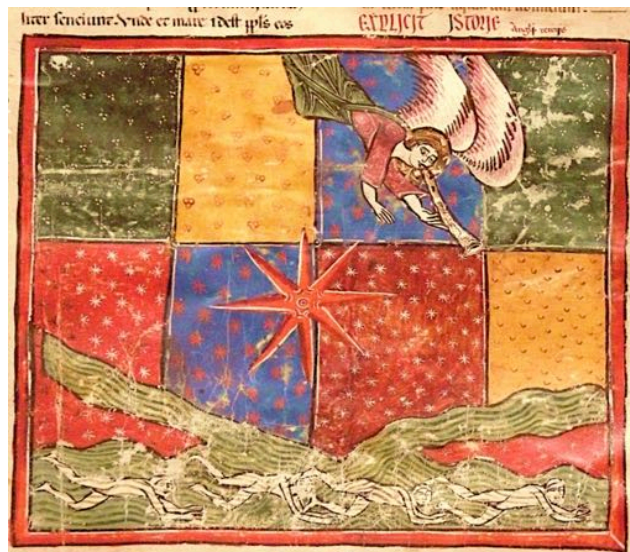


Fig. 295. Beato de las Huelgas. Nueva York. Morgan Pierpont Library, ms. 429, fol. 89r.

<sup>1336</sup> Ap 8, 10-11. *Sagrada Biblia*, ob. cit., p. 1388.

<sup>1337</sup> Dan 1, 1.



Fig. 296. Beato de las Huelgas. Nueva York. Morgan Pierpont Library, ms. 429, fol. 149v.

*V.1.1.21 Beato de Arroyo*

## BEATUS ARROYO (Ar)

París, Bibliothèque Nationale, nouv. accq. lat. 2290

167 fols., 440 x 305mm.

New York, B.H. Breslauer Collection (anteriormente von Hirsch Coll.) 1 fol.

Datación: primera mitad del siglo XIII

Origen: región de Burgos (¿San Pedro de Cardeña?)

Familia: II, rama b

El Beato de Liébana, códice del Monasterio de San Andrés de Arroyo (Palencia) es un manuscrito homogéneo. Fechado *h.* 1220. Está escrito en letra carolina y consta de 69 miniaturas. La similitud de este Beato con el de Las Huelgas es grande y posiblemente proceden del mismo *scriptorium*, pero el de Arroyo, a pesar de que respeta la estructura de los llamados «Beatos mozárabes» de siglos anteriores, es más europeo. En opinión de García Diego, no hay duda de que se trata ya de una obra debida al arte románico<sup>1338</sup>.

Son los dos únicos que proceden de monasterios femeninos, ambos cistercienses. No incluye ninguna información sobre sus autores, aunque por sus similitudes con el Beato de San Pedro de Cardeña, parece obra de este monasterio. Podría ser un encargo del Rey Fernando III el Santo para donarlo al monasterio cisterciense de San Andrés de Arroyo, que era dependiente del de Santa María la Real de las Huelgas. El manuscrito permaneció en San Andrés de Arroyo hasta la desamortización de Mendizábal en 1836. Posteriormente, en 1882, fue adquirido por la Biblioteca Nacional de Francia, en París, donde se conserva en la actualidad<sup>1339</sup>.

Esta obra, creada en el entorno castellano-leones, presenta importantes influencias europeas que se reflejan no sólo en el estilo de sus imágenes, sino también en su iconografía. Sus figuras reflejan la calidad y personalidad del artista, que sigue la tradición, pero se separa por completo de la artística mozárabe. Destaca su gusto por el detalle presentando, a diferencia de lo habitual en los demás beatos, las figuras personalizadas con ropajes que corresponden a los representantes de los distintos estamentos sociales de su época: reyes, obispos, caballeros, monjes, artesanos y ciudadanos en general. Este interés por el detalle también se manifiesta claramente en la forma de representar las historias, que se esfuerza por describir en sus más mínimos detalles.

---

<sup>1338</sup> Cfr. GARCÍA DIEGO, P. y D. ALONSO MONTES (2011), *La miniatura...*, ob. cit., p. 206.

<sup>1339</sup> *Ibidem*, p. 203 y ss.

La escena del fol. 78r está dentro de un marco rojo con elementos geométricos blancos. En las cuatro esquinas se representan cuatro ángeles con una trompeta de plata del tipo olifante; los de arriba están dentro del marco los de abajo en el exterior. Entre los dos de arriba hay otro ángel volador en posición horizontal, que tiene los pies sobre una estrella dorada y se enfrenta al centro de la escena; aquí se representa un árbol lleno de frutas flanqueadas por diez hombres divididos en dos grupos que descansan sobre la representación del mar poblado de peces<sup>1340</sup>. El texto apocalíptico de referencia es el siguiente:

1 Después de esto vi cuatro ángeles de pie sobre los cuatro ángulos de la tierra que sujetaban a los cuatro vientos de la tierra para que ningún viento soprase sobre la tierra ni sobre el mar ni sobre ningún árbol. 2 Vi después a otro ángel que subía del oriente llevando el sello del Dios vivo. Gritó con voz potente a los cuatro ángeles encargados de dañar a la tierra y al mar, 3 diciéndoles: «No dañéis a la tierra ni al mar ni a los árboles hasta que sellemos en la frente a los siervos de nuestro Dios». 4 Oí también el número de los sellados, ciento cuarenta y cuatro mil, de todas las tribus de Israel. 5 De la tribu de Judá, doce mil sellados; de la tribu de Rubén, doce mil; de la tribu de Gad, doce mil; 6 de la tribu de Aser, doce mil; de la tribu de Neftalí, doce mil; de la tribu de Manasés, doce mil; 7 de la tribu de Simeón, doce mil; de la tribu de Leví, doce mil; de la tribu de Isacar, doce mil; 8 de la tribu de Zabulón, doce mil; de la tribu de José, doce mil; de la tribu de Benjamín, doce mil sellados<sup>1341</sup>.

La escena que figura en el folio 93v presenta dentro de un marco marrón con círculos blancos, un ángel que surge de una nube de colores vuela en posición horizontal, con sus enormes alas desplegadas, a la vez que toca una trompeta curva dirigida hacia un mar ardiente con peces y barcos que se hunden. El artista sigue literalmente la explicación del texto apocalíptico, que habla de una enorme montaña ardiendo que se precipita sobre el océano<sup>1342</sup>:

8 Y el segundo ángel tocó la trompeta; algo así como una montaña enorme, ardiendo en fuego, fue arrojada al mar: y la tercera parte del mar se convirtió en sangre, 9 la tercera parte de los seres que viven en el mar murió y la tercera parte de las naves fue destruida<sup>1343</sup>.

En este caso, el instrumento que tañe el ángel músico en una posición natural, sosteniéndolo con su mano izquierda, por las características que presenta en su curvatura y adorno, se trataría seguramente de un cuerno de medianas dimensiones del tipo olifante.

---

<sup>1340</sup> Apud SALIS, E. (2015), *L' iconografia...*, ob. cit., p. 1297.

<sup>1341</sup> Ap 7, 1-8. *Sagrada Biblia*, ob. cit. p. 1387.

<sup>1342</sup> MIRANDA, C. (1998), «Estudio iconográfico», en *Beato de Liébana, Códice del Monasterio Cisterciense de San Andrés de Arroyo*, Barcelona, pp. 339-349.

<sup>1343</sup> Ap 8, 8-9. *Sagrada Biblia*, ob. cit. p. 1388.





Fig. 297. Beato de Arroyo. París. Bibliothèque Nationale, nouv. accq. lat. 2290, fol. 78r.



Fig. 298. Beato de Arroyo. París. Bibliothèque Nationale, nouv. accq. lat. 2290, fol. 93v.



### V.1.2. Otras representaciones

De manera análoga a las representaciones instrumentales de la trompa en los beatos, encontramos otras muy parejas que vienen a reforzar la imagen del instrumento al mostrar una tipología común, tanto en cuanto a dimensiones como a su forma estética se refiere, e incluso a la manera supuesta de tañerlos. Las encontramos en mosaicos, biblias, breviarios, cantigas, salterios, tapices, libros de horas, emblemas y en las filigranas del papel en las marcas de agua, que adquieren importancia debido a la valiosa fuente de información que proporcionan para el estudio de la trompa al representarla en diferentes etapas de su evolución.

A partir de mediados del siglo XI, encontramos la imagen mayestática de David y sus músicos entre los que figuran algunos juglares *trompadors*, cuyo número se ve incrementado ulteriormente en siglo XII, continuando así con la tradición anterior, como veremos más adelante.

El salterio, uno de los libros bíblicos ilustrados más importantes en el mundo altomedieval, con abundantes ejemplares conservados de distinta procedencia, incorpora habitualmente como frontispicio la imagen de David acompañado por sus músicos. La configuración de esta imagen en época carolingia, así como sus precedentes bizantinos y occidentales son todavía tema de debate<sup>1344</sup>.

Estos libros contienen también escenas con ángeles músicos, aunque no aparecen en el arte en número significativo hasta el siglo XV. No obstante, se aprecian en muchas miniaturas en los siglos anteriores, como las que aparecen en el Salterio de Utrech, Capilla de San Martin, Juicio de Rouen, y en otras obras en las que tocan las trompas o trompetas del Apocalipsis. La mayoría de los instrumentos que tañen suelen ser arpas y violas, los más adecuados para acompañar el canto litúrgico y los más convenientes para sonar en manos angélicas ya que los instrumentos de cuerda, junto con el órgano, eran considerados instrumentos *celestiales* en oposición a los tambores, címbalos y trompas de carácter *infernial* y no por casualidad los más utilizados por los juglares<sup>1345</sup>.

<sup>1344</sup> Sobre la configuración de la imagen del rey David, véase KESSLER, H. (1977), *The Illustrated Bibles from Tours*. Princeton University Press, p. 96-111. Recientemente, se han propuesto nuevas interpretaciones con lecturas simbólicas referidas estrictamente a los juglares que la complican, MARCHESIN I. (1998), «Les jongleurs dans les psautiers du haut moyen age: nouvelles hypothèses sur la symbolique de l'histrion médiéval». en *Cahiers de civilisation médiévale*, 2, pp. 127-139. En algunos salterios carolingios pueden observarse las figuras danzando con paños a la manera clásica a partir de modelos tardo-antiguos, un ejemplo pre-carolingio de origen insular, el ms. Londres, British Library, Cotton Vespasian A.I, f. 30v (J. J. G. Alexander, 1978). *Insular Manuscripts, 6th to the 9th century*. Londres, muestra ya a dos figuras batiendo palmas y a los músicos en actitud danzante. En el salterio de Angers se representan en folios separados David y sus músicos, mientras que en su copia o versión de finales del siglo XI o inicios del XII, el salterio de la Biblioteca Vallicelliana de Roma, ordenado de manera semejante, los músicos ya han sido parcialmente transformados en juglares. Tal vez esta separación de los músicos podría haber facilitado la incorporación o sustitución por figuras juglarescas sin relación directa con David. En la miniatura hispánica de los siglos X y XI, en relación con la adoración de Nabucodonosor, son también los músicos los que adoptan actitudes de danza e incluso se juglarizan, como ocurre en el Beato de Valladolid. *Apuđ GUARDIA, M. (2000-2001). «Oculatores...», ob. cit., p. 20.*

<sup>1345</sup> *Cfr.* GONZÁLEZ MONTAÑÉS, J. I. (2001), *Drama e iconografía en el arte medieval peninsular (siglos XI-XV)*, Tesis doctoral dirigida por el Dr. Víctor Nieto Alcaide, UNED, Facultad de Geografía e Historia. Departamento de Historia del Arte, p. 634.

V.1.2.1 *Salterio de Utrecht (s. IX)*

*Psalterium Latinum / e versione Hieronymi; accedunt Cantica S. Scripturae, Te Deum, Gloria in excelsis, Oratio Dominica, Symbolum Apostolorum, Symbolum S. Athanasii (Quicumque) et Psalmus apocryphus.* UBU Hs. 32<sup>1346</sup>.

Utrecht University Library

Signatura: Utrecht Universiteitsbibliotheek Ms. 32

Fecha: ca. 820-835

Lugar de origen: Hautvillers (¿abadía?), Reims

Soprote: pergamino

Extensión: 92 fols.

Dimensiones: 330 x 255 mm

Idioma: latín

El Salterio de Utrecht<sup>1347</sup> es un manuscrito carolingio del siglo IX que resulta interesante para el estudio de la organología medieval. Fue producido en la abadía de Hautvillers, en la región de Reims, entre los años 820 a 835. La obra contiene el texto de los ciento cincuenta salmos de acuerdo con la versión de la Vulgata acompañados por dieciséis cánticos. Además, hay representaciones del *Te Deum*; el *Gloria in Excelsis*; el Padre Nuestro, una escena denominada de «La fe católica» y el salmo 151 (apócrifo). Cada uno de estos temas aparece acompañado por su correspondiente ilustración por lo que la obra constituye un caso excepcional por la cantidad de miniaturas que posee<sup>1348</sup>.

El salterio carece de color y está ejecutado a pluma igual que la caligrafía; son simples trazos, estando afectados los dibujos de esa agitación propia de la escuela de Reims; reproducen la arquitectura carolingia en una especie de frisos que ocupan todo el ancho de la página, las escenas pueden ser independientes o relacionarse unas con otras siguiendo el relato. El texto se ejecuta en tres columnas por encima o por debajo del

---

1346 Códice digitalizado disponible online [Acceso 15/07/2018] Recuperado de: <http://objects.library.uu.nl/reader/index.php?obj=1874-%20%20284427&lan=en#page//11/51/45/11514575807329943918974580038627186786.jpg/mode/1up>

1347 *Psalterium Latinum / e versione Hieronymi; accedunt Cantica S. Scripturae, Te Deum, Gloria in excelsis, Oratio Dominica, Symbolum Apostolorum, Symbolum S. Athanasii (Quicumque) et Psalmus apocryphus.* UBU Hs. 32. Utrecht University Library. Utrecht, Rijksuniversiteit Bibliothek, ms. 32; pergamino, en latín, 92 folios, 330x255 mm., 3 columnas, 32 líneas. Escrito en capitales rústicas (texto), unciales (leyendas que acompañan los *Psalmos* e iniciales en los versículos individuales) y capitales *quadratae* (iniciales en los versículos del Salmo Primero).

1348 El manuscrito estuvo en Inglaterra a comienzos del siglo XI y fue conservado en la Iglesia de Cristo en Canterbury. Entre fines del siglo XVI y comienzos del XVII, estuvo en las colecciones de Robert Cotton, quien lo legó a Thomas Howard, duque de Arundel. Probablemente, volvió a Holanda en posesión de la viuda del duque o de su hijo que residieron en ese país. Willem de Ridder lo legó a la Biblioteca de la Universidad a comienzos del siglo XVIII.

friso de las imágenes. Esta obra ha sido relacionada con un salterio de los llamados de tipo popular dado su similar planteamiento<sup>1349</sup>.

La escena que figura en la parte superior de la página 102 muestra el Juicio final, momento en el que dos trompas en forma de olifante realizan la llamada correspondiente a la descripción bíblica del Apocalipsis.

La página 172 presenta en la parte inferior de la escena, en un primer término, un grupo de músicos que tañen sendos cuernos o bocinas a ambos lados de un órgano de fuelle que tocan dos organistas. Unos los tocan dirigiendo el instrumento hacia arriba, mientras que otros dirigen su pabellón hacia el suelo. Sus cuernos y bocinas muy similares a los de Rávena<sup>1350</sup>, a las tubas de los Beatos<sup>1351</sup> y a los que muestra el *Prudentius, Psychomachia* 636, ss. X-XI, en los manuscritos de París, BnF Lam. 8318; Leyden, Cód. Voss, Lat. oct. 15, y del Museo Británico, MS. Cleop. C. VIII; Add. Ms. 24199.



Fig. 299. E. Mende. *Pictorial family tree of Brass Instruments in europe (since the early Middle Age)*. Ed. BIM, Moudon (Suisse), 1978.

<sup>1349</sup> Para más información véase VV. AA. (1991), *Arte Bárbaro y Prerrománico*. Summa Artis. Historia General del Arte, Tomo VIII, Madrid, Espasa Calpe; PORCHER, J. (1954), *Les manuscrits à peintures en France du VIIIème au XIIème siècle*. Catalogue Exposition, Paris, Bibliothèque Nationale y MARTÍN DE RIQUER, J. M<sup>o</sup>. (2003), *Historia de la literatura Universal. Literaturas Medievales de transmisión oral*, Tomo II, Barcelona, Ed. Planeta.

<sup>1350</sup> Entre las figuraciones medievales más antiguas encontramos las tubas que tañen los siete ángeles músicos del mosaico de San Miguel de Rávena (Italia), del siglo VI. Se trata de instrumentos de características similares a las que presentan las tubas de los Beatos, cuernos de tamaño mediano-grande del tipo olifante. Los ángeles músicos de este mosaico sujetan el instrumento con el pabellón a la altura media del cuerpo, en una posición muy natural.

<sup>1351</sup> Como veíamos en los Beatos, el Apocalipsis de San Juan ha sido uno de los libros neotestamentarios más ilustrados a lo largo de todas las épocas. Desde su aparición figurada en los mosaicos de Roma y Rávena en los siglos V y VI han sido innumerables sus representaciones plásticas, muchas comprendidas en la plena Edad Media, período en el que se realizaron gran parte de los Beatos, como veíamos anteriormente. La importancia que este hecho ha tenido para el conocimiento del instrumental medieval es enorme, ya que al ser el Apocalipsis un texto donde se habla de la música celestial y donde se citan los nombres de dos instrumentos, *cithara* y *tuba*, han propiciado de forma notable la inclusión de imágenes instrumentales de variada tipología en su ilustración. Apud ÁLVAREZ, R. (1993), «La iconografía musical...», ob. cit., p. 201.



Fig. 300. Izq. Mosaico de S. Michele en Affrisco, Rávena, ca. 545; dcha. Salterio de Utrech, Reims, ca. 820.



Fig. 301. Prudentius, Psychomachia 636; cuatro versiones de la misma pintura, ss. X-XI. Lámina superior: París. BnF, lam. 8318; Leyden, cód, Voss, lat. oct. 15. Lámina inferior: Museo Británico, ms. Cleop. C. VIII; add. ms. 24199.

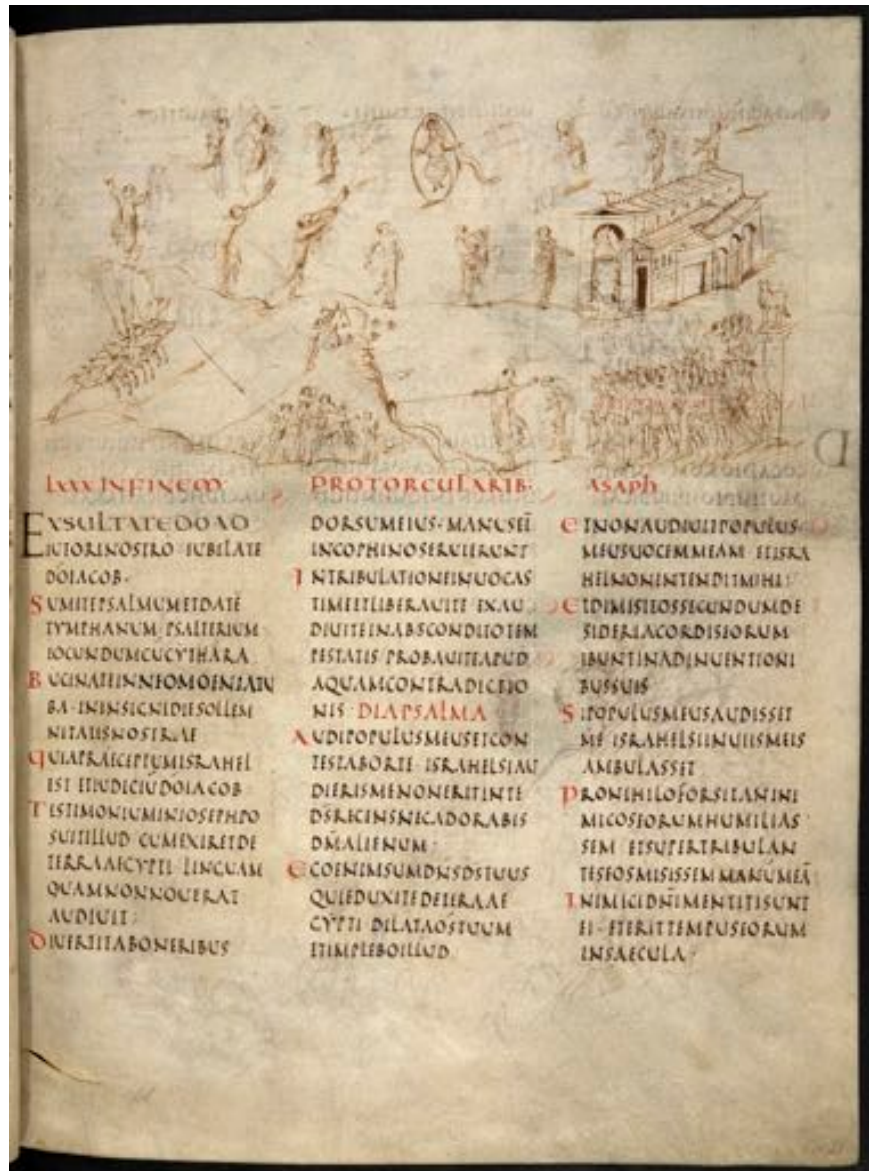


Fig. 302. *Psalterium Latinum*. Utrecht University Library, ca. 820-835, p. 102.

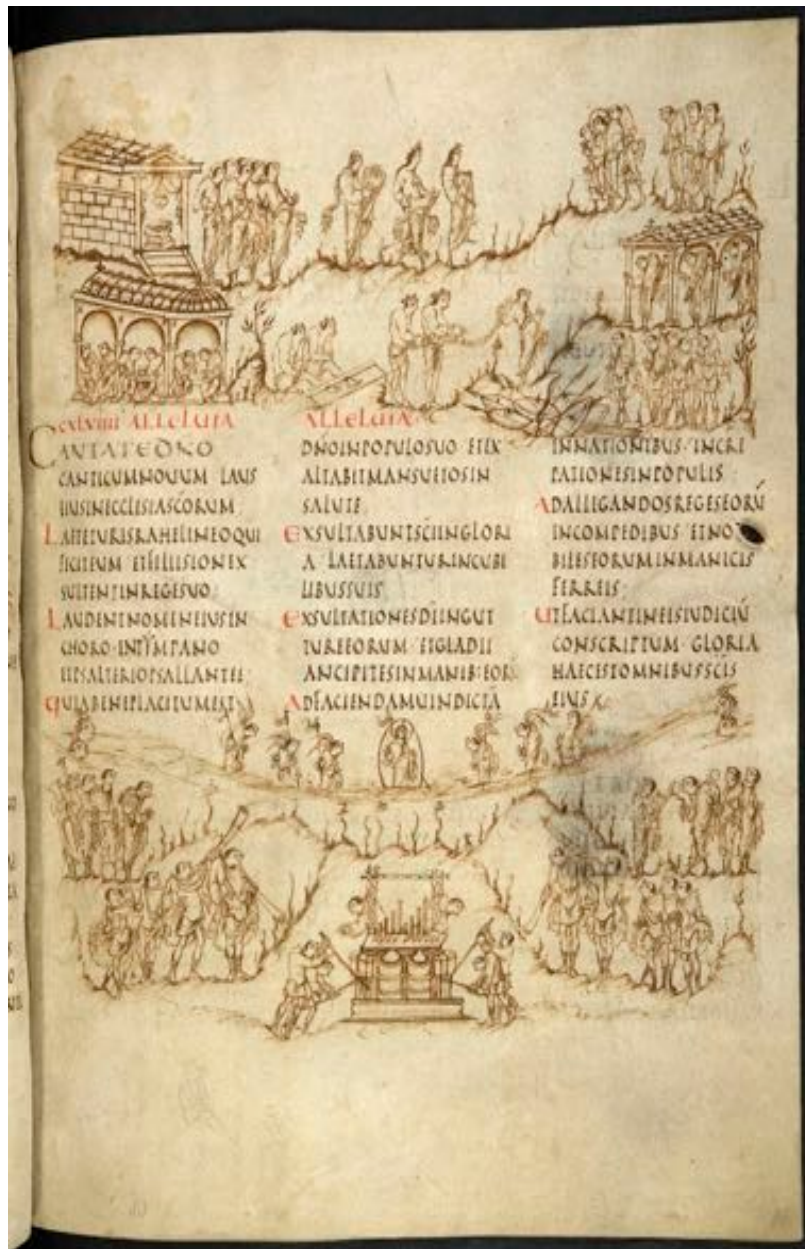


Fig. 303. *Psalterium Latinum*. Utrecht University Library, ca. 820-835, p. 172.



V.1.2.2 *Salterio de Stuttgart (s. IX)**Stuttgarter Psalter*<sup>1352</sup>

Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek

Signatura: Cod.bibl.fol.23

Fecha: ca. 820-830

Lugar de origen: Saint Germain-dés-Prés

Soporte: pergamino

Extensión: fols. 340

Dimensiones: 265 x 172 mm

Idioma: latín

Este salterio, datado entre 820 y 830, se atribuye con dudas al *scriptorium* de St. Germain-dés-Prés<sup>1353</sup>. En el folio que nos interesa (163v) se ilustra el salmo 150 por un conjunto de músicos y animadores que comparecen en la escena, para ello, se han utilizado en parte modelos iconográficos conocidos a través de obras tardo-antiguas, que se repiten en los dípticos consulares, aunque también a partir de otros modelos se reencuentra ampliamente utilizada en el arte bizantino y carolingio. La escenificación está formada por dos registros. En el centro se identifica a David como músico; en la parte superior, flanqueando una alusión arquitectónica al Arca, observamos un personaje cantando<sup>1354</sup>; a su derecha, otro músico hace sonar una trompa dirigiendo su pabellón en alto hacia el arca y una figura femenina tocando los crótalos. En el registro inferior una reducida figura masculina danza desnuda. Completan el conjunto un grupo ocupado en hacer sonar un gran órgano. Es uno de los contextos típicos en los que se acostumbra a representar músicos. El texto bíblico alude a la danza de David vestido con un sencillo *ephod* de lino, acompañado del sonido de las trompetas. Michol, hija de Saúl sale a recibir a David y le dice en tono de desprecio:

20 reversusque est et David ut benediceret domui suæ et egressa Michol filia  
Saul in occursum David ait quam gloriosus fuit hodie rex Israel discoperiens  
se ante ancillas servorum suorum, et nudatus est, quasi si nudetur unus de  
scurris.

[A lo que David responde]

<sup>1352</sup> Códice disponible *online* [Acceso: 15/07/2018] Recuperado de: [http://digital.wlb-stuttgart.de/sammlungen/sammlungliste/werksansicht/?no\\_cache=1&tx\\_dlf%5Bid%5D=1343&tx\\_dlf%5Bdouble%5D=0&tx\\_dlf%5Bpage%5D=51&cHash=ea4c46040d71ac40de74def035221b98](http://digital.wlb-stuttgart.de/sammlungen/sammlungliste/werksansicht/?no_cache=1&tx_dlf%5Bid%5D=1343&tx_dlf%5Bdouble%5D=0&tx_dlf%5Bpage%5D=51&cHash=ea4c46040d71ac40de74def035221b98)

<sup>1353</sup> VV. AA. (1965), *Der Stuttgarter Bilderpsalter. Bibl. f. 23*, Stuttgart, Württembergische Landsbibliothek, 2 vols. (ed. facsimil).

<sup>1354</sup> Para la interpretación del conjunto se ha utilizado la referencia bíblica al baile de David ante el arca (2Sa, VI, 14-15), un tema para el cual el texto bíblico justifica la presencia o la imagen de un juglar, de David como juglar.

21 Ante Dominum, qui elegit me potius quam patrem tuum, et quam omnem domum eius, et praecepit mihi ut essem dux super populum Domini in Israel, 22 et Iudam, et vilior fiam plus quam factus sum: et ero humilis in oculis meis; et cum ancillis, de quibus locuta es, gloriosior apparebo. 23 igitur Michol filiae Saul non est natus filius usque ad diem mortis suae<sup>1355</sup>.

**Traducción:**

[20 Cuando se volvía David para bendecir su casa, Mikal, hija de Saúl, le salió al encuentro y le dijo: «¿Cómo se ha cubierto hoy de gloria el rey de Israel, descubriéndose hoy ante las criadas de sus servidores como se descubriría un cualquiera! (A lo que David responde)

21 Respondió David a Mikal: «En presencia de Yahveh danzo yo. Vive Yahveh, el que me ha preferido a tu padre y a toda tu casa para constituirme caudillo de Israel, el pueblo de Yahveh, que yo danzaré ante Yahveh, 22 "y me haré más vil todavía; seré vil a tus ojos pero seré honrado ante las criadas de que hablas. 23 "Y Mikal, hija de Saúl, no tuvo ya hijos hasta el día de su muerte<sup>1356</sup>.

El texto que se ilustra con estas imágenes, el salmo 150, es una invocación a la alabanza de Dios a modo de un concierto musical con todos sus elementos, los propios de la música sacra pero también profana:

**Psalmus 150**

1 Alleluja. Laudate Dominum in sanctis ejus; laudate eum in firmamento virtutis ejus. 2 Laudate eum in virtutibus ejus; laudate eum secundum multitudinem magnitudinis ejus. 3 Laudate eum in sono tubae; laudate eum in psalterio et cithara. 4 Laudate eum in tympano et choro; laudate eum in chordis et organo. 5 Laudate eum in cymbalis benesonantibus; laudate eum in cymbalis jubilationis. 6 Omnis spiritus laudet Dominum! Alleluja<sup>1357</sup>.

**Traducción:**

**Salmo de alabanza**

150 ¡Aleluya[a]! Alabad a Dios en su santuario; alabadle en su majestuoso firmamento. 2 Alabadle por sus hechos poderosos; alabadle según la excelencia de su grandeza. 3 Alabadle con sonido de trompeta; alabadle con arpa y lira. 4 Alabadle con pandero y danza; alabadle con instrumentos de

---

<sup>1355</sup> 2Sa 6, 20-23.

<sup>1356</sup> Traducción de la Biblia Católica *online* [Acceso: 15/07/2018] Recuperado de: <https://www.bibliacatolica.com.br/es/la-biblia-de-jerusalen-vs-vulgata-latina/ii-samuel/6/>

<sup>1357</sup> Salmo 150. Biblia Sacra Vulgata (VULGATE). Disponible *online* [acceso: 16/07/2018] Recuperado de: <https://www.biblegateway.com/passage/?search=Psalmi+150%2CSalmos+150&version=VULGATE;LBA>



cuerda y flauta. 5 Alabadle con címbalos sonoros; alabadle con címbalos resonantes. 6 Todo lo que respira alabe al Señor. ¡Aleluya!<sup>1358</sup>



Fig. 304. *Stuttgarter Psalter*. Stuttgart. Württembergische Landesbibliothek. Cod.bibl.fol.23, fol. 163v.

<sup>1358</sup> Traducción que ofrece la Biblia de las Américas (LBA), 1986, 1995, 1997, The Lockman foundation. Disponible *online* [Acceso: 16/07/2018] Recuperado de: <https://www.biblegateway.com/passage/?search=Psalmi+150%2CSalmos+150&version=VULGATE;LBA>

V.1.2.3 *Liber hymnorum (fragmentum) s. XI*

*Liber hymnorum (fragmentum)*

Madrid, Real Academia de la Historia

Signatura: carpeta Cód. 118 [a1; a2; b], add. ms. cód. 14, contraguada de la tapa anterior

Fecha: s. XI

Lugar de origen: monasterio de San Millán de la Cogolla (La Rioja)

Soporte: pergamino

Extensión: 1 folio con pestaña; carece de foliación

Dimensiones: del folio: 350 × 215 mm; la caja de escritura mide 273 × 174 mm

Idioma: latín y escritura visigótica

El estado de conservación del *Liber hymnorum (fragmentum)* es muy precario y en gran parte es ilegible. Es obra de una única mano y carece de notación.

El fragmento procede de un *liber hymnorum* del rito visigótico. Himnos de san Cucufate, *in primitiis*, san Cipriano, degollación de san Juan Bautista, san Miguel arcángel y los santos Fausto, Genaro y Marcial<sup>1359</sup>.

[...] Aunque desprovisto de notación musical, este fragmento de himnario del siglo XI [contraguada anterior del Cód. 14 del siglo XIII] tiene un valor inusual por contener parte del rico repertorio hímico de la antigua liturgia hispana: degollación de san Juan [24, 12], san Miguel [29, 12] y los santos Fausto, Genaro y Marcial [13, 10]<sup>1360</sup>.

La imagen que aparece en la parte izquierda superior del folio es muy similar a la as de los beatos, aunque de diseño más tosco. Representa un ángel músico en vuelo, al tiempo que sostiene con ambas manos un gran olifante monocolor.

---

<sup>1359</sup> ZAPKE, S. (Ed.) (2007), *Hispania vetus. Manuscritos litúrgico-musicales de los orígenes visigóticos a la transición franco-romana (siglos IX-XII)*, prólogo de Anscari M. Mundó, Bilbao, Fundación BBVA, p. 268.

<sup>1360</sup> *Idem*.

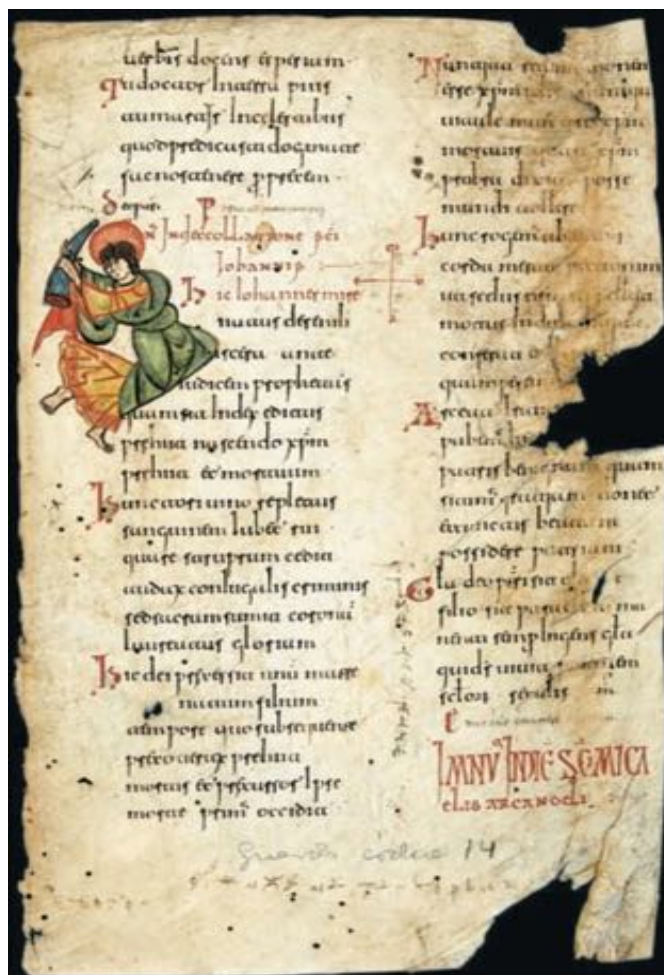


Fig. 305. *Liber Hymnorum (Fragmentum)*, s. XI. Add. ms. cód. 14, contraguada de la tapa anterior.<sup>1361</sup>

V.1.2.4 *Libro de Pericopas de Enrique II (s. XI)*

*Libro de pericopas (pasajes) de Enrique II*

Munich, Bayerische Staatsbibliothek

Signatura: BSB: Clm 4452

Fecha: ca. 1007-1012

Lugar de origen: abadía de Reichenau, Baden-Wurtemberg (Alemania)

Soprote: pergamino

Extensión: I + 206 folios

Dimensiones: 420,5 x 320 mm

Idioma: latín

El *Libro de Pericopas de Enrique II* que se conserva actualmente en la Biblioteca Estatal de Baviera es un precioso manuscrito que contiene los pasajes del Evangelio que se utilizan en la misa. La obra procede de un famoso *scriptorium* de la abadía de Reichenau y es probablemente su trabajo más impresionante<sup>1362</sup>. Generosamente proporcionado y de amplios márgenes contiene unas extraordinarias imágenes de gran fuerza artística<sup>1363</sup>.

Fue encargado por Enrique II (973-1024) para la catedral de Bamberg, que fundó en 1007 y dedicó en 1012. Una dedicatoria en forma de poema y una miniatura a toda página, en la que Enrique y su esposa Cunegunda son coronados por Cristo, conmemoran al donante real, que fue coronado emperador del Sacro Imperio Romano en 1014 y que más tarde fue canonizado.

Las iluminaciones de Reichenau son realmente sugestivas y muy expresivas. El emperador proporcionó materiales preciosos como el oro y el marfil para su encuadernación, siendo nombrado en una inscripción. El marfil de la Crucifixión de la época de Carlos el Calvo puede proceder de la contraportada del *Codex aureus*, un Evangelio del siglo IX escrito para Carlos el Calvo y conservado en el monasterio de San Emmeram. Los esmaltes bizantinos de Cristo y los Apóstoles son piezas de una corona de mujer o votiva, que bien podían proceder de la herencia del emperador romano santo Otto III (980-1002), como fue el caso de muchos preciosos códices. Los

---

<sup>1362</sup> Las tapas fueron realizadas posiblemente en Ratisbona o Bamberg. La cubierta se reviste con una placa de marfil reutilizada con el tema de la Crucifixión que se rodea por una lámina de oro aderezada con gemas, perlas y esmaltes, algunos de origen bizantino y los de los evangelistas realizados expresamente para esta pieza. En la rica contraportada realizada «sobre un tejido de seda verde se representa en plata recortada en su color y sobredorada el Agnus Dei rodeado de las cuatro virtudes cardinales: Justicia, Prudencia, Fortaleza y Templanza». Apud CARVAJAL GONZÁLEZ, H. y C. SÁNCHEZ OLIVEIRA (eds.). (2017), *Doce siglos de materialidad del libro. Estudios sobre manuscritos e impresos entre los siglos VIII y XIX* (Vol. 4), Pressas de la Universidad de Zaragoza, p. 26.

<sup>1363</sup> Cfr. WALTHER, I. F. y N. WOLF (2005), *Codices Illustres: The world's most famous illuminated manuscripts, 400 to 1600*, Köln, TASCHEN.

delicados esmaltes que presenta con símbolos evangélicos en las esquinas fueron, como el resto del trabajo de oro, hechos específicamente para la portada<sup>1364</sup>.

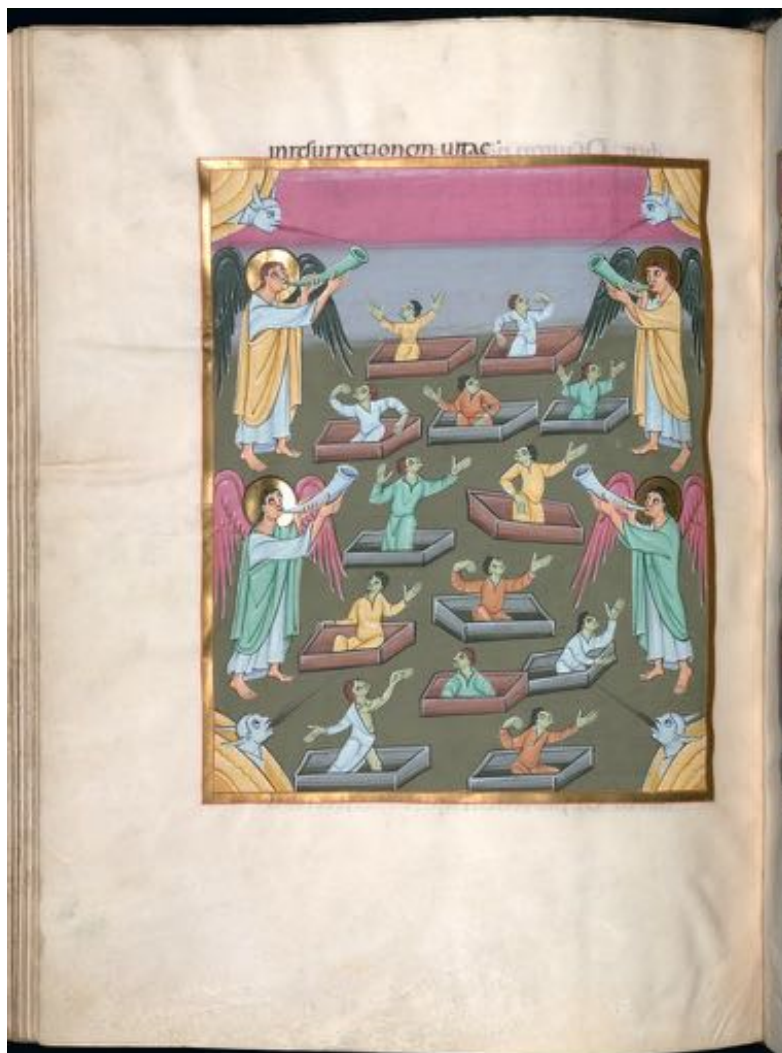
Contiene cuarenta y ocho iniciales historiadadas y veintiocho páginas completas de miniaturas que muestran alegorías de Roma, la Galia y Germania; otras representan los evangelistas y veintitrés escenas del Nuevo Testamento. Las escenas de las iluminaciones ocupan una página completa, con la excepción de dos de ellas que se muestran en doble página. Estos son la Adoración de los Reyes Magos y las mujeres santas en la tumba.

El fol. 201v exhibe la escena del Juicio Final, en el momento en que cuatro ángeles, desde las alturas, enfrentados entre sí por parejas, tañen sus trompas para convocar la resurrección de los muertos. Los instrumentos representados son magnos olifantes monocolors que sostienen con ambas manos.

En 2003, este manuscrito fue inscrito en el Registro de la UNESCO Memory World Register.

---

<sup>1364</sup> Esta información se ha extraído de las notas de Béatrice Hernad en la descripción escrita de la obra que realizó para la Biblioteca Estatal de Baviera. Disponible *online* a través de la Biblioteca Digital Mundial [Acceso: 17/08/2017] Recuperado de: <https://www.wdl.org/en/item/14712/>



**Fig. 306.** Escena del Juicio Final. *Libro de Pericopas de Enrique II*, s. XI. Munich. Bayerische Staatsbibliothek, 1007-14 D-Mbs Clm.4452, fol. 201v<sup>1365</sup>.

---

1365 Imagen del manuscrito disponible online: [Acceso: 18/08/2017] Recuperado de: <https://www.wdl.org/es/item/14712/view/1/1/>

*V.1.2.5 Biblia de Roda (s. XI)**Biblia de Sant Pere de Rodes / Biblia Sancti Petri Rodensis (Roda Bible)*

París, Bibliothèque Nationale

Signatura: BnF Latin 6 (4 vols.)

Fecha: ca. 1010-1015

Procedencia: monasterio de Ripoll

Autor del texto: ¿Ripio?

La Biblia de Roda es un ejemplar manuscrito que actualmente se conserva en la Biblioteca Nacional de París (Latin 6) dividida en cuatro volúmenes (lat. 6-1, 6-2, 6-3 y 6-4). Fue escrita e ilustrada en su mayor parte entre los años 1010 y 1015, aunque su elaboración se alargó en el tiempo y participaron varias manos. Al menos desde el 1130 el manuscrito se encontraba en el monasterio de Sant Pere de Rodes, lo que se puede asegurar porque en aquella fecha se copió en una hoja en blanco un documento relacionado con este monasterio. Sin embargo, su origen parece que fue el *scriptorium* del monasterio de Ripoll. De allí salieron otras dos grandes Biblias bajo la dirección del abad Oliva, junto con la desaparecida en un incendio en 1835 y la Biblia de Ripoll<sup>1366</sup>. El estilo desarrollado en este monasterio, aún manteniendo el espíritu de toda la miniatura altomedieval española, presenta un mayor influjo carolingio y bizantino y un mayor clasicismo. Durante la primera mitad del siglo XI, en los condados catalanes, la «Biblia de Roda» y la «Biblia de Ripoll» representan la total ruptura con el pasado y la adopción de una manera de hacer inspirada en la plástica e iconografía de origen carolingio. La famosa Biblia del monasterio de San Pedro de Roda probablemente fue realizada por Ripio. El códice fue sustraído del monasterio y llevado a París, en el año 1693, por el mariscal francés Noailles, que en aquellos tiempos ocupó muchos lugares de las tierras de Gerona.

Los dos primeros tomos están decorados con imágenes coloreadas y los dos siguientes únicamente con líneas en negro y contiene la ilustración más completa que se conoce del texto de los profetas. En el tomo 3, entre los personajes que adoran la estatua de Nabucodonosor, encontramos músicos juglares, uno de los cuales tañe un enorme cuerno u olifante<sup>1367</sup>. El instrumento es muy similar a los cuernos que tañen los

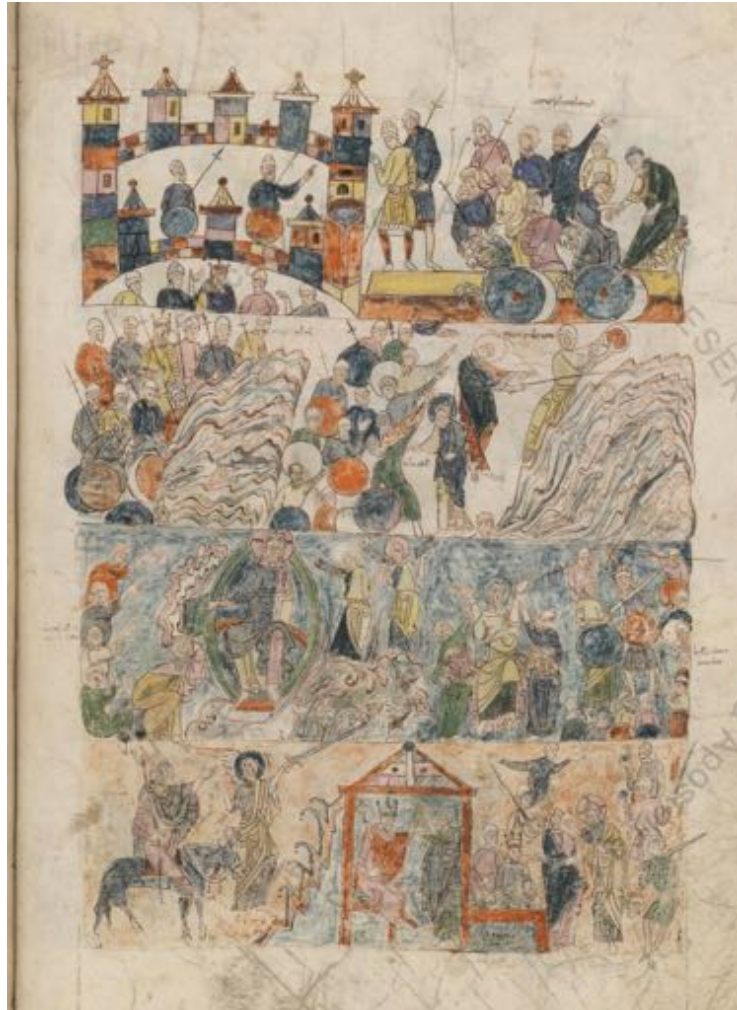
---

<sup>1366</sup> Además de escribanos, el *scriptorium* de Ripoll albergaba iluminadores y miniaturistas autores de los dibujos y miniaturas de la Biblia que fueron la fuente iconográfica de la portada del monasterio. La formación de determinadas tendencias artísticas caracterizó a Ripoll como uno de los centros de pintura y escultura durante el periodo románico. De su *scriptorium* salieron también otras obras capitales de la historiografía catalana como las diversas redacciones de *las Gesta comitum Barcinonensium et regum Aragonum* iniciadas bajo el reinado de Ramon Berenguer IV.

<sup>1367</sup> Descripción de la Biblia de Roda en la web de Turismo Prerrománico. Asociación de Amigos del Arte Altomedieval Español. Disponible *online* [Acceso: 16/07/2018] Recuperado de: <http://www.turismo-prerromanico.com/manuscritos/biblia-de-roda-20130924170419/>



personajes de la escena del Éxodo que recoge el folio 82r de la Biblia de Farfa o Biblia catalana de Ripoll (*ca.* 1027-1032)<sup>1368</sup>.



**Fig. 307. Éxodo XIV, XVII. XX. Números XXII, XXV. Biblia de Farfa, Vat. lat. 5729, fol. 82r.**

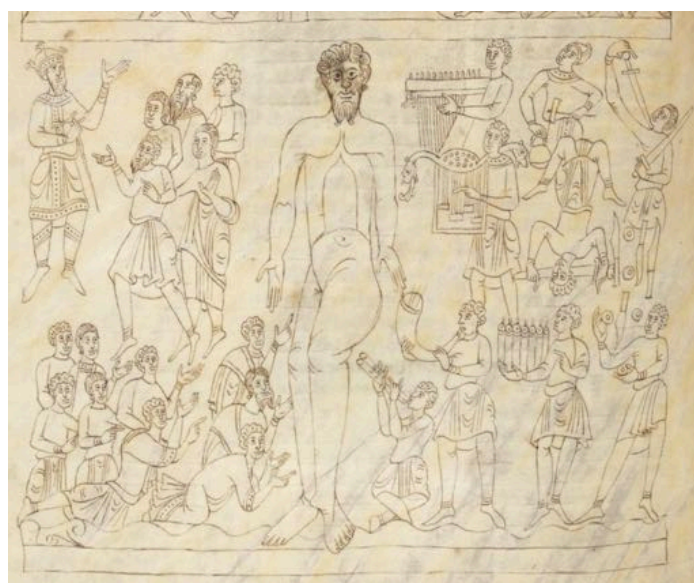
---

<sup>1368</sup> Biblia catalana de Ripoll (Biblia de Farfa). *Biblioteca Apostolica Vaticana*, ms. cód. Vat. lat. 5729, fol. 82r.





**Fig. 308. Biblia de Farfa, ca. 1027-1032 (detalle). Vat. lat. 5729, fol. 82r.**



**Fig. 309. Músicos ante la estatua de Nabucodonosor (detalle). Biblia de Roda, ca. 1010-1100. París. BnF, Latin 6, vol. 3, fol. 64v<sup>1369</sup>.**

<sup>1369</sup> *Biblia Sancti Petri Rodensis*. Latin. vol. 3. Imagen disponible *online* [Acceso: 16/07/2018] Recuperado de: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b85388130/f132.item>

V.1.2.6 *Salterio de Tiberio (s. XI)*

*Tiberius Psalter*

Londres, British Library

Signatura: Cotton Tiberius, Cotton MS. Tiberius C VI (Cotton's collection)

Fecha: ca. 1050

Lugar de origen: New Minster, Winchester

Soporte: pergamino

Extensión: 199 folios

Dimensiones: 245 x 150 mm

Idioma: latín, inglés antiguo, anglonormando y francés

Tipo de letra: carolina minúscula

En el mundo anglosajón tenemos algunos testimonios antiguos que podemos rastrear para comparar el tipo de trompas que representaban en esta época como, por ejemplo, la que aparece en el *Tiberius Psalter* conservado en la British Library de Londres de ca. 1050. Como se ha podido constatar, los ejemplos instrumentales medievales más antiguos se remontan al siglo IX (salterios de Utrecht y Stuttgart, *Liber hymnorum*, etc.). En opinión de Mary Remnant,

A partir de esta época, la trompeta de metal se fue difundiendo de nuevo por Europa, y sus distintivos anillos en el pabellón y la sección cilíndrica quedaron incorporados a través de la influencia oriental en la época de la Tercera Cruzada (1189-1192). Este tipo de instrumentos no apareció en el arte inglés hasta después de 1200; sus predecesores eran instrumentos largos, rectos y cónicos, hechos con toda probabilidad de madera, como se puede ver en el salterio de Tiberio (British Library), que se remonta al año 1050 aproximadamente. No obstante, incluso estos eran raros en las fuentes inglesas de la época, y la mayor parte de las ilustraciones contemporáneas de la palabra «tuba» (como en el Apocalipsis) muestran una inequívoca trompa curva<sup>1370</sup>.

Este códice es uno de al menos cuatro salterios galicanos sobrevivientes producidos en New Minster (Winchester), en los años posteriores a la conquista normanda de Inglaterra (los otros tres fueron el *Stowe Psalter*, *Vitellius Psalter* y *Lambeth Psalter*). El manuscrito completo está disponible *online* en el sitio web de la Biblioteca Británica<sup>1371</sup>.

---

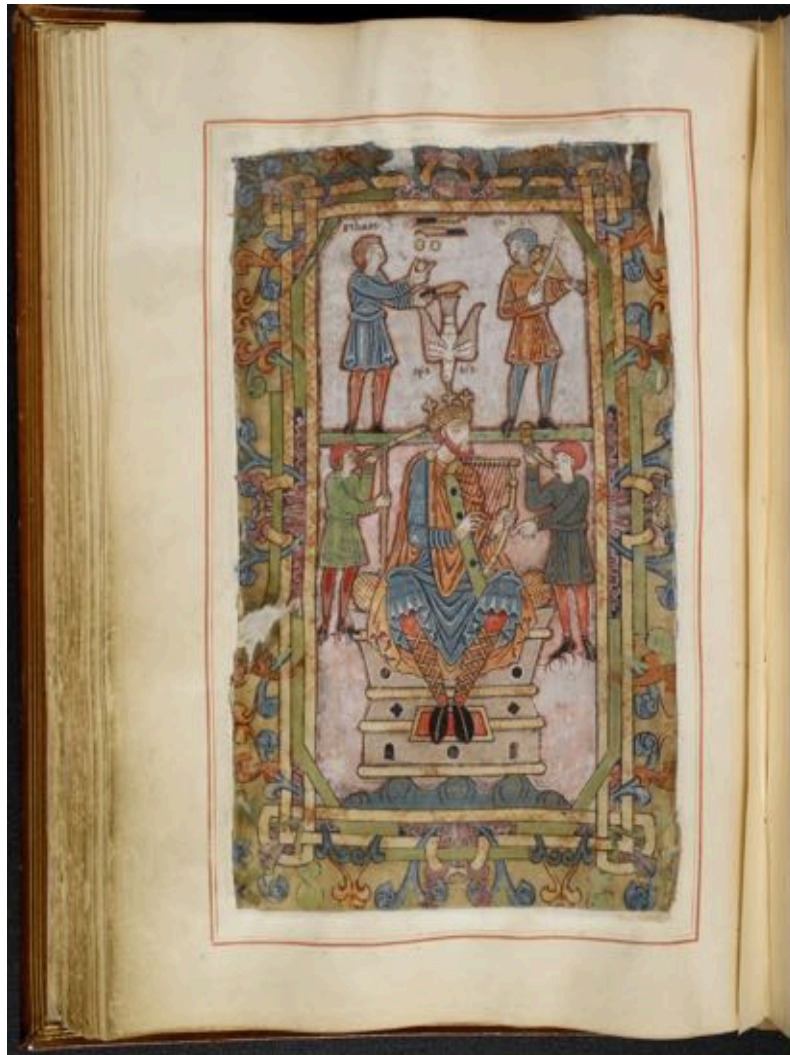
<sup>1370</sup> REMNANT, M. (2002), *Historia de los instrumentos...*; ob. cit., p. 154.

<sup>1371</sup> Cotton MS Tiberius C VI. British Library digitised manuscripts [Acceso: 17/07/2018] Recuperado de: [http://www.bl.uk/manuscripts/FullDisplay.aspx?ref=Cotton\\_MS\\_Tiberius\\_C\\_VI](http://www.bl.uk/manuscripts/FullDisplay.aspx?ref=Cotton_MS_Tiberius_C_VI)

El ciclo de Tiberius representa las vidas de David y Cristo, vinculándolos tipológicamente. Las miniaturas están en el llamado «tercer estilo» del arte anglosajón tardío, «en el cual los estilos de Winchester y Utrecht se fusionaron y asumieron una monumentalidad aún mayor»<sup>1372</sup>. La mayoría de ellos usa con gran expresividad el estilo de dibujo delineado en inglés que se había desarrollado durante el siglo anterior; algunos usan un estilo totalmente pintado, por ejemplo, el que se aprecia en el folio 30v, con un retrato del entronizado rey David presidiendo la escena al tiempo que tañe una lira sentado en su trono. En la iluminación se ve también a Ethan que ha abandonado sus instrumentos musicales para jugar con las bolas y los cuchillos. En un segundo plano, se distingue un grupo de cuatro juglares, el ya citado y otros tres. El de la parte superior derecha de la imagen tañe una vihuela, mientras que los otros dos, en el registro inferior, tañen aerófonos; concretamente, el de la izquierda tañe una trompeta de gran tamaño que sujeta con su mano izquierda que –curiosamente– sostiene con una artillugio preparado al efecto, seguramente porque podría representar una trompeta de metálica que tendría un peso excesivo para sostenerla a pulso; en la parte derecha de la imagen, otro juglar suena una trompa – del tipo olifante– que sostiene con su mano derecha, dirigiendo el pabellón hacia lo alto, mientras que con su mano izquierda parece dar alguna indicación, que parece seguir el rey David con su mirada.

---

<sup>1372</sup> BROWN, M. P. (2007), *Manuscripts from the Anglo-Saxon Age*, London, British Library, pp. 132 y 133.



**Fig. 310. David y sus músicos. Salterio de Tiberio. Londres. British Library, Cotton Tiberius, CVI, fol. 30v<sup>1373</sup>.**

---

<sup>1373</sup> Cotton MS Tiberius C VI. Imagen disponible *online* [Acceso: 17/07/2018] Recuperado de: [http://www.bl.uk/manuscripts/Viewer.aspx?ref=cotton\\_ms\\_tiberius\\_c\\_vi\\_fs001r](http://www.bl.uk/manuscripts/Viewer.aspx?ref=cotton_ms_tiberius_c_vi_fs001r)

*V.1.2.7 Tapiz de la Creación (s. XI)*

Tapiz de la Creación

Gerona, Museo Capitular de la catedral de Gerona

Fecha: s. XI-XII

Lugar de origen: Gerona

Soposte: paño ornamental de sarga de lino

Técnica: pintura a la aguja (tejido y bordado «al hilo»)

Dimensiones: 3,65 x 4,70 m

Es la pieza capital y más conocida de la Catedral de Gerona. Se le denomina «Tapiz de la Creación» por el tema de la parte que se conserva. Aunque se le llame tapiz, en realidad no lo es, se trata de una pieza de sarga de lino de 4,70 x 3,65 metros que, según algunos estudiosos, podría haber tenido unas dimensiones originales del doble de lo que queda. Está bordada con hilos de lana de colores con una técnica llamada «pintura a la aguja» o «punto de figura», un tipo de bordado en punto de cordoncillo, aparecido en la Edad Media, con el que los hilos resiguen la silueta de la figura diseñada, o la llenan completamente, dándole la apariencia de un tapiz.

El origen es incierto, no se sabe cuándo apareció en la catedral, ya que no figura en ningún libro inventario de esta, además, la primera alusión escrita del mismo es del siglo XVI, por motivo de una visita del Emperador Carlos V, en la cual se narra que le gustó tanto la pieza al emperador que volvió a la catedral solo para contemplarla. En dicho escrito se le nombra como «*lo drap de Carles el Gran de la història de l'emperador Constantí*» y posteriormente también se le cita como «*de Carlemany*», como tantas otras piezas de la catedral, no se sabe bien porqué.

El historiador Pere de Palol comenta al respecto que:

No se sabe cuando aparece este bordado en la catedral de Gerona. No figura escrito en ninguna de las listas de inventario que se hacían en las catedrales con motivo de las visitas pastorales, donde, siempre constaban los tejidos, tapices o antependios de altar, sin que nunca se haya podido identificar ninguna de estas piezas con el bordado que estudiamos. Hay que decir, que aparece nombrado con ocasión de la visita que Carlos V, hizo a Gerona el 25 de febrero de 1538, tema estudiado por Batlle i Prats. El monarca después de ver la catedral volvió para contemplar, por segunda vez, "el trapo de Carlos el Grande de la historia del emperador Constantino" [...] El bordado fue nombrado "de Carlomagno", como tantas otras piezas de la catedral de Gerona (silla de Carlomagno, campanario o torre de Carlomagno, estatua de Carlomagno), sin ningún fundamento. En realidad, podemos decir que el descubrimiento tuvo lugar al final del siglo XIX, y tuvo un carácter

enteramente erudito, de investigación, precisamente a causa de la singularidad del bordado<sup>1374</sup>.

Tampoco se sabe seguro su finalidad, según el historiador Josep Bracons el Tapiz de la Creación pudo servir de baldaquino en el altar mayor de la catedral de Gerona<sup>1375</sup>. Manuel Castiñeiras profesor de la Universidad Autónoma de Barcelona, en su estudio sobre el tapiz, considera como hipótesis que la obra fue un tapiz de suelo o alfombra y no una pieza de pared o una cubierta de baldaquino, también refiere que los temas representados remiten a una cultura cosmológica altomedieval con fuertes raíces en el mundo clásico, carolingio y bizantino<sup>1376</sup>. Otros opinan que lo usaban para decorar alguna parte del templo en fiestas señaladas. La verdad es que la singularidad de la pieza no se descubrió hasta el siglo XIX, y solo con fines eruditos y de investigación, y para entonces, ya estaba muy deteriorado.

Sobre la fecha y lugar de su confección también hay dudas. Se data entre el siglo XI y la primera mitad del XII y el taller de donde salió no se sabe, tal vez del sur de Francia o tal vez en la misma zona de Girona. El año 1097 se cree que tuvo lugar la colocación del tapiz en la catedral, la tela podría haber servido como alfombra de lujo con motivo del concilio presidido en Gerona ese mismo año, por el arzobispo de Toledo Bernardo de Sedirac. Aunque la primera referencia documental del tapiz es del siglo XVI y proviene de la visita que realizó el emperador Carlos I a Gerona<sup>1377</sup>.

Del tapiz original se conserva la parte superior, formada por tres ciclos iconográficos:

- el ciclo del Génesis, presidido por el Pantocrátor
- el ciclo de los elementos cósmicos
- el ciclo narrativo de la leyenda de la Vera Cruz por Santa Elena.

Todos estos grupos de iconografía básica representan la salvación como propósito. El personaje principal central del tapiz es Jesús que está representado como un hombre muy joven y sin barba. A su alrededor hay ocho escenas radiales acompañadas por inscripciones del Génesis desde los días de la creación del mundo hasta la creación de Eva<sup>1378</sup>. Es la idea medieval que nos remite a que Dios era el Gran Creador del Universo, cuyo centro era la Tierra, alrededor de la cual estaban los siete cielos (el aire, el éter, el firmamento —con los cuerpos celestes—, el espacio ígneo, el cielo de los

---

<sup>1374</sup> PALOL, Pere de, (1988), *Catalunya Romànica*, vol. XXIII, Barcelona, Fundació Enciclopèdia Catalana, pp. 188-189.

<sup>1375</sup> BRACONS CLAPÉS, J. (2000), *Art de Catalunya. Arts decoratives, industrials i aplicades*, Barcelona 2000, Edicions L'Isard, pp. 124 y 125.

<sup>1376</sup> GONZÁLEZ, C. (1996), *El calendario medieval hispánico. Textos e imágenes (siglos XI-XIV)*, p. 213.

<sup>1377</sup> «Retorn del Tapiz de la Creació a la Catedral de Girona». *Nota de premsa: Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya* (en catalán), p. 7. Fecha: 4 de abril de 2012.

<sup>1378</sup> BRACONS CLAPÉS, J. (2000), *Art de Catalunya...*, ob. cit., p. 124.

ángeles y el cielo de la Trinidad). El hombre de la Edad Media tenía una concepción divina de la Tierra, para ellos era un disco plano sobre el que estaban los cielos nombrados. Los dos círculos principales centrales constan de unas bandas con inscripciones del libro del Génesis:

Alrededor del Cristo:

Dixit quoque Deus fiat lux et facta est lux (Génesis 1, 3)

[Y Dios habló: ¡Que se haga la luz! I la luz se hizo].

En el círculo exterior:

In principio creavit Deus coelum et terram (Génesis 1, 1) [...] mare et omnia qua in eis sunt et viit Deus cuncta que fecerat et erant valda bona (Génesis 1, 31)

[En el principio Dios crea cielo y tierra, el mar y todas las cosas que se encuentran. Y Dios vio que todo lo que había creado era bueno]<sup>1379</sup>.

El centro del tapiz es la figura del Pantocrátor, un hombre joven y sin barba, con atributos apocalípticos, de clara influencia bizantina, a su alrededor hay ocho escenas radiales, formando un círculo, que narran el Génesis, desde la creación del mundo hasta la creación de Eva.

La transición del círculo central al rectángulo deja cuatro espacios triangulares en los que están bordados los cuatro vientos cardinales, representados como jóvenes desnudos imberbes, a la manera de los *puti* romanos, con alas en la espalda y en los pies, se dejan llevar cabalgando sobre recipientes de cuero llenos de aire y cada muchacho sopla dos trompas a la manera tradicional, de manera similar a como aparecen en los sarcófagos paleocristianos. Están colocados en los ángulos de la segunda circunferencia, formando un cuadrado que tiene alrededor las franjas de otro ciclo iconográfico relativo al paso del tiempo; en los ángulos de estas franjas hay los cuatro ríos del Paraíso, dentro de círculos y que se representan simbólicamente a la manera tradicional, mostrando unas jarras que vierten agua.

Alrededor del rectángulo, hay unas franjas con diferentes escenas que representan el paso del tiempo. A los extremos de la franja se representan dos ríos del paraíso, como unas jarras vertiendo agua. En las franjas verticales que envuelven el rectángulo por sus dos lados está el calendario, donde cada viñeta representa un mes, con escenas de caza, campo, alegorías o el mismo discurrir de la vida, siempre en concordancia al mes representado. Interrumpiendo el ciclo de los meses y, una a cada lado del tapiz, hay una

<sup>1379</sup> *Apud* RUDLOFF, D. (2007). *Catalunya romànica. Art, cultura i història*, Barcelona, Ediciones Polígrafa, p. 186.



representación del sol, como un helio arriba de una cuadriga y otra de la luna, donde se ven unos bueyes y el resto ha desaparecido<sup>1380</sup>.



**Fig. 311. Tapiz de la Creación. Catedral de Girona, ca. ss. XI-XII.**

---

<sup>1380</sup> SANCHO, J. M.<sup>a</sup> (2014). «Tapiz de la Creación de la Catedral de Girona». *Historia del Arte. Artes decorativas. Edad Media*. [Último acceso: 06/08/2017] Recuperado de: <<https://sancho70art.wordpress.com/2014/07/27/tapiz-de-la-creacion-de-la-catedral-de-girona/>>



V.1.2.8 *Manuscrito de Cîteaux (s. XII)*

*Manuscrit de Cîteaux*

Dijon, Bibliothèque Municipale

Lugar de origen: Cîteaux, abadía de Notre-Dame

Signatura: Ms. 169 (serie 168-170) - (Sig. antigua 135) Saint Grégoire le Grand, Morales sur Job. S. Gregorii magni moralium in Job libri I-XVI

Fecha: s. XII (1111)

Material: pergamino

Descripción: 3 vols. (94, 103 y 93 hojas a dos columnas)

Dimensiones: 350 x 240 mm

Idioma: latín

La Bibliothèque Municipale de Dijon es depositaria, desde la Revolución Francesa, de un tesoro medieval inestimable, procedente de los monjes de la abadía de Cîteaux. Dentro de este conjunto, los códices y documentos conocidos como los *Manuscripts de Cîteaux*<sup>1381</sup>, procedentes del primer *scriptorium* nacido a principios del siglo XII, son las obras más notables.

En la imagen correspondiente al folio 5r del *Manuscrit* 169, podemos apreciar una iluminación en la inicial de la letra «S» que representa la figura de un juglar que tañe una pequeña trompa cónica en forma de pequeña trompeta. Al margen de la connotación decorativa que tiene la inicial, nos ofrece el testimonio de un instrumento ya conocido cuál es la trompeta medieval, pero con la salvedad, en este caso concreto, de representar un instrumento de reducidas dimensiones, poco frecuente en las representaciones de los manuscritos, que suelen dibujarlo habitualmente con unas proporciones y longitudes mayores.

---

<sup>1381</sup> Manuscrito digitalizado disponible *online* [Acceso: 17/07/2018] Recuperado de: [http://patrimoine.bm-dijon.fr/pleade/ead.html?id=FR212316101\\_citeaux#!{"content":\["FR212316101\\_citeaux\\_D11010523",false,""\]}](http://patrimoine.bm-dijon.fr/pleade/ead.html?id=FR212316101_citeaux#!{)



Fig. 312. Detalle de la inicial de la letra "S" con un juglar tañendo una trompeta. Dijon. Bibliothèque Municipale, ms. 169, fol. 5r<sup>1382</sup>.

1382 *Idem.*

V.1.2.9 *Biblia de Worms (s. XII)*

*Bible (the 'Worms Bible'), Psalms-Acts 16:17, imperfect*

Londres, British Library Harley Collection

Lugar de origen: Alemania (Frankenthal, cerca de Worms, Renania central)

Signatura: BL Harley 2804

Fecha: s. XII (ca. 1148-1174)

Material: códice de pergamino

Dimensiones: 535 x 355 mm (espacio del texto: 390 x 230, hojas a dos columnas)

Descripción: 2 vols. 274 fols. (+ 6 hojas de papel sin foliar, 3 al comienzo y 3 al final)

Idioma: latín

La Biblia de Worms<sup>1383</sup> fue escrita e iluminada hacia el año 1148 en la abadía agustiniana de María Magdalena en Frankenthal, a 10 kilómetros al sur de Worms (Alemania). Por el tipo de rúbrica y los diferentes tipos de escritura que presenta el manuscrito, es posible que participaran dos escribas en su redacción, finalizando la obra un tercero<sup>1384</sup>. Su decoración incluye tres pinturas destacadas, dedicadas a unos retratos del autor, los marcos arquitectónicos de uso para las tablas de concordancias, y una gran serie de titulares ornamentados y a menudo historiados por todos los libros de la Biblia, así como sus prefacios. Inusualmente, los márgenes del primer volumen están embellecidos con varios dibujos relacionados con los Libros de Jueces y Reyes.

La iluminación del folio 3v corresponde a una miniatura con una escena que representa al rey David entronizado en el centro de la imagen tocando el arpa. Lo rodean cuatro de sus músicos, el que se ve en la parte superior izquierda tañe las campanas y el de la derecha un cuerno; mientras que, en la parte inferior, el músico de la izquierda toca un rabel al tiempo que su oponente tañe una cítara.

---

<sup>1383</sup> El manuscrito digitalizado de la British Library se encuentra disponible *online* en: [Acceso: 22/08/2017] Recuperado de: [http://www.bl.uk/manuscripts/FullDisplay.aspx?ref=Harley\\_MS\\_2804](http://www.bl.uk/manuscripts/FullDisplay.aspx?ref=Harley_MS_2804)

<sup>1384</sup> Cfr. COHEN-MUSHLIN, A. (1986), «The Making of a Manuscript. the Worms Bible of 1148 (British Library, Harles 2803-2804), 1983 ("Wolfenbütteler Forsch", 25)», en *Cahiers de Civilisation Médiévale*, pp. 376 y 377.



Fig. 313. *Worms Bible*, Alemania central, tercer cuarto del siglo XII. Londres. The British Library, ms. Harley 2804, fol. 3v.

*V.1.2.10 Salterio de Wurzburg-Ebrach (s. XIII)*

*Psalterium (Würzburg-Ebracher Psalter) | Hiltegerius Psalter*

Munich, Universitätsbibliothek

Signatura: Cim. 15 (= 4° Cod. ms. 24)

Fecha: s. XIII (ca. 1230)

Lugar de origen: Sala Würzburg (posiblemente Abadía Cisterciense Ebrach)

Idioma: latín

El salterio del Wurzburg-Ebrach, siglo XIII, es un manuscrito de pergamino ricamente decorado que perteneció al obispo de Augsburgo Johann Egolph von Knöringen (1537-1575). Al final de su vida, en el año 1573, lo legó junto a más de 6.000 volúmenes para constituir una fundación en la UB Ingolstadt (Katholische Universität Eichstätt-Ingolstadt). Actualmente se conserva en la Universitätsbibliothek de Munich.

El estilo de la iluminación de este códice es típico del período de transición entre fines del arte románico y comienzos del gótico. El folio 2r exhibe una escena que representa el rey David con sus músicos. En ella se puede apreciar la diversidad de instrumentos que aparecen en el escenario musical: un órgano positivo, tocado por el rey David que preside el centro superior de la imagen, acompañado por otros músicos que tañen una zanfona, una viola, una flauta, un carillón y un cuerno<sup>1385</sup>.

La posición que adopta el músico al tañer la trompa resulta muy natural y realista, ya que la sujeta con ambas manos situándola correctamente en los labios. El instrumento es un sencillo olifante monocolor sin ningún tipo de decoración.

---

<sup>1385</sup> PAJARES ALONSO, R. L. (2010), *Historia...*, ob. cit., p. 68.



Fig. 314. Würzburg-Ebracher Psalter. Munich. Ludwig Maximilians Universität (LMU), fol. 2r.

*V.1.2.11 Salterio de Rutland (s. XIII)**Psalter, Use of Sarum ('The Rutland Psalter')*

Londres, British Library

Signatura: Add MS. 62925

Fecha: s. XIII (ca. 1260)

Lugar de origen: Inglaterra (¿Londres?)

Material: pergamino

Descripción: 190 fols. (+ 3 hojas foliadas al comienzo y 2 hojas fragmentarias de pergamino al final)

Dimensiones: 285 x 205 mm (espacio del texto: 185 x 135 mm)

Idioma: latín

Tipo de escritura: gótica (*textualis quadrata*)

El salterio de Rutland es un manuscrito ilustrado realizado hacia 1260 en Inglaterra, en cuya confección intervino el monje benedictino de origen inglés Mathew París, que estudió en París. Hay pocos datos sobre su vida, pero se sabe que se trasladó al monasterio de Albans, donde se dejó influenciar por el salterio de dicho monasterio.

Junto a los Salmos, el libro contiene una serie de ilustraciones, miniaturas de página completa y páginas parciales, e iniciales históricas e iluminadas. Lo que es particularmente llamativo del manuscrito, sin embargo, es la marginalidad. Junto a los Salmos, el texto contiene imágenes de hombres, mujeres, animales, híbridos, dragones y escenas de la vida cotidiana. Su iconografía marginal de colores intensos, donde predominan los azules, verdes y rojos con algún toque dorado, es la típica que va sucediéndose a lo largo de la baja Edad Media inglesa. El estilo no cambia mucho dentro de la corriente del 1200, las figuras son alargadas y elegantes, pero lo que sí cambia es la composición de la *marginalia*, evoluciona desde un lugar recóndito en las esquinas hasta llegar a ocupar todos los márgenes de los folios, haciéndose dueña del salterio. Actualmente se conserva en la British Library de Londres.

La escena que presenta el folio 98r en el interior de la inicial «C» con el rey y dos músicos forman un trío musical de un estilo puramente realista. A la izquierda de esta, el rey tañe una especie de lira junto a otro personaje que puede ser un cantante, mientras a su derecha, otro músico tañe una trompeta recta que sostiene con ambas manos dirigiendo su campana hacia la parte inferior. Este instrumento de medianas dimensiones, podría ser la copia de uno real de madera o de metal, ya que muestra un pabellón que parece trabajado artesanalmente.





**Fig. 315.** Detalle de la inicial del salmo. Rutland Psalter, *ca.* 1260. Londres. British Library, Add ms. 62925, fol. 98r.



*V.1.2.12 Missale de Sant Cugat (s. XIV)**Missale de Sant Cugat*

Archivo de la Corona de Aragón

Signatura: ACA, Ms. Sant Cugat, 24

Fecha: ca. 1315

Lugar de origen: monasterio benedictino de Sant Cugat del Vallès

Dimensiones: 74 x 36 mm

Idioma: latín

En el Archivo de la Corona de Aragón se custodia un *Missale* que forma parte del conjunto de los manuscritos iluminados catalanes del siglo XIV conservados en el ACA y procedentes del monasterio de Sant Cugat. Entre ellos destacan dos, uno litúrgico y otro literario. El que nos interesa es el primero, un misal compuesto probablemente hacia 1305<sup>1386</sup>. Tiene veinte letras capitales ricamente policromadas (con colores azul cobalto y siena o rojo de tierra, realzados por carmín, verde y oro), escenas figurativas (de entre las cuales destaca la que representa el Juicio Final, al fol. 83v) y otras muy numerosas (350, según Bohigas) con motivos zoomorfos y antropomorfos muy variados, que recuerdan el final del románico<sup>1387</sup>. En una de sus iluminaciones, la correspondientes al folio 32r, se aprecia el detalle de una inicial capital figurada de la letra «I», con el busto de un hombre que toca el cuerno y está sentado sobre otra inicial (letra «R») decorada con pan de oro. El personaje tañe su instrumento sujeto con ambas manos y perfectamente situado en los labios, un típico olifante monocolor en rojo, dirigiendo el pabellón hacia lo alto.

---

<sup>1386</sup> ACA, Ms. Sant Cugat, 24. MIQUEL ROSELL, *Catàleg dels llibres manuscrits de la Biblioteca del monestir de Sant Cugat del Vallès*, del Archivo de la Corona de Aragón; DOMÍNGUEZ BORDONA, *Manuscritos*, núm. 33; DOMÍNGUEZ BORDONA, *Exposición*, núm. CLXI; SANPERE Y MIQUEL, S. (1908), *La pintura migeval catalana*, Barcelona, pp. 64-84; PERE BOHIGAS, *Periodo gòtic*, I, pp. 62-66; BOHIGAS, «Inventari», núm. 858; ALTURO, *El llibre*, p. 261. BOHIGAS, P. (1960), *La ilustración y la decoración del libro manuscrito en Cataluña*, vol. II, Barcelona, Asociación de bibliófilos de Barcelona, p. 207 y ss.

<sup>1387</sup> LÓPEZ RODRÍGUEZ, C. (s.f.), *Miniaturas, dibujos y motivos ornamentales de época medieval en el archivo de la Corona de Aragón*, p. 61. Disponible online [Acceso: 17/07/2018] Recuperado de: <https://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/32/30/03lopezrodriguez.pdf>



Fig. 316. *Missale*. Personaje tañendo un cuerno. ACA, ms. San Cugat, 24, fol. 32r.

*V.1.2.13 Atlas Catalán (s. XIV)**Atlas Catalán / Atlas de cartes marines*

Biblioteca Nacional de Francia, Departamento de manuscritos, español 30, cuadros III y IV

Signatura: BnF, Esp 30

Autor: atribuido a Abraham Cresques (1325-1387).

Fecha: año 1375

Lugar de origen: Mallorca

Tipo: hojas de pergamino pegadas en soportes de madera

Dimensiones: 12 medias hojas de 640 x 250 mm cada una

Idioma: catalán

El *Atlas de cartes marines* ricamente ilustradas, precedidas por un calendario y una descripción cosmográfica, formaba parte de las colecciones reales del rey de Francia Carlos V (1337-1380) antes del 6 de noviembre de 1380, cuando Jean Blanchet procedió a la revisión de los libros, ya inventariados por Gilles Malet en 1373. La obra se le atribuye al cartógrafo mallorquín Abraham Cresques, perteneciente a la comunidad judía de Mallorca (donde tenía su taller) y protegido por el rey de Aragón Pedro el Ceremonioso, quien el 15 de abril de 1368 le otorgó el privilegio de ingresar en su familia en reconocimiento a sus servicios. El hijo de Pedro IV, el infante Juan, también reconoció los méritos de Cresques renovando, en la persona de su hijo Jafuda (Jehuda), su cualidad de «familiaris» (1381). Entre los años 1360 y los años 1390, los soberanos de Aragón solicitan repetidamente a las autoridades de Mallorca que se les envíe el *mappaemundi*, sin especificar nunca el nombre del fabricante. Pero en una carta de 20 de marzo 1382 de Pedro IV de Aragón a su tesorero, el rey ordena explícitamente la concesión de 150 florines de oro de Aragón a Cresques Abraham «judeo domo nostra magistro del mapamundi» por el precio «quasdam tabulas en quibus figura mundi». En 1387, una carta de Juan I ordenando el pago de 60 libras 8 sueldos a Jafuda Cresques de un *mappaemundi* iniciado por Abraham dos años antes, atestigua que el hijo se hizo cargo de las actividades de su padre, que probablemente murió poco antes. También se sabe por Jafuda Cresques que se vio obligado a convertirse al cristianismo, como el resto de su familia, en 1391, y que tomó el nombre de Jacobus (Jaume) Ribes. J. Riera, en un artículo de 1975, aporta varios elementos al conocimiento de esta familia de artesanos de Mallorca especializados en la fabricación de estos mapas.

Este atlas de cartas náuticas escrito en catalán se realizó alrededor de 1375, fecha que aparece en el cálculo de la proporción áurea. Es a la vez una carta náutica con la rosa de los vientos y una representación pictórica de las regiones habitadas del globo con sus peculiaridades históricas, geográficas, comerciales y sus divisiones políticas. Sus fuentes son variadas: además de los fondos geográficos, de culturas de la antigüedad y

de la Biblia, la representación del mundo se nutre de la lectura de los viajes de Marco Polo y, probablemente, también del viajero árabe Ibn Battuta, así como historias de transmisión oral sobre Mongolia Asia, China y la India<sup>1388</sup>. Consiste en 6 hojas de pergamino pegadas a la mitad en soportes de madera interconectados. Los dos primeros presentan los calendarios y el sistema del mundo de los eruditos del siglo XII. Las otras cuatro hojas dan, al oeste, un mapa portulano bastante clásico, a escala y basado en la ciencia náutica de la época, mientras que en otros lugares, es un espacio de contornos aleatorios con detalles concretos que le dan una apariencia de realidad. Además, a través de las leyendas y costumbres tomadas de las historias de los viajeros, al transmitir nombres identificables de ciudades de India y China, el Atlas describe, más allá del mundo real occidental, las inmensas regiones de Oriente, es el mundo de las especias, sedas y riquezas descrito por Marco Polo y que, 117 años después, Cristóbal Colón tratará de descubrir por el camino del oeste<sup>1389</sup>.

En la magnífica escena que nos proporcionan los folios 2v-3r, vemos Alejandro el Grande acompañado por Satanás, quien lo ayudó a encarcelar a los pueblos de Gog y Magog. En la parte central del folio 3r se distinguen claramente las dos estatuas que Alejandro mandó erigir. Representan a dos personajes que tañen sendas trompetas de bronce u oro dirigidas al centro de la escena, con la finalidad de que su sonido transformado en viento asuste a los tártaros.

---

<sup>1388</sup> Información de dominio público proporcionada por la BnF Gallica, disponible *online* [Acceso: 18/07/2018] Recuperado de: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b52509636n/f4.item.zoom>

<sup>1389</sup> ABRAHAM CRESQUES, *Atlas de cartes marines*, dit [Atlas catalan]. Información de dominio público disponible *online* [Acceso 17/07/2018] Recuperado de: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b55002481n/fl3.item.r=atlas+catalan>



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France. Département des manuscrits. Espagne 30

Fig. 317. *Atlas de cartes marines* de Abraham Cresques, 1375. Paris. BnF, Esp 30, fols. 2v-3r.





Fig. 318. Trompetas (detalle), *Atlas de cartes marines* de Abraham Cresques, 1375. París. BnF, Esp 30, fols. 2v-3r.

*V.1.2.14 Boecio, De arithmetica, De musica (s. XIV)**De arithmetica, De musica*

Nápoles, Biblioteca Nazionale Vittorio Emanuele III

Signatura: Ms. V. A. 14

Fecha: ca. 1350

Tipo: manuscrito

Boecio (ca. 480-ca., 525 d.C.) fue un filósofo de principios del siglo VI. Su «*De institutione musica*» fue escrito hacia principios del siglo VI y ayudó a los autores medievales durante el siglo IX a entender la música griega<sup>1390</sup>. El manuscrito actual fue copiado por un monje franciscano de Nápoles durante el período de la dominación angevina. La ilustración del folio 47r está dedicada a la representación de la música. En el centro se muestra a una figura femenina que personifica el arte rodeada por figuras más pequeñas que tocan diversos instrumentos musicales. Los músicos, diez trovadores y ministriles, están dominados por el rey David, situado en un círculo en la parte superior. Dos de ellos, situados a la derecha de la parte inferior de la imagen, tañen sendas trompetas de grandes dimensiones, estéticamente muy estilizadas en su tipología, dirigiendo su pabellón hacia el tamborero que se encuentra en el centro. En la ejecución de las figuras se observan elementos que sugieren que el manuscrito fue producido en el ambiente cultural del Palais des Papes en Avignon, iluminado por un miniaturista francés alrededor del año 1350<sup>1391</sup>.

---

<sup>1390</sup> Generalmente se acepta la afirmación de que los monjes medievales aprendieron todo lo que sabían de música del patricio romano Boecio. Su libro *De institutione musica* se convirtió en el tratado de referencia musical durante toda la Alta Edad Media. El concepto que tenía Boecio de la música se basaba en la contemplación. Era una visión asociada a la tradición clasista de la nobleza romana que despreciaba como bajo cualquier trabajo físico, incluida la interpretación de la música en un instrumento. El verdadero músico para Boecio era el *musicus*, que en sus palabras es el que «tiene la habilidad para juzgar, medir ritmos, melodías y toda la música». Es decir, es el teórico musical que no se mancha las manos tocando o cantando, como los cantantes e instrumentistas, a los que tilda de vulgares y afirma que están «enteramente exiliados del verdadero entendimiento musical». Los monjes medievales heredaron de Boecio no solamente conocimientos de distintas disciplinas sino también una actitud de superioridad moral. Los monjes compartían con el filósofo romano su odio y desprecio por el músico profesional, el *joculator*, *scurra*, *histrion*, etc., cuya obra consideraban amoral y peligrosa para la fe católica.

<sup>1391</sup> La imagen del folio 47r es de dominio público y se encuentra disponible *online* [Acceso: 17/07/2018] Recuperado de: <https://www.wga.hu/index1.html>



**Fig. 319. Boethius: *De arithmetica*, *De musica*, ca. 1350. Nápoles. Biblioteca Nazionale Vittorio Emanuele III, ms. V. A. 14, fol. 47r.**



V.1.2.15 *Grande Bible historiale* (ss. XIV-XV)

*Grande Bible historiale complétée*

Autor: Maestro del libro de horas de Jehannette Ravenelle. Iluminador

Bibliothèque nationale de France

Signatura: BnF, Département des Manuscrits, Français 159

Fecha: 1395-1401

Lugar de origen:

Tipo: manuscrito

Dimensiones:

Idioma: francés

La *Bible historiale complétée* custodiada en la Biblioteca nacional de Francia es una de las muchas copias realizadas en el primer cuarto del siglo XIV por la fusión de la Biblia histórica de Guyard des Moulins y la Biblia francesa del siglo XIII. Este manuscrito fue donado al duque Jean de Berry por Raoulet de Anquetonville, Señor de Bellaval, escudero de Felipe el Atrevido, y uno de los consejeros generales en Languedoc, antes de 1402, ya aparece en el inventario de la librería del duque establecida ese mismo año<sup>1392</sup>. Este manuscrito habría servido como modelo para la primera Biblia francesa impresa (la de Jean de Rély), en 1495, compuesta de dos volúmenes de más de 700 folios<sup>1393</sup>.

La lujosa decoración de la *Bible historiale complétée* indica que fue el producto de un encargo real. En su decoración colaboraron dos artistas con estilos muy diferentes. El primero, cuya contribución es limitada (fols 3-8, 260, 264), ha sido identificado con el *Maître du livre d'heures* de Jehannette Ravenelle, según el manuscrito actualmente conservado en la Universidad de Uppsala (ms. C517e)<sup>1394</sup>. El segundo artista, que aseguró la concepción del ciclo iconográfico, ha sido identificado como el *Maître du Couronnement de la Vierge*, llamado así por el frontispicio del ms. de la *Légende dorée* (BnF, ms. Français 242). Se reconoce su estilo en las iluminaciones de los folios 10 a 256v y 266 a 542<sup>1395</sup>.

<sup>1392</sup> Información del catálogo de dominio público proporcionada por la BnF Gallica, disponible *online* [Acceso: 31/08/2017] Recuperado de: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8449691v>

<sup>1393</sup> Cfr. FOURNIÉ, É. (2009), «Les éditions de la *Bible historiale*. Présentation et catalogue raisonné d'éditions de la première moitié du XVI<sup>e</sup> siècle», en *L'Atelier du Centre de recherches historiques*. Revue électronique du CRH. Disponible *online* [Acceso: 24/08/2017] Recuperado de: <https://journals.openedition.org/acrh/1832>

<sup>1394</sup> Cfr. LINDQVIST SANDGREN, E. (2002), *The Book of Jehannette Ravenelle and the Parisian Book Illumination around 1400*, Uppsala, pp. 45-46 y 146-147.

<sup>1395</sup> Cfr. FOURNIÉ, É. (s.f.), «Catalogue des manuscrits de la Bible historiale (3)», en *L'Atelier du Centre de recherches historiques*, 3, núm. 96.

En la escena del fol. 97v se representa una procesión religiosa en la que un heraldo músico tañe una pequeña trompeta recta que sujeta con sus manos, dirigiendo su pabellón hacia el cielo. Las características apreciables del instrumento nos inducen a pensar que podría tratarse de un clarín, instrumento de tipología similar al que aparece en la tabla del Mestre de Rubió (s. XIV) del Museo Episcopal de Vic.

En el fol. 533v un ángel músico con sus grandes alas rojas extendidas sujeta con su mano derecha, en una posición poco realista, una imponente trompeta en forma de "S" dirigiendo su pabellón hacia arriba. El instrumento se corresponde con la trompeta del tipo «Thumerhorn» que Sebastian Virdung reproduce en su obra *Musica Getustch* en 1511, pero de mayores dimensiones<sup>1396</sup>.



**Fig. 320. Músico tañendo un clarín. Grande Bible historique, ca. 1395-1401/2. París. BnF, ms. Fr. 159, fol 97v.**

---

<sup>1396</sup> VIRDUNG, S. (1511), *Musica Getustch*, Basilea 1511; reimp. en fasc., por L. Schrade, Kassel, 1931; ed. de E. K. Niemöller, *Documenta Musicologica*, 31 (1970); reed. Basilea, 1980.



Fig. 321. Ángel tañendo un thumerhorn. *Grande Bible historique*, ca. 1395-1401/2. París. BnF, ms. Fr. 159, fol. 533v.

*V.1.2.16 Breviario de Martín el Humano (s. XV)*

*Breviarium secundum ordinem Cisterciencium* / Breviario de Martín I de Aragón

París, Bibliothèque nationale de France

Signatura: Ms. in-fol. sur. Rothschild 2529 (16 b)

Fecha: 1398-1403

Fecha de edición: 1380-1450

Lugar de origen: Cataluña, España

Soporte: manuscrito

Tipo de escritura: gótica

Dimensiones: 351 x 252 mm

Idioma: latín

El Breviario del rey Martín el Humano es uno de los manuscritos miniados más importantes del período del gótico internacional en la Corona de Aragón. Fue encargado por el monarca Martín a finales del siglo XIV. La particular predilección del rey Martín hacia los libros de lujo queda patente en la belleza de este manuscrito debido al interés que puso en su realización. Se conservan tres cartas que contienen las instrucciones del rey para la preparación de su Breviario. La copia comenzó en febrero de 1398, pero las ilustraciones no se completaron hasta el año 1403 (Zaragoza, 17 de febrero de 1398, carta del Rey a la abadía de Poblet solicitando la copia de tres lecciones especiales...) <sup>1397</sup>.

El estilo y la iconografía de las delicadas miniaturas de este Breviario resultan fundamentales para entender la difusión del estilo internacional en Cataluña y Valencia <sup>1398</sup>. Entre el repertorio iconográfico del suntuoso manuscrito nos interesan particularmente cuatro miniaturas en las que se representan escenas que contienen personajes tañendo el olifante y la trompeta. Corresponden a los folios 18r y 210v (trompetas) y 134r y 248v (olifantes).

---

<sup>1397</sup> Información del catálogo de dominio público proporcionada por la BnF Gallica, disponible *online* [Acceso: 18/07/2018]  
Recuperado de: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b52000996s/fl.planchecontact>

<sup>1398</sup> Para una información más detallada véase el trabajo de PLANAS, J. (2009), *El Breviario de Martín el Humano. Un códice de lujo para el monasterio de Poblet*, Valencia, Ed. Universidad de Valencia, obra de referencia de este códice.



Fig. 322. *Breviarium secundum ordinem Cisterciencium*. Paris. BnF, ms. in-fol. sur. Rothschild 2529 (16b), fol. 18r.



Fig. 323. *Breviarium secundum ordinem Cisterciencium*. Paris. BnF, ms. in-fol. sur. Rothschild 2529 (16b), fol. 134r.





Fig. 324. *Breviarium secundum ordinem Cisterciencium*. París. BnF, ms. in-fol. sur. Rothschild 2529 (16b), fol. 210v.



Fig. 325. *Breviarium secundum ordinem Cisterciencium*. París. BnF, ms. in-fol. sur. Rothschild 2529 (16b), fol. 248v.

V.1.2.17 *Nuremberg Chronicle (s. XV)*

*Liber cronicarum: cum figuris et ymagibus ab inicio mundi / Nuremberg Chronicle*

Autor: Schedel, Hartmann, 1440-1514

Morse Library. Beloit College

Colección: Nuremberg Chronicle

Fecha: 1493

La Crónica de Nuremberg es una historia pictórica de la Tierra desde la creación hasta la década de 1490. Fue compilada por el Dr. Hartmann Schedel e ilustrada y grabada por Michael Wohlgemuth, Wilhelm Pleydenwurff y Albrecht Dürer. Anton Koberger publicó la primera edición, escrita en latín, en el año 1493. Contiene 1809 impresiones, tomadas de 645 grabados en madera reales. Normalmente presentaban escenas bíblicas, santos y moralidades. La xilografía estuvo en auge durante varios años antes de que Gutenberg inventara la tipografía. Tras la publicación de la Crónica de Nuremberg, Albrecht Dürer se convirtió en un líder de este arte, formando parte del distinguido grupo que creó los grabados en madera de la Crónica.

En el fol. CCLXVv, encontramos dos ángeles apocalípticos que tañen sendas trompetas típicas de la época, similares a las que encontramos en beatos y salterios, aunque de diseño más tosco. La escena representa el momento en que Dios, exaltado por la injusticia reinante en el mundo, con el fin de extirpar todo el mal, ordena con el toque de las trompetas de sus ángeles celestiales el final de los tiempos y la resurrección de los muertos, cuyas almas resucitarán a la vida eterna. La explicación detallada la recoge el folio anterior (CCLXVI)<sup>1399</sup>.

---

<sup>1399</sup> El manuscrito del *Nuremberg Chronicle* de dominio público se encuentra disponible *online* [Acceso: 18/07/2018] Recuperado de: <http://digioll.library.wisc.edu/cgi/t/text/pageviewer-idx?c=nur;cc=nur;idno=nur.001.0002;page=root;talign=nur.001.0004;frm=frameset;seq=573;view=image;size=s>



**Fig. 326.** Trompetas del Juicio final. *Nuremberg Chronicle*, fol. CCLXVv.



V.1.2.18 *Emblemas de Alciato (s. XVI)**Emblemata / Emblematum liber*

Autor: Andreae Alciati

Fecha de publicación: 1549

Illinois, University of Illinois Urbana-Champaign

Signatura: A-Q8

Colección: Emblem americana

Páginas: 274

Idioma: español

Traductor: Bernardino Daza Pinciano

Otro tipo de representación simbólica de la trompa la encontramos en forma de cuerno y de caracola en la colección de los Emblemas «*Emblemata*» del humanista italiano Andrea Alciato (1492-1550), primer libro de emblemas que apareció en Augsburgo (Alemania). Es sin duda una de las obras más influyentes en todo el Renacimiento y Barroco europeos. Alciato dio con una afortunada combinación de la palabra y la imagen e hizo renovado acopio de una simbología de variada procedencia, donde los relatos mitológicos se mezclaban con una curiosa erudición y la sabiduría proverbial con los epigramas. En 1549, la traducción al español de Bernardino Daza Pinciano, con sus magníficos grabados, fue la primera en publicar diez nuevos emblemas, que vieron la luz incluso antes que el original en latín.

La importancia de este libro no pertenece sólo al ámbito de nuestra cultura y no es fácil exagerar su influencia—ni de la literatura emblemática en general— sobre todo tipo de artistas, arquitectos, poetas y dramaturgos durante prácticamente doscientos años. Desde su aparición hasta fines del siglo XVII, vería cerca de 150 ediciones<sup>1400</sup>.

La publicación del milanés contiene una serie de dictados a modo de lema o mote, cada uno de ellos con una imagen alegórica o *pictura* y un epígrama que servía de glosa y comentario:

fol. 63 (*Ottava rhima*)***Que d'el estudio de las letras nasce la immortalidad***

Tritón que es de Neptuno trompetero

Medio hombre y medio pez, está cercado

Se vna serpiente que por lo postrero

<sup>1400</sup> Cfr. HENKEL, A. y A. Schöne (eds.). (2016), *Emblemata: Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts*, Springer-Verlag.

Tiene su cola asida de un bocado,  
La Fama fauoreze à el hombre entero  
En letras, y pregonas ansi su estado  
Que le haze retumbar hasta que asombre  
La tierra y mar con gloria de su nombre.

fol. 140 (*Terceto*)

*El repentino espanto.*  
*Viendo yr un esquadron desbaratado,*  
*¿Quién toca mi bozina? (Fauno dixo),*  
*En velle tan fin causa alborotado.*

La edición de Lyon de 1549<sup>1401</sup> representa en el fol. 63r una figura de la imagen mitológica de Tritón como «trompetero» de Neptuno tañendo una caracola, instrumento que cita como sinónimo de trompeta. Y en el terceto *El repentino espanto* del fol.140v, un fauno tañe una trompa córnea para llamar al orden a un escuadrón desbaratado.

---

<sup>1401</sup> *Los emblemas de Alciato*. Traducido en *Rhimas Españolas* por Bernardino Daza Pinciano. *Vid. Emblemata Andreae Alciati*. Lugduni: *Apud* Gulielmum Rouillum, 1548. Diuerse imprese accomodate a diuerse moralità... In lione: Da Gulielmo Rouillo, 1549. Digitizing sponsor: University of Illinois Urbana Champaign. 853A117 0e1548. Rare Book & Special Collections Lybrary. Esta edición presenta irregularidades en su paginación: p. 245 y 248 numeradas 145 y 226 respectivamente. [Último acceso: 03/08/2017] Recuperado de: <https://archive.org/details/losemblemasdealc00alci>

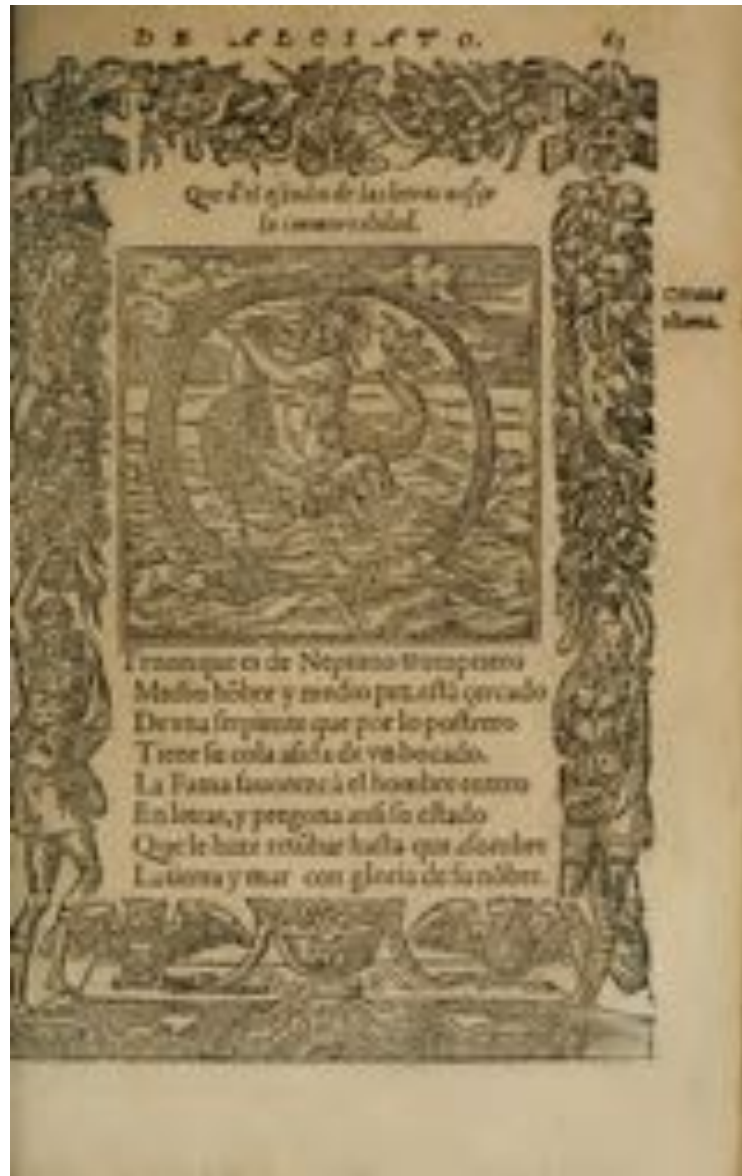


Fig. 327. *Emblemata Andreae Alciati*. Lugduni: Apud Gulielmum Rouillum, 1548, fol. 63r.



Fig. 328. *Emblemata Andreae Alciati*. Lugduni: Apud Gulielmum Rouillum, 1548, fol. 140v.

V.1.2.19 *Cantigas de Santa María de Alfonso X el Sabio*

Las *Cantigas de Santa María* constituyen un magnífico *continuum* entre las empresas intelectuales del *scriptorium* de Alfonso X el Sabio (1221-1284). Han sido consideradas siempre como una obra esencial de la literatura medieval hispánica, al tiempo que un repertorio igualmente fundamental de música medieval<sup>1402</sup>. Sus riquísimas ilustraciones constituyen una verdadera historia dibujada en viñetas de extraordinaria calidad pictórica. Elaboradas a mediados del siglo XIII, constituyen el cancionero religioso medieval de la literatura en galaicoportugués, frente al profano que estaría constituido por las cantigas de amigo, de amor y de escarnio. Por su coherencia, la belleza de los códices que las contienen, por su número y por su temática, constituyen un hecho singular sin precedente en la historia de la música medieval de Occidente. En este sentido, Rosario Álvarez considera que las miniaturas de algunos de los códices,

[...] constituyen la fuente más completa para el estudio del material organográfico en suelo hispánico durante la segunda mitad del siglo XIII. Tanto los dos códices de "Las Cantigas de Santa María" (códices T I 1 y b I 2 de la biblioteca de El Escorial), como el "Libro de Ajedrez, Dados e tablas" (código T I 6 de la misma biblioteca) son buena prueba del cosmopolitismo musical de la corte de Alfonso X. Además, a través de ellos se trasluce la riqueza y variedad de las manifestaciones musicales en la vida medieval de aquella época<sup>1403</sup>.

El responsable de estas cantigas, Alfonso X<sup>1404</sup>, educado como su padre en Galicia, adquirió el gusto por el gallego como lengua poética, lo que impulsó el desarrollo de la lírica galaicoportuguesa. Al rey sólo se le atribuye una pequeña parte de estas; su labor fundamental sería la de organización, dirección y corrección (tal y como reflejan algunas miniaturas en las que el rey aparece en medio de sus escribanos y ministriles colaboradores) por lo que parece mérito suyo la homogeneidad estilística de la obra<sup>1405</sup>.

De esta magna obra de 427 composiciones en honor a la Virgen María se conservan cuatro códices, todos procedentes de la corte real. El primero se encuentra depositado en la Biblioteca Nacional de España, el *Códice Toledano* (Ms. 10069), conocido

<sup>1402</sup> CHICO PICAZA, M.ª V.ª (2003), «La teoría medieval de la música y la miniatura de las Cantigas», en *Anales de Historia del Arte*, 13 [83-95], p. 84.

<sup>1403</sup> ÁLVAREZ, R. (1987), «Los instrumentos musicales en los códices alfonsinos: su tipología, su uso y su origen. Algunos problemas iconográficos», en *Revista de Musicología*, Vol. 10, Núm. 1 (Enero-abril), pp. [67-104] p. 67.

<sup>1404</sup> Las dudas sobre la autoría directa del rey Alfonso X el Sabio están resueltas hacia su participación como compositor en no pocas, al menos diez de ellas de atribución real en integridad de modo indudable. Seguramente escribió algunos de sus textos y, sobre todo, concibió y supervisó la compilación. Para ello se rodeó en sus cortes de Toledo y Sevilla de buenos trovadores, tanto nacionales como extranjeros. Destacando entre ellos el trovador provenzal Guiraut de Riquier y el clérigo, poeta y trovador gallego, Airas Nunes, conocido *segrel* lírico, es decir, compositor de cantigas profanas galaicoportuguesas.

<sup>1405</sup> FORNS, J. (1976), *Historia de la Música*, vol. I, Madrid, Ed. Cosano, p. 204.

también como manuscrito «To» de las *Cantigas*, debido a su antigua pertenencia a la catedral de Toledo hasta 1869<sup>1406</sup>. Otros dos, adornados con profusión de miniaturas de gran valor iconográfico, se conservan en la Biblioteca de San Lorenzo de El Escorial: el *Códice de los músicos*, también llamado *Códice Princeps* o código «E<sub>1</sub>» (RBME, Ms. b.I.2) y el *Códice Rico* o «E<sub>2</sub>» (RBME, T.I.1), que junto al *Códice de Florencia*<sup>1407</sup> o «Flo» (BNCF.B.R.20) forman el conjunto de los *Códices de las Cantigas Historiadas*.

La decoración pictórica de las ediciones de las *Cantigas de los Músicos* y las *Cantigas Historiadas* ha sido decisiva para el conocimiento de los instrumentos medievales que se usaban en el siglo XIII. «En las cantigas figuran más de treinta clases de instrumentos tocados por juglares moros, judíos y cristianos»<sup>1408</sup> que representan diversas tipologías: *organistrum*, salterio, laúd, viola de arco, rabel, cítara, arpa, trompa, trompeta, castañuelas, cornamusas, dulzainas y muchos otros. De algunos sabemos sus características por estas imágenes, hasta el punto de que el estudio minucioso de las ilustraciones ha sido importantísimo en la investigación de la música de la época, y la reconstrucción de los instrumentos.

El manuscrito más completo e interesante para la organología musical es el *Códice de los Músicos* b.I.2 «E<sub>1</sub>» (según Menéndez Pidal el *b.I.1*) por su iconografía estrictamente musical y la perfección que presenta en cuanto a la notación musical se refiere, lo que le ha valido el sobrenombre de *Codex Princeps*. Decía Anglés que,

su valor reside también en las 210 láminas, con un total de 1.262 miniaturas [...] su presentación, tan lujosa, hace presumir que el rey personalmente había dado orden de que todo este repertorio mariano completo fuera copiado con tanta profusión de miniaturas y de lujo<sup>1409</sup>.

Tiene 417 Cantigas, algunas repetidas. Es, por tanto, el más completo de los manuscritos. En el folio 29 r., y ocupando todo el ancho de la página, hay una miniatura que representa al Rey con sus colaboradores. Luego, cada diez cantigas, figura una miniatura cuadrada, del ancho de una columna, en que se ve a un músico o a

---

<sup>1406</sup> Tras el estudio de este manuscrito (anteriormente Dd. 94), Higinio Anglés llegó a la conclusión de que musicalmente es el más imperfecto y supone fue copiado en fecha posterior a los otros dos. «Estudios recientes plantean que sea una copia muy cercana al libro original, el código más antiguo de los conservados, estableciendo su cronología entre 1270-1280. Se trata de un ejemplar sencillo, carente de repertorio icónico, que tan sólo contiene las cien primeras cantigas, lo que parece reflejar un primer estudio en la composición de la obra completa. Cfr. ANGLÉS, H. (1958), *La música de las Cantigas de Santa María del rey Alfonso el Sabio*, III, 1.ª parte, Barcelona, Diputación Provincial de Barcelona, Biblioteca Central, p. 142 y ss; y FERNÁNDEZ, FERNÁNDEZ, L. (2012-1013), «Los manuscritos de las Cantigas de Santa María: definición material de un proyecto regio», en *Alcanate VIII. VIII Semana de estudios alfonsies*, Dpto. de Historia del Arte I (Medieval), UCM, [79-115] p. 84.

<sup>1407</sup> Este código, conservado en la Biblioteca Nacional de esta ciudad, contiene el texto de 104 cantigas, de las que dos no aparecen en los otros códigos y otras ofrecen variantes de cierto interés.

<sup>1408</sup> ANGLÉS, H. (1958), *La música de las Cantigas de Santa María del rey Alfonso el Sabio*, III, 1.ª parte, Barcelona, Diputación Provincial de Barcelona, Biblioteca Central, pp. 126 y 127.

<sup>1409</sup> *Ibidem*, p. 144.

una pareja; se conservan cuarenta de estas escenas que representan invariablemente músicos<sup>1410</sup>. Se da por hecho que intervinieron «al menos dos manos en su elaboración», parte de un equipo mayoritario de iluminadores diferente al que estaba trabajando en el *Códice Rico*<sup>1411</sup>.

El *Códice Rico* (Ms. T.I.1, más conocido por la sigla E<sub>2</sub>) es, sin duda, el más célebre y rico de todos los alfonsíes. El monarca murió sin verlo acabado, y hoy está repartido entre las Bibliotecas de El Escorial y Florencia. «A pesar de poseer gran número de iluminaciones (212 páginas miniadas con un total de 1.257 miniaturas), no presenta una gama instrumental tan amplia como la del código b.I.2, pero tiene instrumentos únicos, como los atabales y el salterio tipo *santir* primitivo»<sup>1412</sup>. Su perfección, sus miniaturas y la misma fidelidad de su notación musical, lo ponen por encima de los demás manuscritos.

En las diferentes ilustraciones se aprecian músicos musulmanes que tocan al lado de cristianos toda clase de instrumentos, entre los que se incluyen, por parejas, diversos especímenes de cuernos o bocinas y trompetas; la mayoría de los nombres de los instrumentos que aparecen en ellas los hallaremos también nombrados en la primera mitad del siglo XIV por el Arcipreste de Hita en su famoso *Libro de Buen Amor*.

Los instrumentos de viento suman dieciséis tipos: un pequeño *órgano* portátil, una *flauta travesera*, un *doble caramillo*, tres variedades de *oboes* (*chirimías* o *chalameles*), cuatro *cuernos de caza* u *olifantes*, dos *trompetas* acopladas, un primitivo *fagot*, dos *cornamusas* y una *gaita*<sup>1413</sup>.

Los cuernos o trompas tempranas que tañen los dos músicos representados en la cantiga 270 y las trompetas rectas del tipo añafil de la cantiga 320, en opinión de G. Reese no se emplearon para fines musicales propiamente dichos, sino para otro tipo de menesteres como hacer señales de aviso, llamadas militares y otros actos reales o de la nobleza principalmente. Si bien a veces eran de metal, con mayor frecuencia estaban hechos de cuernos o madera<sup>1414</sup>. No tienen ninguna denominación especial, como ya hemos visto, eran de uso corriente en la Edad Media y están muy repetidos en la escultura románica de los siglos XIII y XIV en diversos edificios sagrados de la Península, en la iconografía y en la pintura.

<sup>1410</sup> MENÉNDEZ PIDAL, G. (1986), *La España del siglo XIII: leída en imágenes*, Madrid, Real Academia de la Historia, p. 22.

<sup>1411</sup> Cfr. FERNÁNDEZ, FERNÁNDEZ, L. (2012-1013), «Los manuscritos...», ob. cit., p. 108.

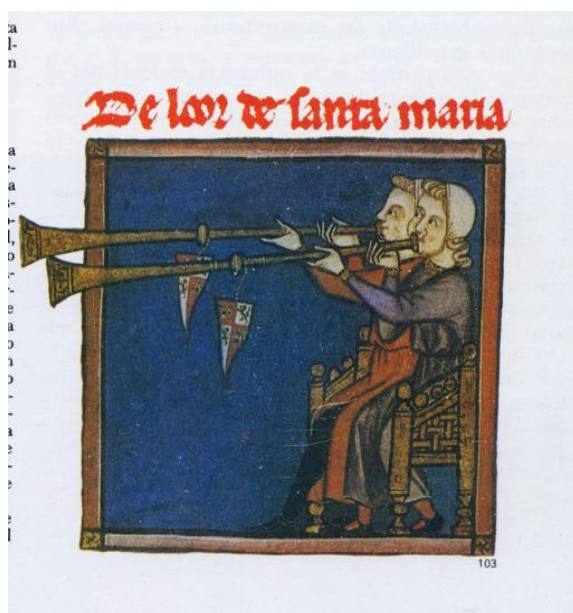
<sup>1412</sup> ÁLVAREZ, R. (1987), «Los instrumentos...», ob. cit., p. 68.

<sup>1413</sup> MITJANA, R. (1993), *Historia de la Música en España...*, ob. cit., pp. 29 y 30.

<sup>1414</sup> REESE, G. (1989), *La música en la Edad Media...*, ob. cit., p. 392.



**Fig. 329.** Trompas córneas u olifantes. Cantiga núm. 270, códice b.I.2 = E<sub>1</sub>, RBME, fol. 243r.



**Fig. 330.** Trompetas árabes o añafiles. Cantiga núm. 320, códice b.I.2 = E<sub>1</sub>, RBME, fol. 286r.



Las dos imágenes siguientes muestran la composición en todo similar de una miniatura alfonsí (cantiga 187) y una de Bagdad. Líneas divergentes de estandartes y añafles, enseñas tendidas centrando la composición, banda de cabezas de guerreros y caballos.

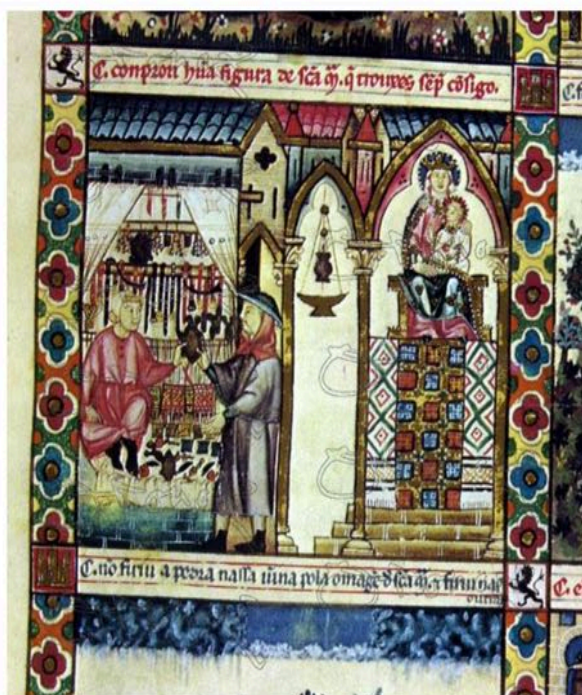


Fig. 331. Jerusalén. Monte Sión. Cantiga núm. 187, códice T.I.1 = E<sub>2</sub>, RBME, fol. 247r, núm. 6.



Fig. 332. Maqamat de Hariri. París, BnF, ms. árabe 5847, fol. 19. -Wâsifî, Yahyâ ibn Mahmûd. Ilustración del siglo XIII

*Las Cantigas* han sido divididas atendiendo a diferentes criterios. En el estudio realizado por la Real Academia Española (1889)<sup>1415</sup> se ha establecido su clasificación en 14 grupos de acuerdo con su contenido (narrativas; ascendente moral de la Virgen, favor, amparo y consuelo a los devotos y a los desventurados, etc. En la correspondiente a la «Veneración a las sagradas imágenes - Su influencia milagrosa» encontramos la cantiga CLXI, cuya ilustración acompaña el relato de un milagro ocurrido en Morella. La miniatura representa una tienda de la ciudad en la que se venden los objetos más variados, entre ellos piezas de artesanía morellana y dos cuernos negros u olifantes.



185493 AL MADRID SAN LORENZO DEL ESCORIAL MONASTERIO-BIBLIOTECA-COLECCION MT11-CANTIGA STA MARIA N°161-F217R-C-TIENDA EN MORELLA-S XIII- VIRGEN INTERMEDIARIA EN EL COMERCIO Obra de ALFONSO X EL SABIO 1221/84

**Fig. 333. Venta de cuernos en una tienda en Morella. Cantiga 161, RBME, ms. T.I.1, fol 161, núm. 6.**

---

<sup>1415</sup> FRANCO, A. (s.f.), «Las Cantigas de Santa María. Texto, imagen, música. Relaciones con la escultura y la pintura», en *Ars Longa, Vita Brevis*, p. 209.



Fig. 334. *Idem.* Detalle de la Cantiga 161.6.

Lo que se vende en la tienda de la Cant. 161 c. A, vaina de cuchillo; B, imagen dorada de la Virgen; C, cinto; D, tijeras; E, limosnera; F, peine; G, navaja; H, trompa; I, remate de blago.

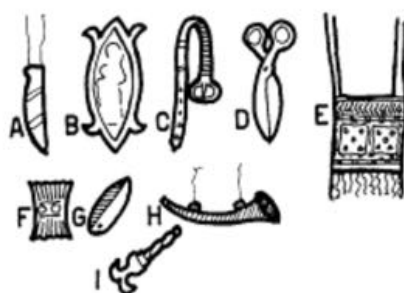


Fig. 335. Dibujo de lo que se vende en la tienda de la Cantiga 161.6.

Aparte del limitado uso musical de estos cuernos o bocinas es conveniente tener presente que las Cantigas eran música monódica y, en el mejor de los casos, los instrumentos doblarían la voz en distintas octavas, pero no hay que olvidar que la mayoría de los instrumentos que muestran en sus miniaturas no podían «cantar» sus melodías a causa de su técnica rudimentaria, aunque, como indica Salazar<sup>1416</sup>, siempre sería posible duplicar algunas notas con ellos. En cuanto a la instrumentación o forma de interpretar, hay que decir que no conservamos especificaciones concretas que nos digan si tal o cual obra ha de ser cantada o tocada también con instrumentos. La música de este periodo podía tocarse con acompañamiento instrumental y así lo animan algunas de estas miniaturas. El tema ha suscitado el interés de diversos musicólogos y eruditos: Pedrell, en su *Organografía* estudió los diversos tipos de instrumentos en ellas figurados<sup>1417</sup>; Julián Ribera (1858-1934), en sus escritos sobre La música de las Cantigas, reproduce y comenta extensamente esas miniaturas<sup>1418</sup>, e Higinio Anglés, estudió también las representaciones de los músicos, llegando a la conclusión de que el dibujante, cuando pintaba éste o aquel instrumento, no se guiaba por el carácter musical de la cantiga que acompañaba<sup>1419</sup>. Así pues, no es conveniente realizar afirmaciones excesivamente rotundas al interpretarlas, ni entender tampoco que los instrumentos que los miniaturistas ponen en manos de juglares que rodean al rey Alfonso, o que acompañan al texto de las Cantigas, representan una manera exacta de ejecución musical. Puede que esas miniaturas no ofrezcan datos fehacientes sobre el tipo de conjuntos instrumentales con que esas cantigas fueron ejecutadas, pero no dejan de ser un importante y amplio repertorio organográfico.

---

<sup>1416</sup> SALAZAR, A. (1972), *La Música...*, ob. cit., p. 127.

<sup>1417</sup> Cfr. PEDRELL, F. (1901), *Emporio científico...*, ob. cit., p. 37 y ss.

<sup>1418</sup> Cfr. RIBERA, J. (1922), *La música de las Cantigas: estudio sobre su origen y naturaleza*, Tipografía de la Revista de Archivos.

<sup>1419</sup> ANGLÉS, H. (1958), *La música de las Cantigas...*, ob. cit., p. 126 y ss.

### V.1.3. Representaciones en cerámica: Botella de los músicos

Botella de los músicos

Lugar de producción: Al-Andalus, Madīnat al- Zahrâ'

Lugar de hallazgo: España, Córdoba

Fecha/Periodo: finales del siglo X-principios siglo XI

Material y técnica: cerámica arcillosa rojiza; decoración pintada sobre vidriado opaco

Dimensiones: altura 24,50 cm; diámetro máximo 17 cm

Lugar de conservación: Museo Arqueológico y Etnológico

Número de inventario: Inv. 11282

En la cerámica fatimí son frecuentes las representaciones de bebedores y tañedores de *ûd* o de aerófonos como el *bûq*. Dentro del modelo iconográfico de escenas lúdicas podríamos destacar cinco apartados: a) músicos y acróbatas, b) músicos y juegos: torneos, etc. c) escenas de bebedores y músicos, d) desfiles o pasacalles y músicos, e) escenas de solaz con la música como protagonista, de gran tradición en el mundo persa, que se observa en algunos ejemplos de al-Andalus. La música desempeñó un papel fundamental en la vida principesca desde que el artista iraquí Ziryab la introdujera en la corte de Córdoba junto a un nuevo arte de vivir<sup>1420</sup>. La «Botella de los músicos», el capitel de los músicos del Museo Arqueológico de Córdoba, varias arquetas de marfil, e incluso algunos textiles, dan cuenta de ello<sup>1421</sup>.

La «Botella de los músicos» fue hallada en una excavación llevada a cabo en la calle Alfonso X el Sabio, en Córdoba, y está datada en el siglo X en la época califal<sup>1422</sup>. Posteriormente pasó a formar parte de la colección del Museo Arqueológico y Etnológico de dicha ciudad. Es una pieza de cerámica con una forma poco habitual, de cuerpo panzudo, globular y aplastado, reposa sobre una base anular; mide unos 25 cm de altura y cuello alto y estrecho con estrangulaciones en la boca<sup>1423</sup>. Recientemente ha sido restaurada, pero su estado de conservación sigue siendo frágil, debido a que el vidriado está muy desgastado.

La decoración está realizada con gruesas líneas negras. La del cuello prácticamente ha desaparecido. Sobre la panza se desarrolla una escena lúdica, tal vez una escena

<sup>1420</sup> Cfr. FERNÁNDEZ MANZANO, R. (2012), *La música de al-Andalus en la cultura medieval, imágenes en el tiempo*, Tesis doctoral. Director: Dr. Antonio Malpica Cuello, Universidad de Granada, p. 288.

<sup>1421</sup> Véase por ejemplo la arqueta de Leyre conservada en el Museo de Navarra en Pamplona y la almohada de doña Berenguela del Museo de Telas Medievales, Monasterio de Santa María la Real de las Huelgas (Burgos)

<sup>1422</sup> Cfr. LLUBIÁ, L. M. (1973), *Cerámica Medieval Española*, Barcelona, Labor.

<sup>1423</sup> Por su forma puede ser comparada con la botella de las liebres, cuyo cuello ha desaparecido, descubierta en Madina Ilbira. Córdoba, Museo Arqueológico y Etnológico provincial, Inv. 677. Vid. *El Esplendor de los Omeyas Cordobeses*, 2001, p. 172.

cortesana, género poco frecuente en la decoración de ese momento. Está compuesta por una franja con personajes masculinos, la mayor parte barbados. Un hombre sentado, tocado con un turbante cónico, mira hacia un grupo de músicos. A sus pies hay un motivo difícil de identificar. Frente al hombre sentado, se observa en primer lugar otro personaje, sin turbante, un músico de pie en actitud de marcha. En su boca tañe un cuerno. Tras de él, otro parece llevar un pandero. A sus lados un hombre imberbe lleva sobre la cabeza un objeto negro en forma de aspa, por lo que ha sido considerado como un volatinero haciendo sus ejercicios. Por último, otro personaje barbado lleva una larga vara acabada en un elemento diagonal de difícil interpretación; algunos lo han identificado como un chambelán. La restauración ha permitido restituir una figura en posición acrobática, con las manos situadas en el suelo y las piernas hacia arriba.

La decoración de figuras humanas está presente en numerosas piezas de la cerámica andalusí. Se pueden citar, por ejemplo, el personaje bebiendo que aparece en una cerámica en verde y negruzco descubierta en Benetússer, cerca de Valencia<sup>1424</sup>, así como las caras que hay sobre varias piezas coetáneas decoradas con la misma técnica, descubiertas en Madînat al-Zahrâ', ciudad palatina del califa de Córdoba<sup>1425</sup>.

---

<sup>1424</sup> Valencia, Museo Nacional de cerámica González Martí, inv. 6/1409. *Vid El Esplendor de los Omeyas Cordobeses*, (cat. exp., Madinat al-Zahra, 2001), Granada, Fundación El Legado Andalusi, 2001, p. 174.

<sup>1425</sup> Madrid, Museo Arqueológico Nacional, inv. MA/MV/1211 y 1213. *Vid Les Andalousies. De Damas à Cordoue*, (cat. exp., París, Instituto del mundo árabe, 2000), p. 128. *Apud* Botella de los músicos, en *Qantara. Patrimonio mediterráneo. Encrucijadas de Oriente y Occidente*. Disponible *online* [Acceso: 18/07/2018] Recuperado de: [https://www.qantara-med.org/public/show\\_document.php?do\\_id=202&lang=es](https://www.qantara-med.org/public/show_document.php?do_id=202&lang=es)



**Fig. 336. Botella de los músicos, s. X-XI. Córdoba. Museo Arqueológico y Etnológico, núm. inv. 11282. Foto: Silvia Maroto Romero<sup>1426</sup>.**

---

<sup>1426</sup> Colecciones en red Ministerio de Educación, Cultura y Deportes [Acceso: 19/07/2018] Recuperado de: [http://ceres.mcu.es/pages/Viewer?accion=41&Museo=&AMuseo=MAECO&Ninv=CE011282&txt\\_id\\_imagen=1&txt\\_rotar=0&txt\\_contraste=0&txt\\_zoom=10&cabecera=N&viewName=visorZoom](http://ceres.mcu.es/pages/Viewer?accion=41&Museo=&AMuseo=MAECO&Ninv=CE011282&txt_id_imagen=1&txt_rotar=0&txt_contraste=0&txt_zoom=10&cabecera=N&viewName=visorZoom)

#### **V.1.4. La trompa en las marcas de agua del papel**

El estudio de las marcas de agua del papel (consideradas la marca del fabricante) como herramienta para identificar instrumentos musicales, e incluso para investigar sus posibles procedencias, es un terreno que hasta la fecha ha merecido escasa atención por parte de los musicólogos en general. No conocemos ningún trabajo específico que trate el tema de la representación de la trompa, y más concretamente centrado en el período medieval. No obstante, algunas marcas de agua del papel permiten la identificación de algunos modelos de trompa de caza o de guerra medievales que se utilizaron en unas fechas determinadas, como se podrá constatar seguidamente.

La valoración del grado de fiabilidad de estas fuentes, tanto en el sentido de su autoría como en el de la datación, está suficientemente contrastado, por lo que no creemos necesario abordarlo en este trabajo. Muchos documentos de la Baja Edad Media llevan entre las denominadas marcas de agua del papel, también conocidas como filigranas<sup>1427</sup>, representaciones de instrumentos medievales como las trompas (cuernos y trompetas). Las peculiares características instrumentales que presentan estas marcas de agua referidas a la forma del instrumento, dimensiones aproximadas, embocadura u otros elementos, permiten realizar un estudio comparativo con los detalles que sobre ellos nos proporcionan otras fuentes de la época.

En el terreno de la investigación histórico-musical de la trompa, este procedimiento está prácticamente inexplorado hasta la fecha<sup>1428</sup>. Los trabajos que abordan este tema lo hacen, tanto desde la perspectiva basada en la identificación, datación, catalogación y fiabilidad de las fuentes —que nos resulta sumamente útil—, como en el estudio particular del proceso de su fabricación, de la utilidad de las filigranas y de las marcas de agua, de su naturaleza y de los problemas que presentan.

Con la invasión árabe entró el conocimiento de este arte en la Península y desde aquí se extendió por toda Europa. En el año 1282 se introduce en Italia, sirviendo como marca distintiva para identificar a los diversos fabricantes de papel. En España las primeras filigranas conocidas son de finales del siglo XIII, aunque esta fecha es muy difícil de determinar, ya que no hay un estudio exhaustivo del papel en esta época en nuestro

---

<sup>1427</sup> En puridad, no es lo mismo «marcas de agua» que «filigranas», aunque en ocasiones se confunden los dos términos, básicamente por sus traducciones inglesa (“watermarks”) y francesa (“filigranes”). Concretamente, la marca de agua sería la huella que queda en el papel, a través de la cual podemos ver pasar la luz (los ejemplos más cercanos para el lector actual serían las siluetas del perro en el papel de la marca Galgo, o las letras y escudo en el papel Gvarro), mientras que la filigrana sería el pedazo de alambre trabajado (retorciéndolo para formar esa silueta) que se coloca durante el proceso de fabricación del papel, con vistas a que deje impresa la silueta traslúcida deseada. No obstante, ambas denominaciones pueden ser consideradas habitualmente como sinónimas.

<sup>1428</sup> A nivel general, «el estudio y conocimiento de las filigranas como ciencia histórica auxiliar comienza en el siglo XX, aunque nos podemos remontar a principios del siglo XX encontrar trabajos como los de Briquet y Zonghi, todavía vigentes en la actualidad» citado por Carmen HERNÁNDEZ GARCÍA, C. (1996), «Orientaciones para la formación de un corpus de filigranas», en *Normas internacionales para la catalogación de fuentes musicales históricas. RISM Serie A/III, Manuscritos musicales 1600-1850*, ed. a cargo de GONZÁLEZ VALLE, J. V., EZQUERRO, A., IGLESIAS, N., GOSÁLVEZ, N. Y J. CRESPI, Madrid, RISM-España, Anabad-Arco Libros, 1996, pp. 162-168.



país. Los antecedentes los encontramos en Cataluña, según el profesor Valls, Felipe III fue quien abrió las puertas a la conciencia de los papeleros, dándoles facilidades a fin de que pudieran adquirir el suficiente trapo para la confección del papel. El papel catalán, conocido en toda España, llegaba incluso a América y a Filipinas, infiltrándose entre las partidas del papel italiano o francés<sup>1429</sup>.

Posteriormente, los enfrentamientos entre Aragón y Cataluña (guerra de «Els Segadors») no propiciaron el intercambio comercial del papel. De Aragón «prácticamente nada sabemos de la existencia de molinos papeleros antes del siglo XVII, y muy poco hasta bien entrado el siglo XVIII»<sup>1430</sup>, con la excepción, según apuntaba Valls, del antiguo molino de Beceite, «que parece que fue construido para el servicio de la Orden de Calatrava a mediados del siglo XIV»<sup>1431</sup>. En cuanto a Valencia, poco se sabe sobre la elaboración del papel con anterioridad al siglo XVI. Seguramente no era necesaria su fabricación, ya que el comercio que Valencia sostenía con Génova y el gran número de mercaderes que, desde dicha ciudad italiana, se habían aposentado en la ciudad del Turia, serían sus proveedores<sup>1432</sup>. Habría que esperar hasta el siglo XVII y parte del XVIII, cuando resurgió con gran empuje la industria papelera, principalmente en Alcoy, que junto a los de Beceite, Valderrobres y Calamocha, junto a Mosqueruela, centro situados en la provincia de Teruel, se convirtieron en los centros papeleros más importantes en España<sup>1433</sup>.

Las marcas de agua se cuentan por miles y cada una de ellas encierra su pequeña historia, ya que cada centro productor de papel hacía surgir nuevas filigranas. Decía Charles-Moïse Briquet, que toda hoja de papel lleva incorporada su acta de nacimiento, indicándonos el lugar y la fecha de su fabricación, aunque a veces no tenemos los conocimientos suficientes para poder leer correctamente todos los datos que nos puede suministrar una simple hoja de papel en blanco. Así pues, resulta de gran ayuda al investigador el conocer la fecha y el lugar en que fue fabricado el papel sobre el que está escrito o dibujado el documento que está estudiando. Charles Briquet publica en Ginebra el año 1907 su obra «Les Filigranes», en la que recoge en sus cuatro voluminosos tomos prácticamente todas las filigranas hasta el siglo XVI. En ellos estudia prácticamente todo el papel europeo poniendo especial énfasis en el italiano y

---

<sup>1429</sup> VALLS I SUBIRÀ (1978-1982), *La Historia del Papel en España. 3 volúmenes. I siglos X-XIV; II: siglos XV-XVI; III: Siglos XVII-XIX*, Madrid, Empresa Nacional de Celulosas, 1978 y 1982, respectivamente. [Específicamente sobre la historia del papel en Aragón, *cf.* vol. III, p. 145. [*vid.* vol. III, p. 145]<sup>1429</sup>].

<sup>1430</sup> EZQUERRO ESTEBAN, A. (2000), «El estudio de las marcas de agua en el papel como material para determinar la datación y procedencia de las fuentes histórico-musicales, y su grado de fidelidad», en *Anuario Musical*, 55, Departamento de Musicología, CSIC, Barcelona, p. 30.

<sup>1431</sup> ORIOL VALLS I SUBIRÀ, *La Historia del Papel...*, ob. cit., p. 131.

<sup>1432</sup> *Ibidem*, vol. II, p. 69.

<sup>1433</sup> *Vid.* EZQUERRO ESTEBAN, A. (2000), «El estudio de las marcas...», ob. cit., pp. 28 y 29.

el francés, pero excluyendo totalmente el papel español. Dentro de esta corriente del estudio de las filigranas en España tenemos las obras de Francisco A. Bofarull con una serie de opúsculos entre los que destaca «Los animales y las marcas de papel» publicado en 1910, obra muy interesante pero limitada a un tipo concreto de filigranas y en la que nos anunciaba una gran obra general sobre la fabricación del papel en España pero que no llegó a publicarse por problemas económicos. Hubo que esperar hasta 1970 hasta que apareció la obra de Oriol Valls i Subirà «El papel y sus filigranas en Cataluña», dentro de la colección *Monumenta Cartae Papyraceae*. Esta obra es fundamental para el estudio del papel en Cataluña, y en ella se hacen votos para que sirva de acicate a otros autores para que se hagan estudios similares en otras áreas geográficas en España<sup>1434</sup>.

Sobre el origen y sentido primigenio de la utilización de las filigranas hay básicamente tres teorías: una que le atribuye un sentido simbólico-religioso, la habrían ideado los monjes albigenses como modo secreto de comunicación; otra que postula su llegada a la *forma* por simple casualidad y finalmente la que la considera como marca distintiva del papeler, que además sería un signo de procedencia, informando sobre la calidad del papel y, a veces también, sobre el formato<sup>1435</sup>.

A partir de la Edad Media, los trapos y restos de ropajes pasaron a ser la principal materia prima de la industria generadora de papel, actividad que genera una considerable red clientelar y relaciones comerciales en la época.

#### *V.1.4.1 La técnica de la filigrana*

En los moldes que se utilizaron para realizar las filigranas se pueden diferenciar varios elementos:

- Puntizones (del lat. *pons, pontis*): alambres horizontales de plata o latón muy fino, paralelos y muy próximos entre sí que van trenzados en perpendicular con los corondeles.
- Corondeles (del cat. *corondell*): hilos de plata o latón que recorren en vertical la forma usada para fabricar el papel a mano, formando parte de la malla metálica de la forma o molde papeler.
- Filigrana (del it. *filigrana*, y este del lat. *filum*, hilo y *granum*, grano): símbolo o marca de papeler (letras, cabeza de buey, mano, cruz, cuerno, escudo, campana, balanza, etc.), que se cosía con un hilo de plata o latón sobre el

---

<sup>1434</sup> HIDALGO BRINQUIS, M<sup>a</sup> C., (s.f.), *Filigranas papeleras. Creación de una base de datos al servicio de archivos, bibliotecas, museos y centros de documentación*, Madrid, Instituto de conservación y Restauración de Bienes Culturales, pp. 423 y 424.

<sup>1435</sup> DÍAZ DE MIRANDA, M., DOLORES, M.<sup>a</sup> y HERRERO MONTERO, A. M.<sup>a</sup>, (Junio-diciembre 2004.), «El estudio de la filigrana papeler como medio de datación de las encuadernaciones», en *AABADOM*, pp. 38 y 39. [On line: 13/08/2017] Recuperado de: <<http://www.culturabenedictines.es/wp-content/archivos/estudio-filigrana.pdf>>

verjurado de la forma. Al introducirse ésta en la tina, se acumulaba menos pulpa en esta figura gráfica, al igual que en los corondeles y puntizones, por eso, al ver el papel al trasluz se puede observar a simple vista la impresión que han dejado. Esta primera filigrana nacida en Italia en la Edad Media se conoce con el nombre de filigrana blanca o clara, por oposición a otros tipos que surgieron siglos más tarde, como la filigrana negra (1792), la filigrana sombreada (1845) y la filigrana artificial<sup>1436</sup>.

Si bien el papel hispanoárabe se desarrolló y consolidó durante más de dos siglos en el ámbito de la Corona de Aragón, las innovaciones tecnológicas aportadas desde Italia a esta manufactura propiciaron su decadencia a finales del siglo XIV. Según los cronistas árabes la fabricación del papel se desarrolla rápidamente desde que el califato Omeya se convierte en una civilización brillante y generosa a partir del año 912 en al-Andalus<sup>1437</sup>. Son muchos los documentos que certifican el uso, venta y distribución, no sólo en el ámbito de la Corona de Aragón, también al resto de los reinos de España e Italia; especialmente a Nápoles y Sicilia<sup>1438</sup>. Los manuscritos conservados y estudiados de los archivos de la Corona de Aragón, del Reino de Mallorca, del Reino y Municipal de Valencia y el de la Catedral de León, entre otras colecciones, son una prueba de esta manufactura. La importación italiana del papel árabe y su posterior fabricación en varios centros de producción local producirá en uno de ellos una serie de innovaciones a mediados del siglo XIII<sup>1439</sup>. La existencia de filigranas en la documentación del siglo XIV en los reinos de la Península española evidencia la convivencia durante décadas del papel hispanoárabe y el italiano, la excelencia de este último y la decadencia del primero acabará por sustituirlo definitivamente en la Corona de Aragón a mediados del siglo y más lentamente en Castilla<sup>1440</sup>.

#### V.1.4.2 El cuerno de caza en las filigranas

<sup>1436</sup> NUEVO ÁBALOS, J. L. (2005), *Simbología de las filigranas papeleras de los incunables de la Biblioteca Universitaria de Sevilla*, Tesis doctoral dirigida por el Dr. D. Manuel Romero Tallafigo, Universidad de Sevilla. Facultad de Geografía e Historia. Departamento de Historia Medieval y Ciencias y Técnicas Historiográficas, Sevilla, pp. 654 y 655.

<sup>1437</sup> Játiva documentada y alabada la calidad de su producción papeleras por el geógrafo *al-Idrisi* en 1154 continúa siendo el centro papeleras más conocido y prestigioso de la época. *al-IDRISI, Geografía de España*, Anubar ediciones, Valencia, 1974. Citado por BALMACEA ABRATE, J. C. (2008), «Apuntes para el estudio del papel y las filigranas durante el siglo XV en la Corona de Aragón», en *Aragón en la Edad Media XX*, p. 104. ISSN 0213-2486. [Acceso: 25/08/2017] Recuperado de: [http://www.cahip.org/apuntes\\_estudio\\_aragon.pdf](http://www.cahip.org/apuntes_estudio_aragon.pdf)

<sup>1438</sup> Cfr. MADURELL I MARIMÓN, J. M. (1972), *El paper a les terres Catalanes*. Ed. S. V. Casajuana, Barcelona. Burns presenta un contrato del archivo de la catedral de Barcelona que contiene la lista del cargamento que parte para Sicilia y otras tierras a fines de 1267, donde se anota *papel de Murcia* que podría probar la existencia de centros papeleras subsidiarios. R. I., *apud* BURNS S. I., (1999), *El papel de Xàtiva*, Ayuntamiento de Xàtiva. España, p. 28.

<sup>1439</sup> SISTACH, C. (1997), «El papel árabe en la Corona de Aragón», en *Actas del II Congreso Nacional de Historia del Papel en España*. AHHP. Cuenca, pp. 71-78.

<sup>1440</sup> BALMACEA ABRATE, J. C. (2008), «Apuntes...», ob. cit., p. 102.

En el pasado los cuernos fueron símbolo de dignidad y poder, porque en ellos estaba la fuerza del toro. De ahí el representar con cuernos a los dioses, héroes, ríos y árboles sagrados. Así, los pastores griegos lo empleaban para comunicarse en el campo, o para congregarse a sus rebaños. En otro sentido por emitir un sonido lúgubre, fue atributo de Melpómene, diosa griega de la tragedia. En Roma se usó en las asambleas, ceremonias religiosas, funerales, juegos del anfiteatro y en el ejército<sup>1441</sup>, y para la Iglesia, además de símbolo del poder, figuraba perfectamente la «llamada de Cristo».

La gran mayoría de las variedades de las filigranas del papel no se localizan en España, sino que proceden del norte de Italia. Hay muchas filigranas que son comunes en diferentes países, como la mano, la flor, la escalera, la cabeza de buey, etc. Los símbolos de filigranas propios de cada país podrían explicar, tal vez, la peculiar manera de representar sus concepciones religiosas en un mundo europeo cristianizado, que la doctrina de la Iglesia católica romana se esforzaba en unificar<sup>1442</sup>.

En la imagen siguiente podemos distinguir seis filigranas con representación de la trompa en su tipología de cuerno datadas en el siglo XIV en Cataluña. Según Valls i Subirà, «la popular filigrana no nos llega de Italia hasta el año 1328». Valls realiza una selección de las marcas del cuerno, ya que «La reproducción de más filigranas de este tipo, nos haría repetir muchas de las que ya nos son de sobra conocidas. Aquí sólo se han colocado las de fecha más avanzadas»<sup>1443</sup>.

1502.	1332	Barcelona AHCB, CR leg. 67.
1503.	1343	Vic CF, man. Puigjoan ( <i>Br.</i> 7764: 1396).
1504.	1367	Vic CF, man. ( <i>Br.</i> 7690: 1427).
1505.	1377	Vic CF, man. ( <i>Br.</i> 7718: 1380).
1506.	1380	-
1507.	1393	-

Tres de ellas, las correspondientes a los años 1332, 1380 y 1393, presentan unas figuras de la trompa muy primarias, sabemos que la 1502 del año 1332 se trata de un cuerno, ahora bien, no sabemos si era un instrumento sonoro utilizado en la caza como señalizador o tenía otra función como, por ejemplo, para beber. Las numeradas 1506 (año 1380) y 1507 (año 1393), podemos vislumbrar que se trata de cuernos –más factible en la de 1380–aunque su perfil deje mucho que desear, tampoco podemos

---

<sup>1441</sup> BIEDERMANN, H., *Diccionario...*, 138-9, Apulello, Florida, XVII, 10, cit. por MARIÑO FERRO, X. R., *El simbolismo animal...*, p. 122.

<sup>1442</sup> NUEVO ÁBALOS, José L. (2005), *Simbología...*, ob. cit., p. 112.

<sup>1443</sup> Cfr. VALLS I SUBIRÀ (1970), *El papel y sus filigranas en Cataluña*, Tomo I: Texto. Tomo II: Filigranas Amsterdam, The Paper Publications Society, (<Monumenta Chartae Papiraceae Historiam Illustrantia>), p. 388.

conocer si eran copias de cuernos de caza o no; la filigrana del cuerno fechado en el año 1377 es mucho más realista y semeja un cuerno de caza o de guerra del tipo olifante, no presenta boquilla ni dibujos decorativos en su superficie; las dos filigranas restantes nos ofrecen una mayor información: ambos instrumentos presentan siluetas similares y se puede apreciar con nitidez que tienen una boquilla, especialmente en el de la marca de 1367, aunque no podamos saber si esta estaba labrada en el mismo instrumento o era un añadido suplementario al mismo.

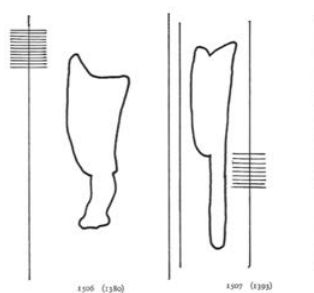


Fig. 337. Oriol Valls i Subirà, ¿Cuernos de caza?, años 1380 y 1393.

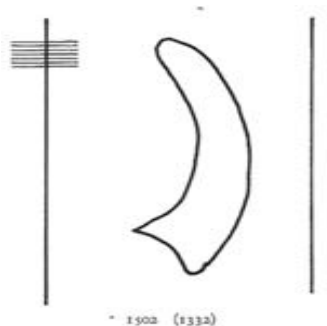


Fig. 338. Oriol Valls i Subirà, *Cuerno*, año 1332.

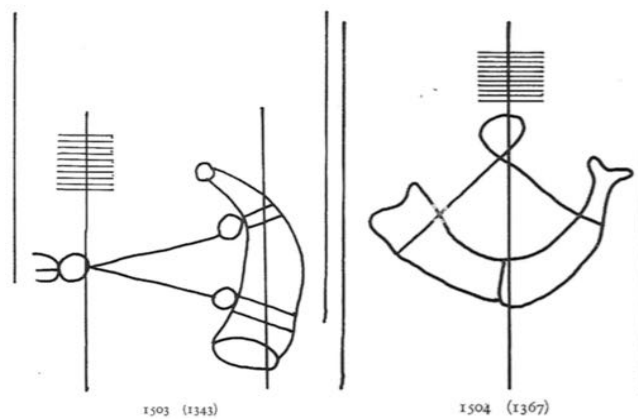


Fig. 339. Oriol Valls i Subirà, *Cuernos de caza*, años 1343 y 1367.

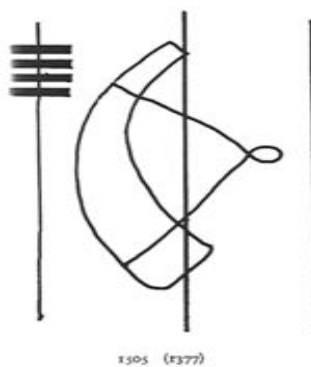
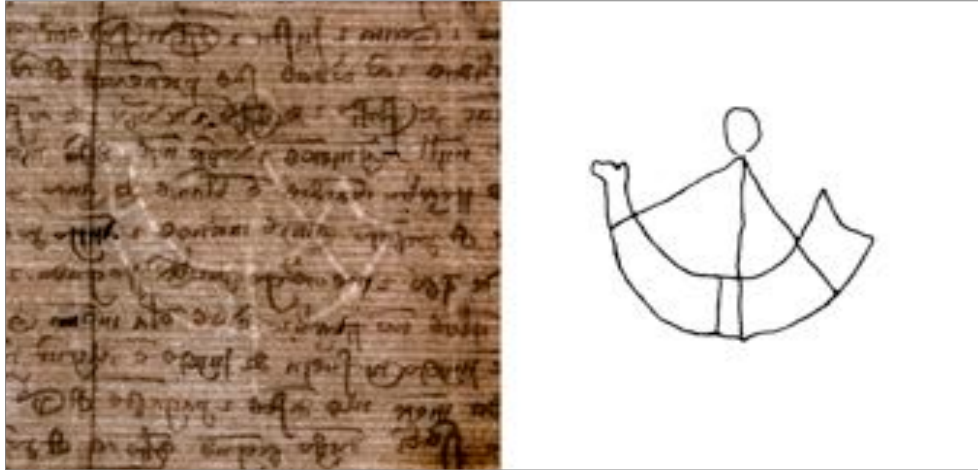


Fig. 340. Oriol Valls i Subirà, *Cuerno*, año 1377.

Estas marcas de agua son prácticamente iguales a la conocida como «Cuerno de caza» que encontramos en el tomo 2 del Archivo Histórico de Protocolos Notariales de Jerez de la Frontera, datada en el año 1414,



**Fig. 341. Marca de agua conocida como «Cuerno de Caza». Archivo Histórico Protocolos Notariales de Jerez de la Frontera, Tomo 2, 1414.**

Lo más relevante de esta filigrana, es la tipología del cuerno, en el que se puede apreciar que su extremo más estrecho finaliza en forma de boquilla, seguramente labrada en el mismo instrumento, mostrando así la evolución sufrida en el siglo XV. Las características que presenta el cuerno de caza son del todo similares a las filigranas de las cartas genovesas y a otras del entorno peninsular. Lo que viene a determinar la representación instrumental es que este tipo de cuerno de caza o de guerra, de material córneo, se utilizaría todavía de manera común y habitual en esta época.

En el ejemplo siguiente, la marca es el cuerno de caza y combina dos tipos: el terminado en punta y el terminado en doble círculo, ambos rematados en cruz y atravesados en su centro por el puntizón<sup>1444</sup>. Decía Briquet que no había podido localizar ninguna filigrana exactamente igual a estas, tan sólo una muy parecida a la segunda que procede de Venecia en 1460<sup>1445</sup>.

<sup>1444</sup> Del lat. *pons, pontis*: alambre horizontal de plata o latón muy fino, paralelo y muy próximos entre sí que va trenzado en perpendicular con los corondeles.

<sup>1445</sup> BRIQUET, Ch. M. (1970), *Les filigranes*, París, n. 7833. *Apud* LÓPEZ-VIDRIERO, M.ª L., y CÁTEDRA GARCÍA, P. M. (eds.) (1992), *El libro antiguo español: actas del segundo coloquio internacional*, Ediciones de la Universidad de Salamanca, Biblioteca Nacional de Madrid, Sociedad Española de Historia del Libro, Madrid, Cátedra, p. 421.

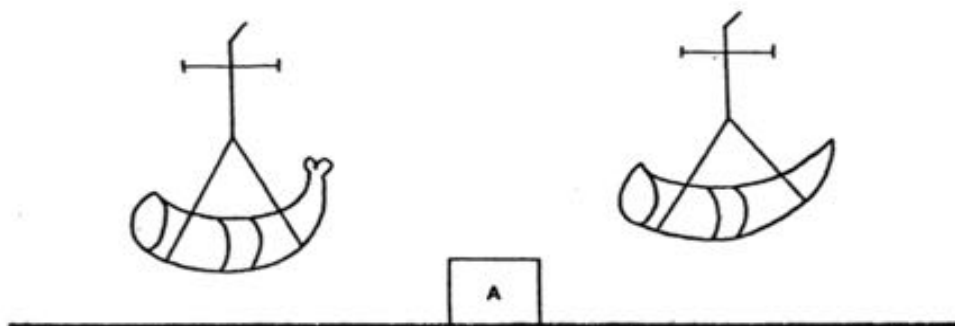


Fig. 342. Dos tipos de cuernos de caza en las filigranas del papel. Catedral de Oviedo, ms. 29.

Como se puede apreciar, estas filigranas del papel conservado en la catedral de Oviedo, ms. 29<sup>1446</sup>, en poco o nada difieren de las mostradas anteriormente, es más, el cuerno que figura a la izquierda de la imagen es exactamente igual al que hemos visto en las filigranas de Cataluña correspondiente al año 1367 y al anteriormente expuesto de Jerez de la Frontera.

Otra reproducción de este tipo la encontramos en el papel del manuscrito catalán del *Comento* de Landino (1481) a la *Divina commedia*<sup>1447</sup>. Este manuscrito presenta tres filigranas diferentes: un pequeño cuerno de caza a la izquierda, una columna estilizada y con una cruz en la cima en el centro, y un monte Sinaí dentro de un círculo. La identificación de las figuras con las descritas por Briquet dan el siguiente resultado: 1) el cuerno de caza es identificado con el número 7698, con las siguientes coordenadas de fabricación: Nápoles 1480, Nápoles 1483-95, Roma 1487, Florencia 1498; la columna es el número 4364: Lyon 1476; el monte Sinaí es el 11931: Pisa 1479; Pistoia 1483-1492, Palermo 1484, Pisa 1489.

Las fechas son todas próximas a las de las primeras ediciones del comentario, rondan todas más o menos los años ochenta del siglo XV, y en lo que respecta a los lugares,

---

<sup>1446</sup> Cfr. RODRÍGUEZ DÍAZ, E. (1992), «Estudio de la “Mise en page” en un códice del siglo XV de la catedral de Oviedo», en LÓPEZ-VIDRIERO, M.<sup>a</sup> L. y CÁTEDRA, P. M. (1992), *El libro...*, ob. cit., p. 422.

<sup>1447</sup> «La traducción de la Divina Comedia de Fernández de Villegas (1515) estaba acompañada de un extenso comentario del mismo traductor, en el cual se utiliza como fuente principal el *Comento* de Landino. Este «*textus cum commento*», encomendado por la hija natural de Fernando el Católico, Juana de Aragón, emerge en el marco de la corte regia y tiene marcadas características apologéticas», *apud* en HAMLIN, C. M. (2013), «La configuración apologética del comentario de la *Divina Comedia* (1515): Fernández de Villegas y su reapropiación de las alusiones histórico-míticas del *Comento* de Landino», en *Lemir* 17: 113-150, p. 113. ISSN: 1579-735X.



con la excepción de Lyon, son todos italianos. Este papel se conserva en la Biblioteca del Ateneo Barcelonés en Barcelona<sup>1448</sup>.

En Barcelona, se encuentra en la Biblioteca del Ateneo Barcelonés, en el ms. 1<sup>1449</sup>, una copia particular del siglo XV que perteneció al bibliófilo Miguel Victoria Amer, conocido comúnmente con *Cançoner de l'Ateneu* o *Cançoner del s. XV de l'Ateneu*, con poemas en catalán, castellano, italiano, latín e incluso en árabe, en la que se registra una filigrana del papel con un cuerno de caza, que presenta gran parecido a la imagen de Briquet núm. 7799 documentada en Sansona en 1466<sup>1450</sup>.

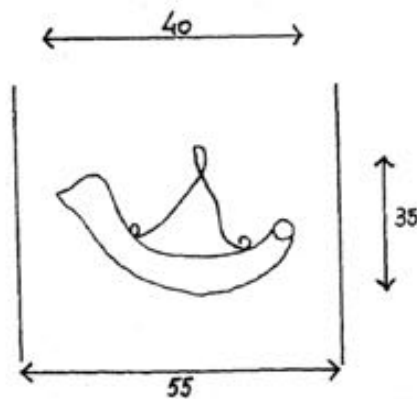


Fig. 343. Cuerno de caza. (G. A.). Barcelona. Biblioteca del Ateneo Barcelonés, ms. 1.

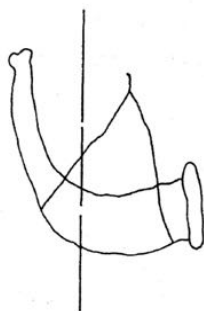
Igualmente, en la Biblioteca de Catalunya, en el ms. 1031, encontramos otra marca del papel con un cuerno de caza muy similar a las anteriores, aunque no coincide con ninguna de las documentadas por Briquet. El manuscrito que la contiene mide 290 x

<sup>1448</sup> Apud NAVARRO LÁZARO, A. (2003), «Sobre una traducción catalana inédita del siglo XV del *Comento* de Cristoforo Landino a la *Divina Comedia*», en GONZÁLEZ MARTÍN, V. (ed.) (2003), *La filología italiana ante el nuevo milenio*, 1ª edición: noviembre, 2003, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca y los autores, p. 477. ISBN: 84-7800-669-9.

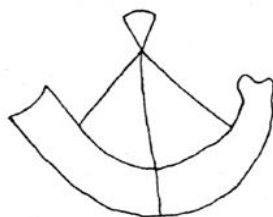
<sup>1449</sup> Manuscrito formado por guardas y 236 folios (i + 236 + vii). Dimensiones 212 x 142 mm. copia particular realizada durante un período dilatado de tiempo. Vid. MASSO TORRENTS, J. (1985), *Catàleg dels manuscrits de la Biblioteca de l'Ateneu Barcelonés. Format perg...*, p. 1 y ss. *Bibliography of Old Catalan Texts*, Madison, HSMS, (BOOCT), 455; DUTTON, (1984), *Catálogo-Índice de la poesía cancioneril del siglo XV*, Madison, HSMS, (BOOST3), 6; STEUNOU, J. y L. KNAPP, (1975, 1978), *Bibliografía de los cancioneros castellanos del siglo XV y repertorio de sus géneros poéticos*, París, CNRS; CÁTEDRA, P. M. (1983), *Poemas castellanos de cancioneros bilingües*, University of Exeter (EHT XXXIV), p. ix-cv.

<sup>1450</sup> Vid. ORDUÑA, G. y G. AVENOZA (1991), «Registro de filigranas del papel en códices españoles», en *Incipit*, X, ISSN 0326-0941, N° 11, p. 2.

214 mm, consta de 197 folios más guardas y es anterior a 1458, fecha en que lo compró Pero Sánchez Muñoz, según consta en una nota del primero de los folios de guardas. Se trata de un volumen que contiene varias obras catalanas y unos versos en castellano, copiados en los últimos folios que habían quedado en blanco<sup>1451</sup>.



**Fig. 344. Corneta o cuerno de caza. (G.A.). Barcelona. Biblioteca de Catalunya, ms. 1031.**



**Fig. 345. Corneta o cuerno de caza. (G.O.). Madrid. BN, ms. 9428, fol. 33 passim.**

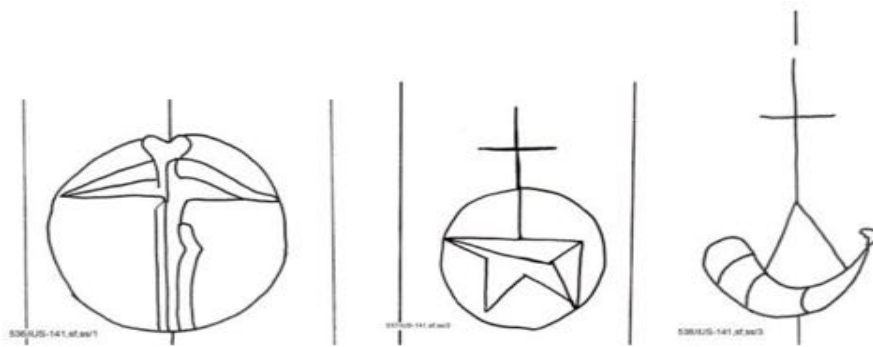
En el manuscrito 9428, fol. 33 *passim*, de la Biblioteca Nacional en Madrid, *Consejo de Aristóteles a Alexandre y carta al rey don Pedro de un moro* (fig. 65), se recoge una filigrana de papel con otra figura de un cuerno de caza o de guerra. El papel muestra 8 líneas de corondeles a distancia de 4 cm, excepto los dos centrales a distancia de 6 cm, la filigrana del cuerno pende de un hilo de alambre a mitad de este espacio. Se trata de

---

<sup>1451</sup> Vid. *Guía de la Biblioteca Central*, p. 94; B. J. CONCHEFF, *BOOCT*, 72, 199, 540, 1282 y 1375; Wittlin, C. J., (1962), «Les manuscrits dits "del papa Luna" dans deux inventaires de la Bibliothèque de Gaspar Johan Sánchez Munyoz à Teruel», en *Estudis Romànics*, XI, pp. 16 y 17, especialmente.

una marca semejante a la que presenta Briquet (1880), 179-182, papel de Génova (1399-1453)<sup>1452</sup>.

Un modelo de cuerno de caza muy afín, con boquilla incorporada al instrumento, se muestra en el folio 158 h. de las filigranas del incunable impreso en Roma, núm. 141, sign. 335/77<sup>1453</sup>.



**Fig. 346. Cuerno de caza. Filigranas del incunable núm. 141, fol. 158 h. Roma, ca. 1470. 158 h. fol. B. G., sign. 335/77.**

Otro tipo de filigrana, mucho más sofisticada, la encontramos en la ilustración pilarista recogida en un pliego impreso en Luis Díez de Aux en Zaragoza el año 1593, y reeditado después por Juan de Lanaza y Quartanet en el año 1631. En la ilustración se aprecia, en la parte media superior, los músicos tañendo sus instrumentos alrededor de la Virgen, entre los cuales, el que aparece en el margen izquierdo, tañe un aerófono que no resulta fácil de identificar. No obstante, por la forma de sostenerlo con su mano izquierda, podría tratarse de una bocina o trompeta recta.

<sup>1452</sup> Cfr. BRIQUET, Ch. M. (1968), *Les filigranes. Dictionnaire historique des marques du papier dès leur apparition vers 1282 jusqu'en 1600*, The new briquet. Jubilee Edition (General editor: J. S. G. Simmons), A facsimile edition of the 1907 edition with supplementary material contributed by a number of scholars, (ed. Allan Stevenson), Amsterdam, The Paper Publications Society (Labarre Foundation).

<sup>1453</sup> LEÓN I, San. Papa (ca. 1470), *Sermones et epistolae*, Roma, Johannes Philippus de Lignamine, 158 h. fol. (223 x 312). B. G., sign. 335/77.



Fig. 347. Ángeles músicos. Ilustración pilarista en un pliego impreso en Luis Díez de Aux. Zaragoza, 1593; reeditado por Juan de Lanaja y Quartanet, 1631<sup>1454</sup>.

#### *V.1.4.3 Les filigranes de Charles-Moïse Briquet*

La identificación de las trompas en las filigranas de Briquet resultan de una importancia extraordinaria, ya que en ellas se recoge la imagen del cuerno de caza en

---

<sup>1454</sup> Imagen extraída de: EZQUERRO ESTEBAN, A. (2000), «El estudio de las marcas...», ob. cit., p. 63. Disponible *online* [Acceso: 26/07/2011] Recuperado de: <http://digital.csic.es/bitstream/10261/36557/1/Ezquerro-2000-El%20estudio%20de%20las%20marcas%20de%20agua....pdf>

las marcas del papel desde 1282 hasta 1600. Las figuras del instrumento resultan muy ilustrativas, aunque no sean lo bastante finas como para poder apreciar la evolución del instrumento en esta época. En Francia, la figura del cuerno reproducido en las marcas de papel se solía denominar con los nombres de «huchet, cor ou cornet<sup>1455</sup>». Según Briquet, se «peut nommer de plusieurs manières l'objet représenté. Les synonymes sont nombreux dans toutes les langues, surtout en français: la même figure pourra s'appeler cor, cornet, huchet, trompe...<sup>1456</sup>, y su representación ha sido profusa en diversos países europeos durante un largo periodo de tiempo:

constitue un des filigranes les plus abondants et qui ha duré le plus longtemps. Il a été employé en Italie, en France, en Allemagne, et probablement par plusieurs battoirs dans chacun de ces pays. Très variable de dimensions, même de formes, il ne permet cependant pas un groupement facile des différents types; car la transition d'une forme à l'autre, le manque de fixité dans le dessin et dans les proportions, l'absence de marques personnelles accessoires, tout s'oppose à un classement rationnel<sup>1457</sup>.

*Le filigrane delle carte genovesi* de Charles-Moïse Briquet nos proporciona valiosas reproducciones de la trompa a través de las marcas de agua con filigranas que presentan diversas tipologías de cuernos, una de las más abundantes y la más extendida. En Italia, en Fabriano aparecen entre 1321-1446 y en la Provenza entre 1339-1635. En Suiza existen más de 200 documentos desde 1366 hasta el siglo XVIII con estas marcas; también en Holanda (la casa de Orange lleva el cuerno en su insignia). Esta marca de agua era bastante común en Europa, y acabó dando su nombre a un formato de papel.

Las filigranas que mostramos a continuación corresponden al apartado 32. *Corno*, del 171 al 184 de los *Archives de Genes*, que se publicaron traducidos del francés en el vol. XIX de *Atti della Società Ligure di Storia Patria*, en 1888, y publicados por separado en Ginebra en el año 1889 con el mismo título<sup>1458</sup>.

---

<sup>1455</sup> La *Encyclopédie, ou Dictionnaire universel raisonné des connaissances humaines*, Tome XI, p. 388, define el *huchet* como «le cornet de poste, v. Cornet [...]. Il n'y a rien de particulier à remarquer sur ces instruments, sinon leur embouchure, qu'on fabrique d'argent, de cuivre, de corne, de bois ou autres matieres...»; y según el *Dictionnaire de l'art, de la curiosité et du bibelot*, Ernest Bosc, Paris, Librairie de Firmin-Didot et Cie, 1883, sería una «Petite trompe de chasse qui sert à rappeler les chiens que leur ardeur à chasser a entraînés trop loin de leur maître».

<sup>1456</sup> *Ibidem*, p. 16.

<sup>1457</sup> Cfr. BRIQUET, Ch. M. (1968), *Les filigranes...*, ob. cit., p. 418.

<sup>1458</sup> *Le filigrane delle carte genovesi*: núm. 31 *Corno*. [online] [Acceso: 17/04/2003] Recuperado de: <<http://linux.lettere.unige.it/briquet/tipi/031.htm>>. Nuevamente actualizado [Último acceso 03/08/2017] Recuperado de: <<http://www.labo.net/briquet/testi/briquet/tipi.htm>>.

Apartado 32. *Corno*, del 171 al 184.

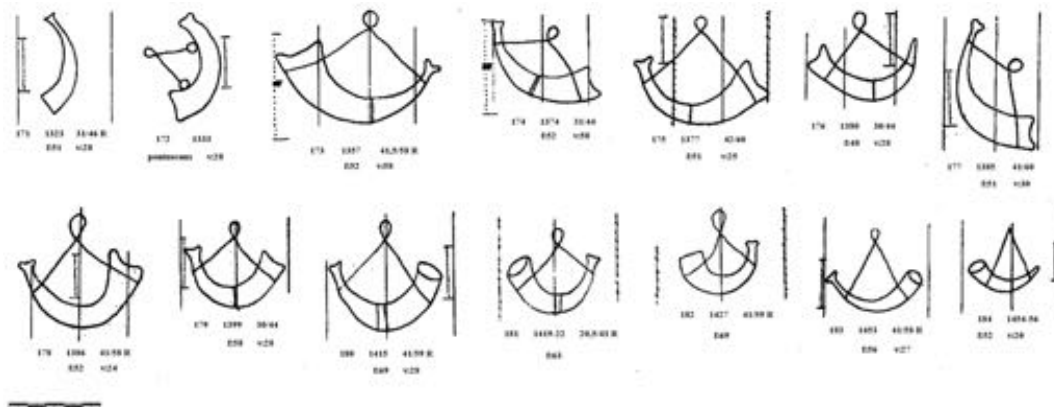


Fig. 348. Variedad de cuernos de caza o de guerra representados en la marca de agua de las cartas genovesas entre los años 1323 y 1456.

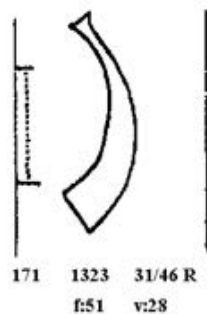


Fig. 349. Marca de 1323.

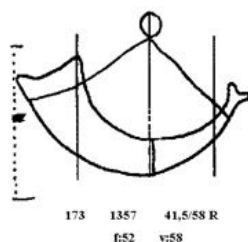


Fig. 350. Marca de 1357.

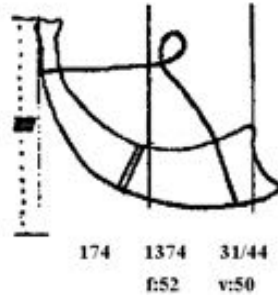


Fig. 351. Marca de 1374.

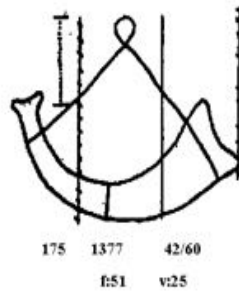


Fig. 352. Marca de 1377.

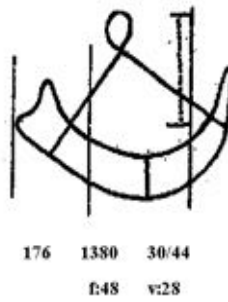
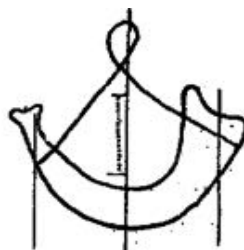


Fig. 353. Marca de 1380.



177 1385 41/60  
f:51 v:30

Fig. 354. Marca de 1385.



178 1386 41/58 R  
f:52 v:24

Fig. 355. Marca de 1386.



179 1399 30/44  
f:58 v:28

Fig. 356. Marca de 1399.



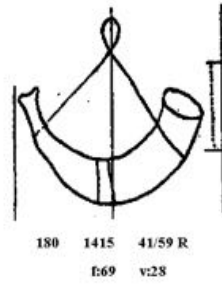


Fig. 357. Marca de 1415.

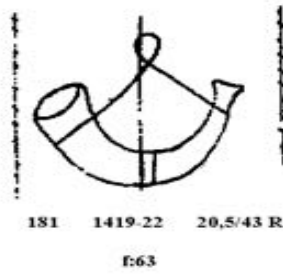


Fig. 358. Marca de 1419-22.

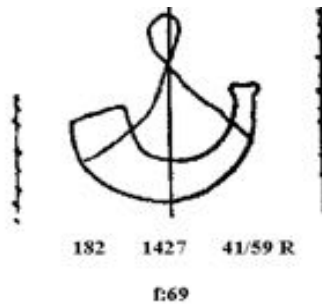


Fig. 359. Marca de 1427.

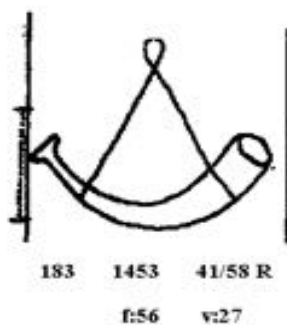


Fig. 360. Marca de 1453.

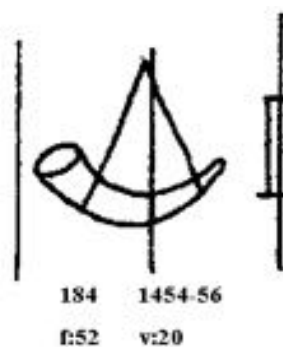


Fig. 361. Marca de 1454-56.

Un estudio más profundo en esta parcela de la simbología de las filigranas en los incunables, que aquí no viene al caso, por estar fuera de este trabajo de tesis, podría desvelarnos nuevos horizontes simbólicos y filosóficos de las representaciones instrumentales propias de los pueblos europeos en esta época<sup>1459</sup>.

---

<sup>1459</sup> NUEVO ÁBALOS, J. L. (2005), *Simbología...*, ob. cit., p. 112.

## V.2. Pintura

A partir del siglo XII la pintura gótica adquiere especial relevancia por las aportaciones de algunas escenas de la vida cotidiana<sup>1460</sup>. Los pintores, con el deseo de hacer verosímil la sociedad que mostraban a los espectadores en sus obras, incorporaron a sus composiciones músicos tocando instrumentos de cuerda, viento o percusión, habituales en las manifestaciones festivas y sin los que no se concebiría componer una escena creíble<sup>1461</sup>. Son abundantes los escenarios de este periodo en los que aparecen instrumentos aerófonos, entre ellos las trompas, así como las citas en las que se mencionan sus nombres, no obstante, no existe prácticamente ninguna representación en la que los nombres de los instrumentos aparezcan a pie de foto. Por ello, los que se han encontrado se consideran con una cierta reserva, ya que musicólogos e investigadores no acaban de ponerse de acuerdo en la homologación de estos, igual que las conclusiones organológicas que se presentan, que están abiertas y sujetas a otras miradas y opiniones, que pueden aportar nuevos detalles que resulten imprescindibles<sup>1462</sup>.

Desde finales del siglo XIV aproximadamente, abundan en toda la Península los coros de ángeles músicos en representaciones de la Virgen con el Niño que suelen ocupar la zona central de retablos dedicados a María (Retablo de Todos los Santos de Pere Serra, Maestro de Cardona, retablo de la Catedral de Tarragona...)<sup>1463</sup>, siendo muy abundantes en la pintura del XV (Jaume Cabrera, tabla de mosén Sperandeu, Virgen de Dalmacio de Mur, Maestro de Sancho de Rojas, Nicolás Francés, Juan Hispalense, Maestro de Guimerá, Francisco Solives, etc.)<sup>1464</sup>. Encontramos también ángeles instrumentistas

<sup>1460</sup> En opinión de Serrano Fatigati el cambio límite se produce en el reinado de Alfonso X. Es en esta época cuando se ven instrumentos pastoriles representados en códices y capiteles debido al acceso que tuvo este estamento social a las clases privilegiadas. Las Cantigas son un completo muestrario instrumental de la época, representando, entre otros muchos instrumentos, cuernos, bocinas, trompetas, añafiles, etc.

<sup>1461</sup> Cfr. ANTORANZ ONRUBIA, M.<sup>a</sup> A. (2008), «Músicos en la pintura gótica...», ob. cit., p. 37.

<sup>1462</sup> Los instrumentos musicales representados en la pintura gótica de toda Europa constituyen una documentación importantísima sobre el tema y ha sido aprovechada por gran número de estudiosos. Vid. BALLESTER I GIBERT, J. (1988-1990), *Iconografía musical a la Corona d'Aragó 1300-150...*, ob. cit.; «Iconografía musical: una eina per a l'estudi de la música en del passat», en *Revista Musical Catalana* (1988); «Retablos marianos tardo-medievales con ángeles músicos procedentes del antiguo reino de Aragón, Catálogo», en *Revista de Musicología*, XIII (1990), pp. 123-201; ÁLVAREZ MARTÍNEZ, M.<sup>a</sup> de R., (1987), «La iconografía musical Hispánica en la Edad Media en relación con los criterios estéticos de las diferentes etapas artísticas», en Actas del segundo Congreso Internacional "España en la Música de Occidente" vol. I, Madrid; BORDÁS, C., (1994), «Bibliografía sobre iconografía musical española», en *Boletín de la asociación Española de documentación musical*, pp. 9-56, entre otros.

<sup>1463</sup> Vid. CAMON AZNAR, J. (1966), *Pintura Medieval Española, Summa Artis*, t. XXII, Madrid, Espasa Calpe, figs. 188, 197 y 201.

<sup>1464</sup> *Ibidem*, véanse las figuras 203, 306, 307, 333, 345, 373, 377, 399 y 431.

tocando sus instrumentos en algunas *Ascensiones de Cristo* del siglo XV, rasgo que se ha atribuido a la influencia teatral<sup>1465</sup>.

Otro de los puntos de interés de la historiografía ha sido el de relacionar la escultura con otras técnicas artísticas. A las reproducciones de las miniaturas, esculturas y pinturas del arte medieval cabe añadir las obras producidas en madera policromada que recubren altares, techumbres, retablos u otros tipos de objetos o imágenes trabajados con esta técnica. «Si bien las aplicaciones técnicas de la madera en los elementos decorativos y de mobiliario de las iglesias van mucho más allá de lo que son estrictamente los trabajos escultóricos, revestimientos y policromía incluidos»<sup>1466</sup>.

Las tallas policromadas de la época románica que se conservan del territorio de la Corona de Aragón, aunque presentan cierta diversidad tipológica dependiente de la tendencia estilística imperante o del taller de procedencia, coinciden temáticamente en determinadas composiciones que tratan de acciones cotidianas medievales tales como la caza o los torneos, como veremos más adelante.

## **V.2.1. Representaciones pictóricas de la Corona de Aragón**

### *V.2.1.1 Frescos de Sant Pau de Casserres (s. XIII)*

Frescos de Sant Pau de Casserres

Escuela pictórica del maestro de Lluçà

Solsona (Cataluña). Museu Diocesà i Comarcal de Solsona

Fecha de ingreso en el museo: año 1940 y 1977

Mediados del siglo XIII

Inventario núm. 4

Temática: Cristo bendice la resurrección de los muertos

Instrumentos: Trompas córneas

Entre el patrimonio artístico del Berguedà conservado en el Museo diocesano y comarcal de Solsona en el apartado dedicado a la pintura mural, se encuentra un

---

<sup>1465</sup> DAVIDSON, C. (ed.) (1994), *The iconography of Heaven*, Early Dram, Art, and Music Monograph Series; 21, Kalamazoo, Michigan, Medieval Institute Publications; Western Michigan University, p. 4.

<sup>1466</sup> CAMPS I SÒRIA, J. (2014), «La escultura románica en piedra y en madera», en *Enciclopedia del Románico en Cataluña*, Dirección: José M.ª Pérez González; Coord. científica: Manuel Antonio Castiñeiras González y Jordi Camps i Sòria, Barcelona, Fundación Santa María la Real, pp. 132-134. Por lo que respecta al uso de la madera en Cataluña, técnicas relacionadas con la escultura a parte, ver CABESTANY I FORT, Joan-Francesc, (1994), «Les arts sumptuàries i artesanals», en *Catalunya Romànica*, Barcelona, pp. 119-132

conjunto pictórico que formaba parte de una amplia decoración de un arco situado en el presbiterio de la iglesia y que fue dañado al construirse la nueva sacristía.

De temática funeraria, en la parte interior del arco se representó la figura de Cristo entre las nubes bendiciendo con los brazos abiertos: el momento de la resurrección de los muertos que salen de las sus tumbas llamados por los ángeles trompeteros<sup>1467</sup>. Los grandes cuernos pintados de color negro que sostienen los ángeles con una de sus manos presentan unas dimensiones exageradas respecto a las proporciones corpóreas. En este caso el artista no reflejó con total exactitud los instrumentos, así como la colocación exacta de los mismos en la boca de los ángeles.

Otras escenas representan a los ángeles Gabriel y Miguel transportando al cielo el alma del difunto, los ángeles del juicio, la aparición de San Miguel en el monte Gargano (Italia), la escena de Anastasio y el episodio de Adán y Eva en el momento del pecado. Flanquean el conjunto las imágenes de San Pau y San Cristóbal.

Este conjunto mural con el núm. 4 del Inventario es de mediados del s. XIII, y aunque estilísticamente debe considerarse una obra románica, desde el punto de vista iconográfico es plenamente gótico. Se ha relacionado con un amplio conjunto de pinturas románicas, dentro de la corriente neo-bizantina de 1230-1250, dentro de la escuela pictórica del denominado Maestro de Lluçà; los últimos estudios realizados tienden a considerar que las pinturas de Casserres i el frontal de los arcángeles son obras de un mismo maestro, que no se puede identificar con el autor del frontal y laterales de Lluçà. El año 1979 a raíz de las obras de restauración hechas por la Diputación de Barcelona se descubrió un nuevo fragmento de pintura mural que hoy se conserva en St. Pau de Casserres<sup>1468</sup>.

---

<sup>1467</sup> SERRA I ROTÉS, R. (s.f.), «El museu diocesà i comarcal de Solsona (7). Les pintures murals de Sant Vicenç de Rus», en *El Berguedà als museus. L'EROL / 28*, p. 93.

<sup>1468</sup> *Ibidem*, p. 94.



**Fig. 362. Ángeles músicos (izq.). Pintura mural de Sant Pau de Casserres (s. XIII). Museo diocesano comarcal de Solsona.**



**Fig. 363. Ángeles músicos (dcha.). Pintura mural de Sant Pau de Casserres (s. XIII). Museo diocesano comarcal de Solsona.**

V.2.1.2 *Pinturas murales de la conquista de Mallorca (s. XIII)*

Pinturas murales de la conquista de Mallorca  
 Maestro de la conquista de Mallorca  
 Barcelona. Museu Nacional d'Art de Catalunya  
 Núm. de catálogo: 071447-CJT  
 Siglo XIII (1285-1290)  
 Medieval gótico  
 Pintura al fresco traspasada a lienzo  
 Temática: Historia  
 Instrumentos: Trompetas o añafiles

Las pinturas murales de la Conquista de Mallorca proceden de la antigua casa señorial de la familia Caldes en la calle de Montcada de Barcelona, más tarde conocida como palacio Aguilar. Se recuperaron tras la adquisición del palacio por el Ayuntamiento de Barcelona en el año 1953, ingresando en el museo en 1962.

Descubiertas y arrancadas en el año 1961, estas pinturas son uno de los ejemplos más relevantes de la pintura catalana del primer gótico o gótico lineal. Este magnífico ejemplo de pintura de temática histórica narra la conquista de la isla de Mallorca por Jaime I el Conquistador, acaecida en el año 1229. Como si de una crónica pintada se tratara, los episodios siguen la narración detallada en las crónicas medievales catalanas como el *Llibre dels Feits* del rey Jaime I y la *Crònica* de Bernat Desclot.

En uno de los fragmentos conservados, el correspondiente al panel central, se aprecia un guerrero cristiano a caballo y, tras él, parte de la sección central y de las campanas de dos trompetas rectas o añafiles que tañen dos músicos, de los cuáles no se avista más que parte de sus cabezas que están cubiertas por una especie de gorro.



**Fig. 364. Panel central. Pinturas murales de la conquista de Mallorca (1285-1290). Maestro de la conquista. Museu Nacional d'Art de Catalunya, núm. 071447-CJT.**



**Fig. 365.** Pinturas murales de la conquista de Mallorca (1285-1290). Maestro de la conquista. Museu Nacional d'Art de Catalunya, núm. 071447-CJT. Detalle del panel central<sup>1469</sup>.

### *V.2.1.3 Techumbre policromada de la catedral de Teruel (s. XIII)*

Techumbre policromada de la catedral de Santa María de Mediavilla  
Teruel. Catedral

Arte mudéjar (gótico lineal)

Finales del siglo XIII

Pintura al temple sobre tabla

Temática: Escenas palaciegas y de caza

Instrumentos: Trompas córneas

La iglesia de Santa María de Mediavilla de Teruel fue elevada a su actual rango de catedral en el año 1587, fecha de creación de la diócesis turolense; con anterioridad el pontífice aragonés Benedicto XIII le había concedido la dignidad de colegiata en el año 1423. Sin embargo, ya desde el momento de la fundación de la ciudad por el monarca

---

<sup>1469</sup> Imagen disponible *online* en la web del Museu Nacional d'Art de Catalunya [Acceso:12/08/2018] Recuperado de: <http://www.museunacional.cat/es/colleccio/pinturas-murales-de-la-conquista-de-mallorca/mestre-de-la-conquesta-de-mallorca/071447-cjt>



Alfonso II en 1171 (fuero de 1177), Teruel había quedado adscrita a la diócesis de Zaragoza y esta iglesia de Santa María de Mediavilla ostentaba una posición preeminente dentro de la organización parroquial de la villa, según ha probado documentalmente Antonio Gargallo<sup>1470</sup>.

Datada entre finales del siglo XII y comienzos del XIII, la catedral de Teruel es un edificio complejo cuyo destacado tesoro es la techumbre mudéjar que cubre la nave central, declarada Patrimonio Mundial en 1986 por la UNESCO. La techumbre data de finales del siglo XIII y destaca especialmente por sus bellas pinturas que ilustran la compleja sociedad aragonesa medieval en la que convivieron tres comunidades: musulmana, cristiana y judía. La riqueza ornamental es extraordinaria y muestra la colaboración entre musulmanes y cristianos<sup>1471</sup>. Su estructura es de tradición musulmana, no obstante, la decoración pictórica es en gran medida cristiana. Desde el punto de vista técnico, se trata de pintura al temple sobre tabla y está relacionada, en el aspecto formal, con la pintura gótica lineal aragonesa de 1285<sup>1472</sup>.

Esta techumbre conocida como la «Capilla Sixtina del arte mudéjar», resulta interesante tanto por la decoración pictórica como por su estructura, una excepcionalidad en el contexto del mudéjar hispánico. Su construcción coincide con la ampliación de la antigua fábrica románica de Santa María de Mediavilla para transformarla en una iglesia gótica de mayor envergadura<sup>1473</sup>. Encontramos ejemplos de este tipo de cubiertas en Toledo, en la iglesia de Santiago del Arrabal y la Sinagoga de Santa María la Blanca y en la iglesia de *La Sang* de Lliria (Valencia), pero es un ejemplo único en Aragón cuyo antecedente y origen lo encontramos en la arquitectura almohade.

En las imágenes siguientes se aprecia la decoración de tradición cristiana, que se divide en figurativa (prohibida por la tradición islámica), vegetal y caligráfica. La figurativa

<sup>1470</sup> La primera referencia arquitectónica escrita de esta Iglesia data del año 1232; se encuentra recogida en una serie de pergaminos del Archivo de la Catedral de Teruel y trata de las obras de pequeña entidad. TOMÁS LAGÜÍA, C. (1953), *Catálogo de pergaminos y documentos insertos en ellos, existentes en el Archivo de la S.I. Catedral de Teruel*, Teruel, p. 15.

<sup>1471</sup> La participación de los mudéjares a finales del siglo XIII en la techumbre de la Catedral fue propiciada por los privilegios fiscales que el rey Pedro III les otorgó en esa época, con el fin de que repoblaran la morería turolense.

<sup>1472</sup> Vid. BORRÁS GUALIS, Gonzalo M. (1999), *La techumbre de la Catedral de Teruel*, Zaragoza, Diputación General de Aragón, Ministerio de Educación y Ciencia y Caja de Ahorros de la Inmaculada de Zaragoza.

<sup>1473</sup> La techumbre no es solo ornamental (es decir, un techo decorativo o artesonado adosado al verdadero techo), sino el verdadero armazón sobre el que se asienta directamente el tejado. Se trata de una estructura de madera llamada técnicamente armadura de par y nudillo, de 32 metros de longitud y 7,7 de anchura. Su perfil es el de un trapecio en el que los nudillos son los tabloneros horizontales de la parte superior y los pares son los de los faldones laterales inclinados. Unas grandes vigas llamadas tirantes, en número de nueve, refuerzan la armadura por la base. Fue la solución arquitectónica a los nuevos problemas que surgieron al recrecer los muros, ya que se necesitaba una estructura ligera y adecuada para cubrir la nave central. Se trata de un sistema estructural de cubierta de madera que carga por igual sobre todo el muro, sin concentrar pesos ni, por tanto, exigir contrafuertes específicos que hubieran determinado una fábrica de nueva planta. Vid. DOMINGO, J. (2016), «Una obra de arte: la techumbre de la catedral de Teruel», en la web *Lagarto rojo. Viajes por el España y el mundo*. Disponible online: [Acceso: 06/08/2018] Recuperado de: <https://lagartoroyo.es/2016/03/07/una-obra-de-arte-la-techumbre-de-la-catedral-de-teruel/>

presenta una rica variedad de personajes: reyes, nobles, obispos, monjes, doncellas, artesanos, campesinos, caballeros y animales, con escenas de carácter mitológico cristiano, escenas profanas en las que se representan las tres clases sociales del Teruel del siglo XIII (nobleza, clero y pueblo llano), y escenas de animales reales o fantásticos.



**Fig. 366. Caballero con trompa. Techumbre policromada de la catedral de Teruel, s. XIII.**

Los canes o modillones, es decir, las vigas incrustadas en el muro que trabajan como apoyo de los tirantes o vigas principales, tienen una decoración muy variada en todos sus lados y en su frontal, donde terminan en cabezas humanas o animales. En uno de ellos observamos una escena de caza en la que un jabalí es alanceado con ayuda de perros por un cazador que porta un cuerno de caza colgando de su hombro. En la parte inferior hay un dibujo geométrico entrelazado. En la parte superior de la imagen se

distingue una inscripción en árabe con alfabeto cúfico que dice *el poder pertenece a Dios*, aunque escrito como si estuviera reflejado en un espejo<sup>1474</sup>.



**Fig. 367.** Escena de caza. Techumbre policromada de la catedral de Teruel, s. XIII.



**Fig. 368.** Cazador con cuerno de caza colgado de su hombro alancea un jabalí (detalle). Pintura policromada de la Catedral de Teruel, s. XIII.

---

<sup>1474</sup> *Idem*. Para una información más detallada véase ÁLVAREZ, R. (1988), «Las pinturas con instrumentos musicales del artesanado de la Catedral de Teruel, documento iconográfico coetáneo de los códices de Las Cantigas», en *Revista de Musicología*, Sociedad Española de Musicología (SEDEM); y de MIGUEL ALCALÁ, B. y G. P. REDONDO (2011), «Estudio histórico-estratigráfico de los muros de la nave central de la catedral de Teruel y su encuentro con la techumbre», en *Arqueología de la Arquitectura* (8), Madrid / Vitoria, CSIC, pp. 121-140.

V.2.1.4 *Techumbre policromada de la iglesia de Santa María de Lliria (s. XIII)*

Techumbre gótico-mudéjar policromada

Iglesia de Santa María o de «La Sang» de Lliria (Valencia)

Finales del siglo XIII

Temática: Escena de caza y de torneo

Instrumentos: Trompa córnea

La iglesia de Santa María de Lliria conocida popularmente como La iglesia de *La Sang*<sup>1475</sup>, está ubicada en la plaza de la Villa Antigua, en el *Tossal de la Sang*, donde se estableció la antigua ciudad medieval de Lliria<sup>1476</sup>. Fue construida a finales del siglo XIII sobre el espacio ocupado por la antigua mezquita islámica. Se desconoce el maestro o maestros de construcción, pero «lo que sí es claro es que contaron con mano de obra mudéjar»<sup>1477</sup>. Este templo sagrado, convertido en un nuevo escenario musical para la villa, acogió entre sus paredes durante varios siglos una variada gama de sonidos diversos del arte musical religioso, desde el espartano *canto llano* hasta la incipiente música instrumental para órgano y otros instrumentos. Se mantuvo como templo parroquial hasta 1646, cuando el culto pasó a la nueva iglesia parroquial de la Asunción de Nuestra Señora, construida en la nueva villa que se trasladó a la parte baja del cerro<sup>1478</sup>.

«La Sangre cumple con las características típicas de las "iglesias de la reconquista" construidas entre finales del siglo XIII y principios del siglo XIV, con su forma rectangular y elementos arquitectónicos de transición del románico al gótico»<sup>1479</sup>. Fue declarada Monumento Nacional, el primero en el antiguo Reino de Valencia con fecha

---

<sup>1475</sup> No hay documentación sobre la fecha concreta. Amadeo Civera, cronista de Lliria, apuntaba el año 1260 como probable fecha de finalización de las obras, *cfr.* CIVERA, A. (1989), *Techumbre gótico-mudéjar en la Iglesia de Santa María de La Sangre en Lliria*, Valencia, M. I. Ayuntamiento de Lliria, p. 21; sin embargo, el historiador Antoni Llibrer, sitúa el comienzo de la construcción entre 1260/70 y la finalización en 1280, o incluso, más tarde. *Cfr.* LLIBRER ESCRIG, J. A. (2003), *El finestrал gòtic. L'església i el poble de Lliria als segles medievals*, Lliria, Ajuntament de Lliria, pp. 264-272.

<sup>1476</sup> El topónimo que da nombre a toda esta zona, *Tossal de la Sang*, refiere a la Iglesia de Santa María (construida sobre la antigua mezquita mayor) que a causa del desmantelamiento del castillo (ya a mediados del siglo XV), quedó como el edificio más elevado, presidiendo y dominando así el paisaje urbano.

<sup>1477</sup> *Ibidem*, p. 304.

<sup>1478</sup> LLIMERÀ DUS, J. J. (2011), «Historia de la Música (V)», en *Lliria. Historia, geografia y arte. Nuestro pasado y presente*, tomo I, Dir. Jorge Hermosilla Pla, Coord. Josep Antoni Llibrer Escrig, Facultat de Geografia i Història. Universitat de València, Ed. M.I. Ajuntament de Lliria. Regidoria de Cultura i Educació, p. 227.

<sup>1479</sup> CAHILL, J. (2015), *La Iglesia de Santa María o de la Sangre, Lliria. La historia y gestión de su patrimonio*, inédito, Universitat de València, pp. 3. y 4 [Acceso: 06/08/2018] Recuperado de: <http://mupart.uv.es/ajax/file/oid/1356/fid/3051/Patrimonio%20La%20Sangre.pdf>

de 29 de septiembre de 1919, y en 1985 fue catalogada como BIC por la Generalitat Valenciana.

«El elemento más sobresaliente de la iglesia de La Sangre es su techumbre de madera a dos aguas»<sup>1480</sup>. Ofrece un interesante testimonio iconográfico musical a través de las escenas de juglares o trovadores que aparecen representadas en el artesonado ricamente policromado, producto de la gran meticulosidad en el trabajo y de una precisión de ajuste realmente admirable. Se ha intentado estudiar y concretar la fecha de su elaboración y decoración, llegándose a la conclusión de que el trabajo de policromía debió realizarse antes de la construcción de las capillas. Sobre la construcción de estas, ya que no fueron construidas al mismo tiempo, las noticias más antiguas se remontan al año 1234 en que se funda el Beneficio de Corpus Christi, que es el primero que detentó capilla.

En la ornamentación decorativa se aprecian e identifican diversos instrumentos musicales (vihuelas de arco medievales, laúdes de diversos tamaños, rabeles, mandoras, flautillas, cuernos de caza, tamborinos, tejoletas, etc.) y los contextos de la vida real en los que actuaban los músicos juglares<sup>1481</sup>. La ilustración siguiente es un buen ejemplo, en el que podemos contemplar una doble escena de caza y torneo,

interesante en lo musical, porque en ella se aprecia uno de los aerófonos medievales por antonomasia: el cuerno o trompa de caza, denominado también bocina, corneta u olifante. En la parte derecha de la escena apreciamos la figura un tanto borrosa de un caballero con lanza, subido a un corcel con las patas delanteras ligeramente levantadas, presto a actuar en una justa o torneo; inmediatamente a su izquierda, en dirección contraria, encontramos una escena de caza en la que un perro acosa a un jabalí que huye entre los peñascos y, coronando la parte superior, vemos un hombre con un aerófono en forma de bocina. La mano del artista refleja muy bien los aspectos de ambos animales: el jabalí con pelaje erizado, queriendo mostrar con este detalle el movimiento de su carrera o el miedo por el enorme perro que le persigue logrando darle alcance; en la parte superior, en otro plano, aparece la figura del personaje que tañe el cuerno de caza, con los brazos abiertos y con la cabeza mirando a su derecha, siguiendo la escena de montería, mientras parece azuzar al perro contra el jabalí<sup>1482</sup>.

Como decíamos anteriormente, en la techumbre de la catedral de Teruel se puede apreciar una escena muy similar.

<sup>1480</sup> CIVERA MARQUINO, A. (1989), *Techumbre Gótico-Mudéjar en la iglesia de Santa María o de la Sangre en Llíria*, Llíria, M. I. Ayuntamiento de Llíria.

<sup>1481</sup> LLIMERÁ DUS, J. J. (2011, «Historia de la Música...», ob. cit., p. 231.

<sup>1482</sup> *Idem*.



Fig. 369. Escena cinegética y de torneo. Iglesia de Santa María de Lliria (Valencia), siglo XIII.

V.2.1.5 *Tabla de artesanado del santuario de Peñarroya de Tastavins (s. XIV)*

Tabla de artesanado con caballeros, galeras y nave de alta borda  
Coro del santuario de Nuestra Señora de la Fuente de Peñarroya de Tastavins (Teruel)  
Anónimo. Aragón  
Barcelona. Museu Nacional d'Art de Catalunya  
Núm. de catálogo: 01 5839-000  
Siglo XIV  
Pintura al temple sobre tabla, 23,5 x 295,2 x 2 cm  
Temática: Género y sociedad  
Instrumentos: Trompetas o añafiles

Esta tabla de artesanado pintada al temple sobre tabla del siglo XIV, con caballeros, galeras y nave de alta borda forma parte de un conjunto de elementos de artesanado. Procede del coro del santuario de Nuestra Señora de la Fuente de Peñarroya de Tastavins (Teruel). Actualmente se conserva en el Museu Nacional d'Art de Catalunya

Los restos que se conservan de la tabla original están divididos en dos paneles. En el tablero superior, la escena representada nos muestra un desfile o paseo de caballeros que acompañan sus damas blandiendo sus escudos y lanzas a caballo. Su paso es anunciado por un *trompador* que los precede a pie mientras tañe un cuerno del tipo olifante que dirige su llamada hacia la torre, en la que otro personaje saluda la comitiva. En el panel inferior, en la parte izquierda y derecha, se exhiben dos galeras con soldados que ondean sus estandartes mientras un numeroso contingente de remeros

mueve las embarcaciones, en medio de ellas, una nave de alta borda con otros personajes parece dirigir la acción naval.



**Fig. 370. Tabla de artesanado con caballeros, galeras y nave de alta borda. Museu Nacional d'Art de Catalunya<sup>1483</sup>.**



**Fig. 371. Detalle del *trompador* tocando una llamada con su trompa.**

<sup>1483</sup> Imagen disponible *online* en la web del Museu Nacional d'Art de Catalunya [Acceso:12/08/2018] Recuperado de: <http://www.museunacional.cat/es/colleccio/tabla-de-artesonado-con-caballeros-galeras-y-nave-de-alta-borda/anonim-arago/015839-000>



V.2.1.6 *Tabla de artesanado con jinetes (s. XIV)*

Tabla de artesanado con jinetes

Anónimo. Aragón

Barcelona. Museu Nacional d'Art de Catalunya. Sala 17

Núm. de catálogo: 024116-000

Siglo XIV

Pintura al temple sobre tabla, 24 x 136,4 x 1,4 cm

Adquisición: 1907

Temática: Género y sociedad

Instrumentos: Trompeta

Esta tabla del siglo XIV, pintada al temple sobre tabla del periodo gótico lineal, forma parte de un conjunto de dos elementos de artesanado. Según las notas del Museu Nacional d'Art de Catalunya procede probablemente del coro del santuario de Nuestra Señora de la Fuente de Peñarroya de Tastavins (Teruel)<sup>1484</sup>.

Los caballeros y el *trompador* que figuran en este fragmento muestran total similitud con los que exhibe el artesanado del apartado anterior. El músico parece el mismo personaje que tañía su trompa dirigida a la torre ante la cual desfilaban los jinetes; la forma y el color de su cabello, la vestimenta e incluso el instrumento del tipo olifante que llevan presenta una similitud total. Ambos sostienen con su mano derecha la trompa, y la única diferencia apreciable entre ambos es que el *trompador* de este panel sostiene un estandarte o distintivo con su mano izquierda.



**Fig. 372. Tabla de artesanado con caballeros y *trompador*. Museu Nacional d'Art de Catalunya<sup>1485</sup>.**

---

<sup>1484</sup> Véanse las tablas del artesanado del apartado anterior.

<sup>1485</sup> Imagen disponible *online* en la web del Museu Nacional d'Art de Catalunya [Acceso: 12/08/2018] Recuperado de: <http://www.museunacional.cat/es/colleccio/tabla-de-artesonado-con-jinetes/anonim-arago/024116-000>





Fig. 373. Detalle del *trompador* con su instrumento.

V.2.1.7 *Pintura mural en la iglesia de San Miguel de Daroca (s. XIV)*

Pintura mural del ábside

Daroca (Zaragoza). Iglesia de San Miguel

Siglo XIV

Pintura al temple

Periodo gótico lineal con trazas del románico aragonés

Temática: Cristo bendice la resurrección de los muertos

Instrumentos: Trompas córneas de distinto tamaño

La iglesia de San Miguel de Daroca, de factura románica, posee tres naves, crucero que no sobresale en planta, anteábside muy pronunciado, que antiguamente acogía al coro, y un ábside semicircular que es, sin duda, una de sus notas más características. En su decoración interior, lo más importante es el conjunto mural que, a modo de gran retablo, cubre la pared del ábside. Se trata de unas pinturas del s. XIV y estilo francogótico, muy bien conservadas y realizadas al temple, en las que destaca como tema central la Coronación de la Virgen; a su alrededor se distribuyen cuarenta y ocho casetones formando cuatro filas horizontales y paralelas. La inferior es la más desarrollada y en ella están representados los doce apóstoles cobijados por arquillos de tracería gótica; forman dos grupos separados por una zona central a modo de una grada de ascenso hasta las figuras de Cristo y la Virgen. Las otras tres filas están ocupadas por ángeles, en la central encontramos los músicos con un amplio repertorio de instrumentos de la época. A pesar de su cronología gótica, el uso de cenefas en zigzag

utilizadas para separar las figuras angelicales supone una clara influencia de la tradición mural aragonesa de época románica<sup>1486</sup>.



**Fig. 374. Ábside con pintura mural. Retablo del s. XIV. Daroca. iglesia de San Miguel.**

Entre los instrumentos que se hallan representados encontramos el cuerno, que como ya se ha constatado, está ampliamente representado en las construcciones medievales. Aparece en manos de dos ángeles músicos de la fila central, uno a la izquierda con un pequeño cuerno de caza u olifante, y otro a la derecha, con un cuerno de mayores dimensiones.

Aunque la pintura del ábside de San Miguel de Daroca pertenezca al periodo gótico lineal, en el ángel de la parte izquierda, por la posición de las manos al coger el cuerno y en otros detalles, se percibe aún la formación románica del pintor anónimo. El instrumento que tañe podría tratarse de un cuerno con agujeros laterales, así lo sugiere la delicada disposición de los dedos al sujetarlo, el instrumento cuenta además con unas incisiones ornamentales en la boca mayor del tubo. En lo que atañe al ángel de la

---

<sup>1486</sup> PORRAS ROBLES, F. (2009), «Los ángeles músicos del ábside de San Miguel de Daroca: estudio organológico», en *Xiloca* 37, pp. 25-27.

parte derecha volvemos a encontrar un cuerno semejante, pero de mayor tamaño. Este instrumento no presenta orificios modificadores del sonido, tratándose pues de un cuerno natural que, como el primero, también exhibe un conjunto de sajaduras circulares decorativas<sup>1487</sup>.



**Fig. 375. Ángel con cuerno (detalle). Daroca. Iglesia de San Miguel, s. XIV.**



**Fig. 376. Ángel con olifante (detalle). Daroca. Iglesia de San Miguel, s. XIV.**

<sup>1487</sup> Para una información más detallada véase GUDIOL, J. (1971), *Pintura medieval en Aragón*, Zaragoza, Institución Fernando El Católico.

*V.2.1.8 Cenni de Francesco. Virgen de la humildad (s. XIV)*

Virgen de la humildad con el Padre Eterno, el Espíritu Santo y los doce apóstoles

Cenni di Francesco di ser Cenni (Cenni de Francesco)

Barcelona. Museu Nacional d'Art de Catalunya

ca. 1375-1380

Temple sobre tabla, 76,6 x 51,2 cm.

Temática religiosa, la Virgen con el Niño

Instrumentos musicales: fídulas, salterios, laúd, arpa, chirimía, trompeta recta y rabel

En esta escena la Virgen está sentada en el suelo y rodea al niño con los brazos, flanqueada por los doce apóstoles, alineados por parejas.



**Fig. 377. Cenni di Francesco di Ser Cenni. *Virgen de la humildad con el Padre Eterno, el Espíritu Santo y los doce apóstoles*. H. 1375-1380. Trompeta recta. Barcelona. Museo Nacional de Arte de Cataluña.**

Por encima de la cabeza de la Virgen, aparece el Espíritu Santo y, por encima de Él, el Padre Eterno. Dentro de una mandorla, una doble cadena de ángeles con las alas plegadas sin instrumentos, junto otros veinte ángeles músicos, de mayor tamaño que los anteriores, flanquean a Dios Padre y al Espíritu Santo. Ocho de estos ángeles con los brazos cruzados, posiblemente cantores, no sostienen ningún instrumento en sus manos, mientras que los ángeles músicos tañen tres fídulas, cuatro salterios, un instrumento de cuerda pulsada «tipo laúd», un arpa, un rabel y dos instrumentos aerófonos, a derecha e izquierda, dos pequeñas trompetas rectas encaradas entre sí<sup>1488</sup>, que dirigen sus pabellones hacia el Espíritu Santo<sup>1489</sup>.

V.2.1.9 *Blasco de Grañén. Retablo de la iglesia de Lanaja, Huesca (s. XV)*

Retablo mayor de la iglesia parroquial de Lanaja, Huesca  
Blasco de Grañén  
Zaragoza, Museo de Bellas Artes  
Siglo XV  
Temple sobre tabla  
Temática dedicada a María, reina de los cielos  
Instrumentos musicales: salterio, laúd, arpa, trompetas rectas

El retablo mayor de la iglesia parroquial de Lanaja (Huesca) presenta características muy similares al de Albalate (Teruel) en cuanto a técnica pictórica y temática se refiere. De esta obra, desaparecida en 1936, se conservan dos tablas en el Museo de Bellas Artes de Zaragoza<sup>1490</sup>.

El retablo data de la primera mitad del siglo XV (*ca.* 1427-1451). Según María del Carmen Lacarra, «la primera noticia disponible, es una carta de pago de 100 florines, de 7 de junio de 1437, que son parte de los 324 florines en que se contrató». Es la única noticia que se conoce. La obra comprendía un gran retablo en el que se desarrollaba el

<sup>1488</sup> Su forma nos recuerda un pequeño añafil. Este tipo de trompeta recibió en Italia el nombre de *trombetta*, en Francia, *cornet à bouquin*, y en Alemania, *zinke*. Por un encargo que hizo el emperador Federico II a la ciudad de Arezzo, sabemos que, en 1490, se conocían dos tipos de trompeta: la llamada *trombetta*, de pequeño tamaño y fabricada en madera, y la *buisine*, más grande y de metal. *Cfr.* BRAGARD, R. y F. J. DE HEN (1973), *Les instruments de musique dans l'art et l'histoire*, Bruselas, A. De Visscher Editeur. Vander S.A., p. 52.

<sup>1489</sup> *Cfr.* GARCÍA HEREDIA, M.ª D. (2016), *La música en la pintura europea entre los siglos XIV y XX: el ejemplo de la Colección Thyssen-Bornemisza*, Tesis doctoral dirigida por el Dr. José Manuel Cruz Valdovinos. Madrid. Universidad Complutense de Madrid. Facultad de Geografía e Historia, p. 80 y ss.

<sup>1490</sup> LAMBERTO DE ZARAGOZA, F. (1785), *Teatro histórico de las iglesias del Reyno de Aragón*, Tomo IV, Pamplona, p. 46.



ciclo mariano completo. «La tabla titular mostraba a la *Virgen María entronizada como reina del cielo*, según el modelo de Albalate»<sup>1491</sup>.

La composición iconográfica de la tabla titular representa a la *Virgen* con su hijo Jesús en el regazo, según el modelo de Albalate. Le acompañan ángeles músicos cantores y otros que tañen *instrumentos bajos* (laúd, arpa, salterio) y *altos*; dos ángeles en la parte superior soplan trompetas rectas.



**Fig. 378.** María, reina de los cielos (detalle de dos ángeles con trompetas). Retablo mayor de Lanaja (Huesca). Museo de Bellas Artes, Zaragoza.



**Fig. 379.** Dos ángeles con trompetas. Retablo Mayor de Lanaja (Huesca). Desaparecido en 1936. Foto Archivo Mas, Barcelona<sup>1492</sup>.

---

<sup>1491</sup> Vid. LACARRA DUCAY, M.<sup>a</sup> del C. (2007), «Blasco de Grañén...», ob. cit., pp. 12 y 13.

<sup>1492</sup> *Idem*.

*V.2.1.10 Miguel Alcañiz. Retablo de la Santa Cruz (s. XV)*

Retablo de la Santa Cruz

Miguel Alcañiz o Miquel Alcanyís (documentado entre 1407- ¿1447/86?)

Siglo XV (h. 1410)

Museo de Bellas Artes de Valencia. Núm. inv. 254

Óleo sobre tabla, 359 x 260 cm

Temática dedicada a la Anunciación de María, la Crucifixión y la Resurrección

Instrumentos musicales: trompetas rectas

El retablo de Santa Cruz ingresa en el Museo de Bellas Artes de Valencia por la Desamortización de la Cartuja de Portaceli, Serra (Valencia). Es obra del artista valenciano Miguel Alcañiz, que realizó gran parte de su actividad en la ciudad del Turia. Hasta su identificación, sus obras se atribuían a un maestro anónimo denominado Maestro de Gil y Pujades. Tras un breve paso por Cataluña sabemos que se trasladó, en 1433, a Mallorca donde, entre otras obras, realizó el bancal para la iglesia parroquial de Alcudia, que se conserva parcialmente. A partir de 1461 aparece documentado de nuevo un tal Miguel Alcañiz (Miquel Alcanyís en valenciano, pero se conjetura que podría ser su hijo que también era pintor. Podríamos calificar su estilo dentro de una avanzada fase del gótico internacional.



**Fig. 380. Miguel Alcañiz. *Ángeles con trompetas* Retablo (detalle), h. 1410.**

Esta obra muestra en el ático, como elemento característico de la gran mayoría de los retablos góticos, la escena de la Anunciación de María, en los extremos, y en el centro

Dios Padre con el Alfa y Omega, representación de principio y fin de todas las cosas. En todo el conjunto domina una gran expresividad y un dinamismo en los personajes, con intensos contrastes marcados por la expresividad de los rostros, caso de la representación de la «Crucifixión». Las escenas laterales reflejan anacrónicamente aspectos de la vida caballeresca y cortesana del S. XV, donde destaca la vivacidad y la elegante estilización. En la calle central completan la tabla dos ángeles músicos que tañen sus trompetas rectas para invocar la «Resurrección de las Almas»<sup>1493</sup>.



**Fig. 381. Miguel Alcañiz. Retablo, h. 1410.**

---

<sup>1493</sup> GUDIOL, J. (1955), «Pintura gótica, vol. 9 de *Ars Hispaniae*», en *Historia Universal del Arte Hispánico*, p. 149 y ss.; y Miguel Alcañiz. Retablo de Santa Cruz. Disponible *online* [Acceso: 08÷08÷2018] Recuperado de: <http://www.cult.gva.es/mbav/didactica/descubrirobra/alcanyiz/miguel%20alcanyiz.htm>



*V.2.1.11 Miguel Alcañiz. Retablo de San Egidio (s. XV)*

## Retablo de San Egidio

Miguel Alcañiz o Miquel Alcanyís (documentado entre 1407- ¿1447/86?)

Procedencia: San Juan del Hospital de Valencia

Nueva York, Metropolitan Museum, núm. inv. 76.10

Siglo XV (ca. 1408)

Temple sobre tabla, 151,4 x 100,3 cm

Temática dedicada a la María, reina de los cielos

Instrumentos musicales: rabel, laúd y trompeta recta

Estos paneles, procedentes de un retablo de la iglesia valenciana de San Juan del Hospital, se encuentran entre los primeros trabajos de Miguel Alcañiz, un artista cuyo estilo se caracteriza por la presencia de Gherardo Starnina durante la década de 1390. La influencia del estilo lírico florentino de Starnina sobre la del pintor español más joven es inconfundible, especialmente en las escenas de colores brillantes de Cristo arrojando demonios del cielo y enviando a sus apóstoles a evangelizar al mundo. Estas representaciones inusuales de temática espiritual fueron los temas apropiados para la iglesia de los Hospitalarios (la iglesia de los Caballeros de San Juan de Jerusalén), una orden de monjes caballeros dedicados tanto a la guerra como a la caridad. El retablo se conserva actualmente en el Metropolitan Museum de Nueva York<sup>1494</sup>.

En el panel superior izquierdo encontramos una multitud de ángeles acompañando a Cristo, y entre ellos a cuatro ángeles músicos. En el centro de la escena, un ángel tañe un rabel de estilo árabe; detrás de él otro toca el laúd. Ambos «tienen la boca semiabierta, por lo que podemos intuir que se trata de ángeles cantores que se acompañan del instrumento»<sup>1495</sup>. Por último observamos otros dos ángeles que en este caso no tocan sus instrumentos, sino que lo sujetan en reposo. El ángel situado en la zona superior izquierda sostiene una trompeta recta que muestra una campana ricamente decorada y profusamente detallada en su ornamentación; el otro situado en la parte inferior izquierda sostiene un instrumento sin la profusa decoración de la trompeta anterior, por lo que podría ser una chirimía de la que solo podemos apreciar la campana. Parece que el artista ha querido plasmar en esta escena un momento más

<sup>1494</sup> Notas obtenidas de la web oficial del Museum Metropolitan e New York (THE MET) disponible *online* [Acceso: 08/08/2018] Recuperado de: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/435572>

<sup>1495</sup> IZQUIERDO TRENADO, M.<sup>a</sup> (2016), «Iconografía musical valenciana. Pintura sobre tabla (Siglos XV-XVI)», Prólogo de Francisco Carlos Bueno Camejo, en *Cuadernos de Bellas Artes / 48. Colección Música*, La Laguna (Tenerife), Ed. Sociedad Latina de Comunicación Social – edición no venal – Creative Commons, p. 101. Disponible *online* [Acceso: 08/08/2018] Recuperado de: <http://www.cuadernosartesanos.org/cba48.pdf>

lírico y armonioso con el protagonismo musical de los instrumentos de cuerda, en el que el sonido más fuerte de las trompetas rectas o las chirimías no se hace presente<sup>1496</sup>.



**Fig. 382.** Miquel Alcañiz. Retablo de *San Egidio con Cristo triunfante*, ca. 1408.

---

<sup>1496</sup> *Ibidem*, p. 102. Para una información más detallada *vid.* BRUYN ANDREWS, C. (1921), «The Valencia Altar-piece from the Priory of the Knights of St. John of Jerusalem», en *Connoisseur* 59 (January–April 1921), pp. 146–48, y pp. 146 y 148; POST, Ch. R. (1933), *A History of Spanish Painting: The Hispano-Flemish Style in Northwestern Spain*, vol. IV, 1, Harvard University Press, pp. 584 y 590–600; y SAN PETRILLO (1932), «Filiación histórica de los primitivos valencianos», en *Archivo Español de Arte y Arqueología*, vol. 8 núm. 12, pp. 248–51.



**Fig. 383. Miguel Alcañiz. Detalle San Egidio con Cristo triunfante, ca. 1408.**

*V.2.1.12 Miguel Alcañiz. Retablo de San Miguel (s. XV)*

Retablo de San Miguel

Miguel Alcañiz o Miguel Alcanyís (documentado entre 1407- ¿1447/86?)

Lyon. Musée des Beaux-Arts

Siglo XV (datado, ca. 1421)

Temple sobre tabla Estilo gótico internacional

Temática: Escena de caza

Instrumento: cuerno de caza

En la sección superior de la calle lateral derecha del retablo de la *Leyenda de San Miguel* vemos a Garganus disparando al toro escapado una flecha que milagrosamente falla; en la sección media, el obispo de Siponto retira la flecha, y en la de abajo, yendo en una procesión al «Monte Garganus» siguiendo instrucciones de San Miguel.



**Fig. 384.** Atribuido a Miguel Alcañiz. Dos calles laterales del retablo de *la Leyenda de San Miguel*, Musée des Beaux-Arts de Lyon (ca. 1421).



Fig. 385. Miguel Alcañiz. Escena de caza en *la Leyenda de San Miguel*, Lyon (ca. 1421).

*V.2.1.13 Pintura con trompetas, Zaragoza (s. XV)*

Pintura con trompetas

Anónimo

Zaragoza, colección particular

Siglo XV

Temática litúrgica

Instrumento musical: trompeta recorvada en «S»

Apenas hemos podido localizar algunos datos sobre esta interesante pintura que data aproximadamente del siglo XV, en la cual se representan dos trompetas. La escena está formada por cinco personajes, ángeles músicos de aspecto femenino, que forman un conjunto musical en el que los instrumentos parecen acompañar a tres cantoras que sostienen entre sus manos un libro, misal o salterio que contendría las partituras. Según



Adolfo Salazar esta obra pertenece a una colección particular de Zaragoza, y la fotografía al archivo personal de Arxiu Mas, de Barcelona<sup>1497</sup>.



**Fig. 386. Trompeta recorvada, pintura del s. XV. Zaragoza, colección particular. Foto Arxiu Mas, de Barcelona.**

La trompeta recorvada en forma de «S» que tañe el personaje central se encuentra perfectamente situada en sus labios. El músico la sostiene con ambas manos, con la derecha asa la sección que finaliza en la campana (no visible) mientras que, con la izquierda, curiosamente, parece que trata de mover el tudel, lo cual nos induce a pensar que, tal como sugiere Adolfo Salazar, se trataría de un tipo de trompeta con un mecanismo de tudel o vara movable<sup>1498</sup>. No sería nada extraño, lo cual facilitaría que, con este tipo avanzado de *trompeta bastarda*, el músico podría producir un cierto cromatismo y acompañando así las voces u otros *instrumentos altos o bajos*. En la clasificación de las trompetas que presenta Sebastian Virdung (1511) se correspondería con la *Thurner Horn*, cuyo cuerpo describía una S plegada y que, según la indicación

---

<sup>1497</sup> SALAZAR, A. (1951), «Sobre algunos instrumentos de música mencionados por Cervantes», en *Nueva Revista de Filología Hispánica NRFH*, vol. 5, núm. 1, Ed. El Colegio de México, pp. 71-77.

<sup>1498</sup> *Idem*.

del texto, estaba destinada a los vigías de las torres, que tenían la obligación de dar las horas y avisar de los incendios. E. H. Tarr comenta que en 1497 el Consejo de la ciudad de Basilea exigía a los veladores que cada noche y al alba tañesen sus instrumentos a dos voces, toda vez que en el «Serment des trompettes du guet» de dicha ciudad se pide a esos músicos que, por la mañana, la tarde, la noche y al amanecer toquen «pendant une durée convenable [...] quatre ou cinq airs apropiés»<sup>1499</sup>.

*V.2.1.14 Retablo de la Santa Cruz de la villa de Blesa, Teruel (s. XV)*

Retablo mayor de la Santa Cruz

Blesa (Teruel)

Miguel Jiménez (doc. 1462-1505), Martín Bernat (doc. 1454-1499)

Finales del siglo XV (1483 a 1487)

Estilo gótico hispano-flamenco

Óleo sobre tabla, 173 x 93 cm

Temática con escenas de la Pasión y muerte de Jesús

Instrumento musical: trompeta recta

El retablo mayor de la iglesia parroquial de Blesa (Teruel) narra la Historia de la Invenición y Exaltación de la Santa Cruz, según la versión de Jacobo de la Vorágine. Es una obra señera del gótico hispano-flamenco aragonés.

El 9 de noviembre de 1481 los representantes de la villa turolense de Blesa contrataron el retablo de la Santa Cruz con los pintores Miguel Jiménez y Martín Bernat. Se acordó un precio total de 8450 sueldos que se fraccionaron en cinco entregas desde 1483 a 1487. Por el oro empleado en la ejecución se pagó a Francí Velart, la cantidad de 600 sueldos jaqueses el 13 de junio de 1486.

El programa iconográfico del retablo completo lo forman escenas de la Pasión y muerte de Jesús, la Anunciación, el apostolado y los profetas mayores y menores. En la realización de la obra participaron también otros miembros del taller que los dos pintores tenían establecido en la ciudad. Esta diversidad de artistas hace que se acusen marcadas diferencias estilísticas en las tablas, en las que se aprecian composiciones medievales de tradición flamenca junto a otras con un estilo más elegante y técnica más depurada, evolucionando hacia modelos italianizantes<sup>1500</sup>.

<sup>1499</sup> Apud ANDRÉS, R. (2001), *Diccionario...*, ob. cit., p. 396.

<sup>1500</sup> La corriente flamenca se caracteriza por un marcado realismo en las figuras, la introducción del naturalismo en el paisaje, composiciones de grandes volúmenes, efectos de luminosidad y colores fuertes y contrastados, todo ello facilitado por el empleo

Del retablo se exponen trece tablas que constituyen el bancal, cuerpo central y guardapolvo. Enmarcadas en época reciente no conservan la mazonería original. En la calle lateral izquierda se representa La Pasión. De abajo arriba Jesús ante Caifás, Jesús camino del Calvario y el descendimiento de la Cruz. En el Camino del Calvario, Jesús (con túnica bordada en oro) cae bajo el peso de la Cruz, que le ayuda a levantar un soldado y que lleva en sentido contrario, para facilitar la composición. A un lado María, San Juan y las dos Marías con expresiones de dolor. La izquierda de la composición la ocupa el cortejo que sale por una de las puertas de la muralla, compuesto por caballeros escoltados por soldados con estandartes y lanzas. Completa la escena un soldado que tañe una trompeta recta de tipo heráldico, de la cual pende un estandarte rojo ribeteado con unas pequeñas borlas negras, anunciando el paso de la comitiva procesional hacia el Calvario. La visión medieval de la ciudad de Jerusalén se pierde hacia el fondo con edificios de torres almenadas y un paisaje de río con puente<sup>1501</sup>.



**Fig. 387. Trompeta recta. Bernat-Jiménez. Detalle *Jesús con la cruz a cuestas*.**

---

de la técnica del óleo al modo flamenco que se va imponiendo sobre la del temple. En Aragón observaremos además la introducción de motivos mudéjares en la pintura como azulejos, atavíos, etc., y los estucados en oro resultan ciertamente suntuosos.

Esta corriente se introduce en los talleres aragoneses por el pintor cordobés Bartolomé Bermejo, afincado en Zaragoza en torno a 1477 y durante cuya estancia se rodea de un grupo de maestros en los que deja profunda huella en cuanto a estilo, composición y técnica. Está documentada su colaboración con Martín Bernat y probablemente con Miguel Jiménez dada la profunda influencia del maestro que denotan sus obras. *Apud* BELTRÁN LLORIS, M. (et al.) (2003), *Guía del Museo de Zaragoza*, [coordinación Miguel Beltrán Lloris, Juan Ángel Paz Peralta; textos Miguel Beltrán Lloris... (et al.)], Zaragoza, Gobierno de Aragón. Departamento de Cultura y Turismo, p. 236.

<sup>1501</sup> *Ibidem*, pp. 236-239. Para más información *vid.* ESCÁRRAGA, J. M. (1968), «El retablo de la Santa Cruz de la villa de Blesa», en *Seminario de Arte Aragonés XIII-XV*, Zaragoza; y LACARRA DUCAY, M.ª del C. (1990), «Cuatro fragmentos del retablo de Blesa no conocidos», en *Estudios en homenaje al Dr. Eugenio Frutos Cortés*, Zaragoza.





Fig. 388. Bernat-Jiménez. *Jesús con la cruz a cuestras.*



**Fig. 389. Retablo de Blesa. Recomposición general.**

*V.2.1.15 Los ángeles músicos de la catedral de Valencia (s. XV)*

Frescos en la bóveda del altar mayor

Valencia, Iglesia Catedral Basílica Metropolitana de Santa María

Paolo da San Leocadio y Francesco Pagano

ca. 1472

Pinturas murales al fresco

Estilo renacentista

Temática sobre la Virgen María como símbolo de la armonía y gloria celestial

Instrumentos musicales: laúd, arpa, vihuela de mano, vihuela de arco, cítara, dulcema, dos trompetas, flauta doble, chirimía, órgano portátil y aro de sonajas

La catedral de Valencia comenzó a construirse en el año 1262 en estilo gótico. Dos siglos más tarde, un suceso ocurrido el 21 de mayo de 1462 en el que una bengala despedida por la «palometa» que representaba el Espíritu Santo descendiendo desde lo alto del cimborrio prendió en los paños que enmarcaba el precioso retablo de madera y plata, hizo que se perdiera toda la decoración del ábside y las pinturas al fresco de su bóveda. Tras diversos intentos de restauración malogrados, la llegada a la ciudad del nuevo obispo valenciano Rodrigo de Borja, futuro Papa Alejandro VI, resultó decisiva para ornamentar pictóricamente de nuevo la bóveda del altar Mayor. Deseando que su catedral brillase con el esplendor del nuevo arte que estaba renaciendo en Italia trajo consigo a los pintores italianos Francesco Pagano, natural de Nápoles, y Paolo da San Leocadio, natural de Reggio en Lombardía, con los que el Cabildo firmó un contrato el 26 de julio de 1472. En él se comprometían ambos artistas —entre otras cosas a pintar al fresco en cada uno de los entrepaños de los canecillos de la bóveda gótica del presbiterio.

[...] dos ángeles, ó sea un ángel en cada entrepaño, vestidos según parezca á dicho honorable Cabildo, con sus alas sembradas de oro fino y de bellos colores; que las crucerías sean pintadas de follajes con frutos, de oro fino de ducado, según pareciere al dicho honorable Cabildo; que las ventanas sean pintadas de oro fino de ducado y de azur...<sup>1502</sup>

Esta obra, desapareció en el siglo XVII, cuando en el año 1674 el Arzobispo Luís Alonso de los Cameros pensó restaurar toda la capilla y se encargó de la obra Juan Pérez Castiel, que fue realizada en estilo barroco y se dio por terminada siete años después. La colocación de los mármoles y adornos barrocos hizo desaparecer las pinturas del ábside, pero los ángeles de la bóveda fueron ocultados por una nueva cúpula que arrancaba unos 80 centímetros por debajo de la anterior del siglo XIII.

---

<sup>1502</sup> *Apud* «Historia de los Frescos de la Catedral» disponible en la web oficial de la Catedral de Valencia [Acceso: 07/08/2018]  
Recuperado de: <http://www.catedraldevalencia.es/los-frescos-historia.php>

En mayo de 2004 comenzó la obra de restauración de la decoración barroca del ábside de la catedral, encomendándose la gestión de esta a la Fundación «La luz de las imágenes». Sorpresivamente, el 22 de junio se pudieron ver los primeros de los 10 grandes ángeles que rodeaban a la desaparecida clave con la imagen de madera de la Asunción de la Virgen, tocando instrumentos musicales y de una belleza que asombraba tanto como el buen estado de conservación en el que estaban. La restauración finalizó en el año 2007.

Los doce ángeles músicos que pintaron los dos artistas italianos se representaron cantando e interpretando música a la Virgen y el Niño, algo muy representativo de la pintura medieval y renacentista, en una forma de simbolizar la armonía y gloria celestial. El estilo es una transposición de formas clásicas «*alla romana*» o «*alla paduano-ferraresa*». El conjunto pictórico forma un programa tradicional cristiano, creado para una mentalidad y en un ambiente social y eclesiástico tardomedieval, tal como era el valenciano en el último tercio del siglo XV. La composición de la obra estaría centralizada en la Virgen María (ahora no se puede ver), que se encontraba en la clave de la bóveda, rodeada de un coro de serafines de oro fino. Los ángeles músicos están distribuidos en la plementería de la bóveda barroca, formada por cinco paños dobles y dos más estrechos en los extremos, que conectan con el arco central del altar mayor. Van ricamente vestidos, con unas alas extendidas y exuberantes, tocando diversos instrumentos musicales, son de llamativos colores, y oro de ducado. Sus túnicas y cabellos son voluminosos, y aparecen agitados, creando la visión del movimiento. Los rostros y las manos están resueltos con gran calidad en su dibujo. El fondo es azul salpicado de estrellas de ocho puntas. Los instrumentos musicales reproducidos en los frescos pertenecen a tres tipologías: instrumentos de cuerda, viento y percusión; entre los segundos encontramos las dos trompetas de oro encorvadas<sup>1503</sup>.

---

<sup>1503</sup> Para una información más detallada *vid.* ABELLÁN MARQUÉS, A. *et al.* (2006), *Los ángeles músicos de la Catedral de Valencia. Estudios previos*, Valencia, Generalitat Valenciana, D. L.; CÁRCER ORTÍ, V. (1986), *Historia de la Iglesia en Valencia*, Valencia, Arzobispado de Valencia; SANCHIS SIVERA, J. (1990), *La Catedral de Valencia: guía histórica y artística*, Valencia, Librerías París-Valencia.





Fig. 390. Ángeles músicos en la bóveda de la capilla Mayor de la catedral de Valencia.



Fig. 391. Ángeles tañendo trompetas. Catedral de Valencia, ca. 1472-1481.

V.2.1.16 Joan Gascó. Dios Padre y los nueve coros angélicos (s. XVI)

*Dios Padre y los nueve coros angélicos (Déu Pare i els nou cors angèlics)*

Madrid. Colección particular

Joan Gascó (doc. 1503-1529)

Pintura

Estilo renacentista

Temática ángeles celestiales músicos

Instrumentos musicales: sacabuche y chirimías

Se desconoce la fecha de nacimiento del pintor Joan Gascó (Tafalla, Navarra, ¿? - Vic, Osona, 1529) pero sabemos que se había establecido en Vic hacia el año 1502. Autor del retablo de San Juan de Fàbregas (~ 1503) —aún de estilo medieval—, los de San Juan del Galí (1507), Vilamirosa (1508) y San Román de Sau (1509). Evolucionó hacia el estilo renacentista con el retablo de San Pedro de Villamayor (1513-16) y el bancal de San Juan de las Abadesas (1515). Pintó también la tabla de Santa Bárbara (1516, Museo Episcopal de Vic), el calvario de Pruit (1521), la puerta del armario de la Tesorería de la catedral de Vic (1525) y el retablo de San Bartolomé de la Hospital de Peregrinos de Vic (1525). Se le atribuye los profetas del retablo de San Esteban de Granollers y una desgarradora Santa Faz (MEV), que acusa la influencia de Bermejo<sup>1504</sup>.

Decía Jordi Ballester en su artículo *Representacions musicals en la pintura catalana del segle XVI*, publicado en 2004, que, salvo contadas excepciones<sup>1505</sup>, la iconografía musical en el arte de Cataluña hasta ese momento «ha estat completament ignorada per musicòlegs, organòlegs i iconògrafs de la música». Con esta publicación daba a conocer una primera investigación entorno a la catalogación y al estudio inicial de las representaciones musicales en la pintura catalana del siglo XVI. Posiblemente la ausencia de una corte en el Principado impidió la existencia de un centro de referencia para el desarrollo artístico. El proceso de recuperación de este patrimonio comenzó en el marco del proyecto de investigación «Producció, consum i difusió musical als territoris de l'antiga Corona d'Aragó, entre ca. 1450 i ca. 1650», iniciado el año 2000 en el Departament d'Art de la Universitat Autònoma de Barcelona, financiado por el

---

<sup>1504</sup> «Joan Gascó. Pintor» en *Gran enciclopèdia catalana*. Disponible *online* [Acceso: 09/08/2018] Recuperado de: <https://www.enciclopedia.cat/EC-GEC-0029315.xml>

<sup>1505</sup> Entre las pocas excepciones existentes cabe citar las representaciones utilizadas en los años setenta por LAMAÑA, Josep M.<sup>3</sup> (1974), «Los instrumentos musicales en la España renacentista», en *Miscellanea Barcinonensia*, núm. 39, fig. 14 (1974.), y 40 (1975), fig. 24, 25 y 28. Esta cifra, que resulta prácticamente anecdótica, se explica por la voluntad del autor de ilustrar su trabajo sobre organología del renacimiento, más que por estudiar la iconografía de la época. En esta línea pueden encontrarse también algunos ejemplos en la *Història de la música catalana, valenciana i balear I: Dels inicis al Renaixement*, Barcelona, Edicions 62, 2000, pp. 244 y 294.

Ministerio de Educación y Cultura, que llevó a cabo una primera aproximación a la catalogación sistemática de las fuentes pictóricas renacentistas en Cataluña. El resultado es un catálogo inédito de 49 fichas elaboradas de acuerdo con las premisas del Répertoire International d'Iconographie Musicale i el Research Center for Musical Iconographie<sup>1506</sup>.

En la obra seleccionada *Dios Padre y los nueve coros angélicos* Gascó sigue fielmente la tendencia imperante en la pintura catalana de los siglos anteriores, en que los ángeles músicos son predominantes en la escenografía representada. sin embargo, refleja perfectamente la evolución instrumental que habían experimentado los aerófonos del tipo trompeta y sus derivados.

Este interesante trío que forman los ángeles músicos evoca una de las clásicas *coblas de ministrers* de la época, formada en este caso por dos chirimías y un sacabuche.



**Fig. 392. Joan Gascó (doc. 1503-1529), *Déu Pare i els nou cors angèlics* (detalle). Madrid, colección particular. Foto: Institut Amatller<sup>1507</sup>.**

<sup>1506</sup> BALLESTER I GIBERT, J. (2004), «Representacions musicals en la pintura catalana del segle XVI», en *Revista Catalana de Musicologia* [Societat Catalana de Musicologia], pp. 54 y 55.

<sup>1507</sup> La imagen forma parte del fondo fotográfico existente en el Institut Amatller d'Art Hispanic (Barcelona).

### V.3. Escultura y arquitectura

Muchas de las iglesias y monasterios construidos entre los XII y XIII dentro del románico imperante tienen esculpidos en sus pórticos esculturas de ángeles músicos, seres mitológicos y personajes como los cazadores, que muestran escenas en las que aparece la trompa en su tipología de cuerno y trompeta. En este período la escultura desplazó a la miniatura en cuanto a número de representaciones instrumentales se refiere.

El escultor románico esculpía figuras humanas tañendo diversos instrumentos musicales bajo una perspectiva artística no muy diferente a las del miniaturista mozárabe. Su obra refleja una estética anti-naturalista y formalista; prima lo general y lo homogéneo, resultando una visión de las cosas reducida a meros arquetipos. Adapta sus composiciones al marco arquitectónico sin ningún reparo —capiteles, dinteles, canecillos, etc.—; de ahí que las figuras humanas que tañen los instrumentos se distorsionen en función de su poder significativo, adoptando la forma que el marco les impone. Los instrumentos manifiestan así, en unos casos, una desproporción en relación con sus intérpretes. Al mismo tiempo, son representados con pocos detalles organológicos, aunque los suficientes para que se les pueda reconocer y diferenciar.

En general, del artista románico puede decirse que muestra una gran despreocupación por los detalles organológicos y por la forma de tañer los instrumentos, no pretende una reproducción fidedigna sino, más bien, representar una idea. En algunos casos se puede dar una interpretación precisa de la escena, pues aquella en la que aparecen los instrumentos supone la plasmación de un pasaje bíblico —como en el caso de los Beatos—. En otros, la interpretación es más complicada, ya que las obras escultóricas que muestran figuras humanas tañendo instrumentos representan a juglares, cazadores, incluso seres fantásticos o mitológicos.

Por otra parte, en el arte románico europeo y, por ende, en el de la Corona de Aragón, abundan las representaciones de los sonadores de estos instrumentos en contextos animalísticos e infernales con connotaciones claramente negativas. La negatividad del cuerno y de sus tañedores, los juglares *trompadors*, es debida a que para la iglesia eran portadores de valores terrenales, especialmente de aquellos que tenían que ver con la sensualidad. Esta negatividad viene acrecentada por el hecho de que el cuerno era un instrumento utilizado en la caza<sup>1508</sup>. En general, salvo algunas excepciones como la deformación que presenta alguno de los instrumentos que aparecen en la Portada del Mirador de la Catedral de Mallorca (cuernos, bocinas o trompetas) en nada difieren de los que presentan los beatos, lo que viene a corroborar que su conocimiento y manejo serían de uso común tanto en la Corona de Aragón como en los reinos circundantes. Su

---

<sup>1508</sup> Cfr. FRUGONI, C. (1978), «La rappresentazione dei Giullari nelle chiese fino al XII sec». en *Il contributo dei giullari alla dramaturgia italiana delle origini*, Roma, pp. 115-117.



representación y descripción nos remite a la existencia de un campo de actividades musicales y culturales que obviamente fue considerado representable.

### V.3.1. Representaciones escultóricas de la Corona de Aragón

Debido a la gran cantidad y similitud que presentan las representaciones instrumentales de la trompa medieval en la escultura románica y románico-gótica peninsular en los templos peninsulares y demás países europeos, se ha realizado la siguiente selección de los que se han considerado más representativos circunscritos a la Corona de Aragón:

- Pila islámica, siglo XI. Museo del Almodí de Xàtiva (Valencia)
- Capitel de David y los músicos, siglo XI. Catedral de Jaca (Huesca)
- Portada, siglo XII. Monasterio de Santa María de Ripoll (Gerona)
- Fachada principal, siglo XII. Catedral Metropolitana y Primada de Santa Tecla (Tarragona)
- Claustro, finales del siglo XII. Monasterio de San Cugat del Vallés (Barcelona)
- Capitel, siglo XIII. Monasterio de Sant Benet de Bages (Barcelona)
- Capitel, ss. XIII-XIV. Claustro de Santa María de Estany (comarca del Moyanés, Cataluña)
- Puerta de los Apóstoles, siglo XIV. Iglesia Basílica Arciprestal de Santa María la Mayor de Morella (Valencia)
- Portada del Mirador, finales del siglo XIV. Catedral (Palma de Mallorca)
- Lonja, siglos XV-XVI. (Valencia)

#### V.3.1.1 Pila islámica de Xàtiva (s. XI)

Pila islámica de Xàtiva

Xàtiva, Museo del Almodí. Sig. A25

Siglo XI

Mármol rosa de Buixcarró

Dimensiones: 41,9 cm x 169,9 cm x 67 cm

Esta pila islámica del período de los taifas, labrada en mármol rosa de la sierra del Buixcarró cercana a Xàtiva, es la pieza más destacada del Museo del Almodí y una de las más representativas del siglo XI a nivel iconográfico. Presenta cuatro frentes cubiertos de bajorrelieves con representaciones humanas de escenas populares, palatinas, tal vez juglarescas y otros motivos animalísticos: torneos, orgías, escenas de

caza, luchas de animales y una ornamentación que nos aproximan al arte romano y bizantino<sup>1509</sup>. Según escribía Sarthou,

Esta célebre joya arqueológica, fué descubierta por Pérez Bayer en 1782, cuando servía para abrevadero de bestias en las afueras de la ciudad; y el gobernador don Pascual Gaspar de Bonanza, la mandó trasladar al patio del Ayuntamiento, después al ex-convento, y de allí vino al museo<sup>1510</sup>.

Los cuatro lados de la pila tienen figuras humanas (músicos, luchadores y danzantes) que parecen acusar una influencia románica. Unos tocan cuernos y otros dos tocan sendos laúdes. La figura que vemos presenta un instrumento aerófono de la familia de las trompas, por su forma puede tratarse de un cuerno o trompeta, denominado por los árabes como *bûq* o *al-bûq*<sup>1511</sup>.



**Fig. 393. Músicos tañendo un *bûq*. Pila árabe, s. XI. Xàtiva. Museo del Almodí, sig. A25. Fotos: Vicente Camarasa<sup>1512</sup>.**

---

<sup>1509</sup> Vid. PORRAS ROBLES, F. (2009), «Iconografía musical en la escultura hispanomusulmana», en *NASSARRE*, 25, 39-56. ISSN: 0213-7305, pp. 47-54.

<sup>1510</sup> Cfr. SARTHOU CARRERES, C. (1918), «Los tesoros de Játiva», en *UAB*, núm. 7, Universitat Autònoma de Barcelona, Biblioteca d'Humanitats, p. 242 y MOMPLET MÍGUEZ, A (2004), *El arte hispanomusulman*, Madrid, Encuentro, p. 243.

<sup>1511</sup> Cfr. GÓMEZ MORENO, M. (1951), «El arte árabe español hasta los almohades. Arte morárabe», en *Ars Hispaniae*, 3, Madrid, pp. 274-76, 278, figs. 328-30. Para más información véase BEAR, E. (1970-71), «The "Pila of Játiva": A Document of Secular Urban Art in Western Islam», en *Kunst des Orients*, pp. 142-66; y SARTHOU CARRERAS, C. (1947), *El Museo Municipal de Játiva*, reedición Valencia, 1987, pp. 8-10.

<sup>1512</sup> Foto de Vicente Camarasa, disponible online: [Acceso: 23/07/2028] Recuperado de: <https://hiveminer.com/Tags/játiva%2Cpila>



Fig. 394. Pila árabe, s. XI. Xàtiva. Museu del Almodí, sig. A25.

### V.3.1.2 Capitel de la Catedral de Jaca (s. XI)

Capitel de David y los músicos  
 Jaca, Museo Diocesano de la Catedral  
 Siglo XI  
 Soporte pétreo  
 Escultura románica

Esta excepcional obra de arte representa un interesante documento musicológico al reflejar gran con detalle un amplio repertorio de instrumentos musicales medievales. Atribuido al llamado «Maestro de Jaca»<sup>1513</sup> está labrado en sus cuatro caras. Se desconoce la ubicación original del capitel, posiblemente sería parte del antiguo claustro románico como parteluz de la portada principal o formando parte de un coro pétreo situado en la nave central del templo.

Tres de sus frentes muestran figuras de medio relieve que representan una heterogénea agrupación musical presidida por el rey David. Los músicos que acompañan al monarca saturan toda la cesta del capitel y se hallan en posiciones un tanto forzadas, cumpliendo la norma románica de «adaptación al marco» sin que por ello pierdan un ápice de naturalidad en el manejo de los instrumentos. El mayor número de ellos aparecen en la cara de la derecha, portando diferentes instrumentos de viento: «un cuerno con boquilla (rojo), otro cuerno simple (amarillo), una flauta de pan o siringa (morado), un tercer cuerno (marrón) y un extraño instrumento angulado en forma de

<sup>1513</sup> «Probablemente un tal Bernard que aparece como firma en alguna de las tallas con el nombre completo o la inicial "B"». Fuentes documentales: Museo Diocesano de la Catedral de Jaca y página web del románico aragonés, *apud* [Acceso: 13/08/2017] Recuperado de: <https://albertosolana.wordpress.com/2013/12/08/9-el-capitel-de-david-y-los-musicos/>

“Z” o “4” (verde)»<sup>1514</sup>. A su lado un músico toca una siringa o flauta de pan. En la parte inferior, una figura agachada sopla otro pequeño cuerno, y por último a la derecha y sentado un joven que mira hacia el espectador toca una flauta dulce. Los instrumentos representados muestran la influencia de culturas diversas como el mundo grecolatino, Bizancio, Oriente Medio o el norte de África.



**Fig. 395. Capitel del rey David y los músicos, siglo XI. Catedral de Jaca. Museo Diocesano.**



**Fig. 396. Capitel del rey David y los músicos, siglo XI. Catedral de Jaca Museo Diocesano Museo Diocesano de Jaca. Lateral derecho. Dos músicos tañen un cuerno. Foto: Guadalupe Ferrández.**

---

<sup>1514</sup> *Idem.*

### V.3.1.3 Portada del Monasterio de Santa María de Ripoll (s. XII)

Portada del Monasterio de Santa María de Ripoll

Monasterio de Santa María de Ripoll (Gerona)

Mediados del siglo XII

Piedra caliza

Escultura románica. Estilo relacionado con la escuela de Toulouse

El asentamiento del Monasterio de Santa María en el valle de Ripoll tuvo lugar tras la conquista de estos territorios al Islam por el conde Wifredo el Velloso en el año 879, el cual, tras repoblar la zona en el año 880 fundaba el monasterio de acuerdo a la regla de San Benito. Años después, el abad Arnulfo (938-970), que compartía el cargo con el de obispo de Gerona, realizó importantes modificaciones en la iglesia, que fue consagrada en 977. Debido a su iniciativa, la abadía tuvo un destacado desarrollo cultural. No obstante, fue en tiempos del abad Oliba (1008-1046), elegido en 1008 y fundador de la abadía de Montserrat (dependiente de Ripoll hasta 1402), cuando la iglesia conoció su mayor transformación, siendo consagrada en 1032. En tiempos de este abad tuvo un extraordinario impulso el célebre *scriptorium*, entre cuyos cientos de manuscritos destacaría la Biblia de Ripoll, cuyo compendio de textos sagrados e ilustraciones serviría de inspiración a los futuros artífices de la grandiosa portada. Asimismo, la iglesia de Santa María de Ripoll se convertiría, durante muchos años, en el panteón condal de Cataluña.

Su portada se estructura en siete registros horizontales en los que pueden establecerse tres niveles conceptuales amparados por estilizadas columnas en los extremos. Los dos superiores están referidos al mundo celestial y eterno, los cuatro centrales al mundo terrenal, dedicados a la acción de célebres profetas del Antiguo Testamento, y el zócalo inferior, al inframundo y el averno. Se complementa con un portal abocinado en el que se funden escenas historiadas que siguen el mismo esquema y elementos decorativos. En la fachada del Monasterio de Ripoll encontramos, entre otros, a dos personajes que tañen el cuerno de caza y la flauta de pan<sup>1515</sup>. José M. Pellicer y Pagés la describía así:

Cinco grandes estatuas de músicos se ven a la derecha. Cuatro tocan; el del centro dirige el coro. Los instrumentos son: la flauta de Pan, el cuerno de caza, la campana, el rabel o violín, y comprenden todas las clases que se puedan idear. Efectivamente, la flauta de Pan representa todos los instrumentos de viento, de madera; el cuerno de caza, los de viento metálicos, la campana, los de percusión, y el rabel, los de cuerdas... En estas cinco figuras expresó el artista el salmo CL. De un modo original, como vamos a reconocer. Cantan en coro:

<sup>1515</sup> Cfr. JUNYENT, E. (1980), *I. La España románica*, Madrid, Encuentro, pp. 229-271.

**"Alabad al Señor en sus santos"**

Y responde cada uno:

*"Laudate eum in sono tubæ"*

*"Laudate eum in psalterio et cithara"*

*"Laudate eum in tympano et choro"*

*"Laudate eum in cordis et organo"*

*"Laudate eum in cymbalis bene sonantibus"*

En la parte lateral y correspondiente a los cinco músicos, un leopardo con un esquilón en el cuello da saltos de placer. Expresa (con las dos fieras que tiene debajo) el sexto y último verso del salmo:

*"laudate eum in cymbalis iubilationis"*<sup>1516</sup>.



**Fig. 397. El rey David acompañado de cuatro músicos. Portada del Monasterio de Santa María de Ripoll, s. XII. Foto: J. M. Travieso<sup>1517</sup>.**

---

<sup>1516</sup> PELLICER Y PAGÉS, J. M. (1872), *Monografía del Monasterio de Ripoll*, Gerona. Apud PEDRELL, F. (1897), *Diccionario técnico...*, ob. cit., p. 126.

<sup>1517</sup> Imagen disponible online [Acceso: 22/07/2018] Recuperado de: <http://domvs1.rssing.com/chan-36027031/latest.php>



Higini Anglés enumera los instrumentos y refiere la *tuba* apocalíptica como un cuerno de caza «*corn*», lamentándose de la dificultad para aclarar la idea que tuvo el constructor al esculpir estos personajes músicos, ya que no le resulta posible poder descifrar las inscripciones que los acompañan.

[...] a un costat hi ha un home quasi un, en actitud de ballar, i a l'altre un personatge amb un corn, el qual sosté l'arca per tal que no caigui. Altres musics sonen dos corns, i altres, amb moviment de joia, canten les magnificències de l'Altíssim. Encara es veuen allí els vint-i-quatre vells de l'Apocalipsi amb la copa i un rabeau cadascun<sup>1518</sup>.



Fig. 398. Portada del Monasterio de Santa María de Ripoll, s. XII. Foto: J. M. Travieso<sup>1519</sup>.

En el portal central de la fachada decorado con relieves, en el intradós del arco y montantes, aparecen esculpidos el *Ciclo de Caín y Abel* y *Los meses del año*.

<sup>1518</sup> Sobre los músicos de la portada de Ripoll véase PUIG I CADAFALCH, J. (1909), *L'Arquitectura románica de Catalunya*, III, p. 833 y ss., y GUDIOL, J. (1909), *Iconografía de la Portalada de Ripoll*, Barcelona.

<sup>1519</sup> *Idem*.

Realmente atractiva es la representación de los 12 meses del año de los montantes, seis a cada lado, a través de diferentes oficios y trabajos relacionados con el calendario anual. En la parte derecha aparece de enero a junio y en la izquierda de julio a diciembre. Entre las representaciones de los meses nos interesa la de octubre, en la que aparece un criador de cerdos tañendo un cuerno.



**Fig. 399. Crianza de cerdos por un personaje que tañe un cuerno. Calendario agrícola de Ripoll, s. XII. Mes de octubre.**



*V.3.1.4 Portada principal de la Catedral de Tarragona (s. XII)*

Portada principal de la catedral de Tarragona  
Catedral Metropolitana i Primada de Santa Tecla, Tarragona (Cataluña)  
Inicio de la construcción: siglo XII  
Soporte pétreo  
Estilo gótico con elementos del románico tardío

Iglesia levantada entre los siglos XII y XIV (1171-1331) de transición del románico al gótico. Se considera como data de inicio de las obras el año 1171, ya que en esa fecha moría el arzobispo Hug de Cervelló (1163-1171) dejando sus bienes para la construcción de una nueva Catedral. El desarrollo constructivo del templo se debió al arzobispo Raymond de Roquebert (Ramón de Rocaberti) (1199-1215) quien estableció el estilo arquitectónico de la iglesia. La Catedral fue consagrada en 1331 por Joan de Aragón y Anjou (1327-1334), Patriarca de Alejandría y Administrador Apostólico de Tarragona, aunque las obras continuaron hasta finales del siglo XIV.

La Catedral tiene planta basilical de cruz latina, formada por tres naves encabezadas por sendos ábsides, transepto no sobresaliente en planta y crucero con cimborrio octogonal. Está dotada de un gran claustro de estilo cisterciense con una rica serie de relieves figurativos románicos.

La fachada principal es de estilo gótico con una portalada abierta formada por arquivoltas apuntadas. A simple vista se ve que se encuentra inacabada, ya que la peste de 1348 paralizó las obras hasta que fueron reanudadas en 1375. El maestro Bertomeu de Gerona en 1277 trabajó en ella hasta 1291, fecha en que desaparece de los registros de obras<sup>1520</sup>. En el segmento inferior en dos niveles superpuestos, vemos en la parte superior como los justos salen de doce sepulcros mientras cuatro ángeles tocan las trompas apocalípticas: dos trompetas rectas en la parte superior en el cielo, y otros dos, con sendos olifantes, en la parte inferior en la tierra.

---

<sup>1520</sup> Cfr. LLOP I BAYO, F. (2018), *Catedral Metropolitana i Primada de Santa Tecla*, Tarragona (Catalunya), Ministerio de Educación y Deporte. Disponible *online* [Acceso: 26/07/2018] Recuperado de: <http://campaners.com/php/catedral.php?numer=411>



**Fig. 400. Portada principal (s. XII). Tarragona. Catedral Metropolitana i Primada de Santa Tecla.**



**Fig. 401. Ángeles trompeteros. Tarragona. Catedral Metropolitana i Primada de Santa Tecla.**

*V.3.1.5 Claustro del Monasterio de San Cugat del Vallés (finales del s. XII)*

Claustro, capitel de la galería este (b)  
Monasterio de San Cugat del Vallés (Barcelona)  
Finales del siglo XII  
Piedra de cantera  
Escultura románica catalana

El origen del Monasterio de Sant Cugat del Vallés se remonta al siglo IX. Fue edificado en los alrededores de una antigua iglesia construida en el siglo V, donde la tradición decía que estaba enterrado el mártir Cugat. El conjunto arquitectónico está constituido por una iglesia erigida en los siglos XI y XII, y por un impresionante claustro románico entorno al cual se encuentran la Sala Capitular y las dependencias monásticas. Es uno de los mayores exponentes del arte medieval de Cataluña y símbolo de la ciudad. En la Edad Media, llegó a ser el más poderoso de todo el Condado de Barcelona.

Lo más destacado de todo el conjunto del monasterio de San Cugat es su impresionante claustro, considerado una joya de la escultura románica, de los más importantes de Europa, y uno de los mejores conservados<sup>1521</sup>. Destaca por la estructura y la decoración de los 145 capiteles<sup>1522</sup>, 36 de los cuales se presentan adosados a los pilares tanto intermedios como angulares. El repertorio escultórico que Arnau Cadell, su discípulo Lluís Samaranch y sus colaboradores y discípulos del taller, así como sus sucesores plasmaron en ellos, configura un programa temático que se acomoda sobre los 18 pares de columnas que conforman cada una de las pandas.

---

<sup>1521</sup> «Una de las circunstancias que han hecho del claustro del Monasterio de Sant Cugat una obra tan relevante dentro del contexto románico español, es el conocimiento acerca de su artífice, de nombre Arnau Cadell, quien además de dejar constancia de su autoría con su firma en uno de los pilares angulares del conjunto, llegó incluso a representarse a sí mismo trabajando, circunstancia absolutamente excepcional en un mundo románico en el que, salvo contadas excepciones, la mayoría de obras son anónimas». *Apud* TOMÉ, José M. (2012), «Monasterio de Sant Cugat del Vallés, Barcelona», en *Arteguias*. Disponible online [Acceso: 17/10/2017] Recuperado de: <https://www.arteguias.com/monasterio/cugatvalles.htm>

<sup>1522</sup> En principio eran 144 capiteles, pero se puso uno extra porque vieron que había peligro de que se derrumbase parte del claustro. fueron esculpidos utilizando piedra de la cantera de Montjuic, y sus columnas con piedra proveniente de Gerona.



**Fig. 402. Capitel con músicos y bailarinas. Galería este, claustro de San Cugat del Vallés<sup>1523</sup>.**

El conjunto actual está formado por un primer piso de cronología románica y un segundo piso del siglo XVI fruto de una de las múltiples renovaciones y ampliaciones que sufriría el monasterio durante la Edad Moderna<sup>1524</sup>. Sabemos que la parte románica del claustro habría sido iniciada hacia los últimos años del siglo XII, como puede atestiguar a partir de un legado testamentario de Guillem de Claramunt fechable en 1190. Aún así, es posible que las obras de este se dilatasen en el tiempo pudiendo concluirse bien entrada la decimotercera centuria. Los múltiples estudios estilísticos y técnicos realizados han distinguido en el claustro dos fases constructivas bien diferenciadas: una primera, encuadrable cronológicamente a finales del siglo XII, que correspondería a las pandas norte, este y oeste; y una segunda, algo más avanzada, que afectaría al sector sur, el cual sería finalizado ya en el siglo XIII. Se ubica al costado

---

<sup>1523</sup> Foto de Juan Antonio Olañeta (2005). Disponible *online* [Acceso: 24/07/2018] Recuperado de: [www.monestirs.cat/monst/valloc/vo16cugaC.htm](http://www.monestirs.cat/monst/valloc/vo16cugaC.htm)

<sup>1524</sup> *Idem*.

norte de la iglesia, justo en el mismo solar en que se erigiría un primer oratorio visigótico<sup>1525</sup>.

En cuanto al programa iconográfico se refiere, se puede establecer una primera división temática entre los capiteles interiores de la galería, y aquéllos que se orientan al exterior del espacio claustral.

En la galería levante del claustro hay algunos capiteles con temática musical, con juglares que tañen instrumentos musicales. Uno de ellos sopla una especie de trompa córnea con agujeros a lo largo de su sección cónica.

#### *V.3.1.6 Capitel de San Benet de Bages (ca. s. XIII)*

Capitel de San Benet de Bages  
Monasterio de Sant Benet de Bages (Barcelona)  
ca. siglo XIII  
Piedra caliza  
Escultura románica

El Monasterio de Sant Benet de Bages es uno de los más relevantes de Cataluña tanto en lo artístico como en lo cultural, llegando a despertar entre los años de la llamada «Reinaxença» gran interés entre los intelectuales catalanes. Se fundó hacia el año 950 por el noble catalán de la familia Sala que poseía amplios territorios en el sur de Cataluña, fronterizos con la zona musulmana. Tras ser arrasado por los musulmanes en tiempos de Almanzor, fue de nuevo reconstruido y consagrado en 1212, alcanzando su máximo esplendor entre los siglos XIII y XIV. La peste negra de 1348 dejó la comunidad reducida a dos monjes, iniciándose así un lento declive que culminaría con su cesión al monasterio de Montserrat. Un pavoroso incendio en 1633 dejó el monasterio muy maltrecho, sobreviviendo a duras penas hasta su definitiva exclaustación con motivo de la Desamortización de Mendizábal en 1835. Poco después pasaría a manos privadas, siendo restaurado en dos ocasiones, la primera por Puig i Cadafalch y la segunda, ya en el siglo XXI, con el fin de adaptar el monasterio a su nueva funcionalidad<sup>1526</sup>.

Del primitivo monasterio románico de San Benet de Bages tan solo ha llegado a nuestros días su reformada iglesia y su claustro, siendo obras más tardías las

---

<sup>1525</sup> Para una información más detallada véase TORTOSA, J. (1998), *El claustre de Sant Cugat del Vallès*, Sabadell, Editorial AUSA; y BOFILL I FRANÇÍ, R. (1994), *Monestir de Sant Cugat del Vallès*, Barcelona, Curial Edicions Catalanes.

<sup>1526</sup> Vid. ESPAÑOL, Fca. (2001), *San Benet de Bages*, Barcelona.

dependencias que lo circundan. En las reformas que se llevaron a cabo en el siglo XII trabajaron equipos y artistas diferentes, siendo mucho más tosca la obra del claustro, hasta tal punto que los historiadores llegaron a suponer que se trataba de elementos recuperados del anterior que sería seguramente más primitivo<sup>1527</sup>. Este cuenta con cuatro pandas conformadas cada una de ellas por dos grupos de tres arcos de medio punto separados entre sí por un potente pilar central justo en el centro de cada crujía. Los arcos descansan sobre dobles columnas rematadas cada una de ellas en su propio capitel independiente. Una de las más enigmáticas composiciones de este claustro románico es la cesta en la que dos personajes —masculino y femenino— entrelazan sus manos mientras agarran respectivamente su capa y su sayón. En torno a ellos, otros personajes hacen sonar sus cuernos musicales y agitan palmas, como tratando de amenizar lo que podría ser una ceremonia matrimonial<sup>1528</sup>.



**Fig. 403. Cazadores tañendo sus cuernos de caza. Capitel del claustro. Monasterio benedictino de Sant Benet de Bages, s. XIII.**

---

<sup>1527</sup> Cfr. ESPAÑOL BERTRAN, F. (2003), *Claustros románicos hispanos*, Edileasa.

<sup>1528</sup> Cfr. TOMÉ, José M. (2014), «Monasterio de Sant Benet de Bages, Barcelona», en *Arteguias*. Disponible *online* [Acceso: 17/10/2017] Recuperado de: <https://www.arteguias.com/monasterio/santbenetbages.htm>

*V.3.1.7 Claustro de Santa María de Estany (ss. XIII-XIV)*

Claustro de Santa María de L'Estany  
Cataluña, Santa María de L'Estany, Moyanés (Cataluña)  
Siglos XIII-XIV  
Piedra  
Escultura románica

Antes de existir el monasterio hubo en este mismo lugar una pequeña iglesia donde el obispo Berenguer Sunifred creó en 1080 una comunidad compuesta por jóvenes canónigos agustinos que fueron secularizados en 1485. El templo de este cenobio se comenzó a construir en la primera mitad del siglo XIII. Por el documento que se conserva sobre las procesiones que tenían lugar en el claustro,<sup>1</sup> llamado *Liber procesionarias monasteri stagensis* (siglo XIV) se puede saber que en 1258 ya se hacían procesiones por él, pero no se especifica la parte que estuviera ya terminada.

Su planta es cuadrangular y en cada una de sus pandas se levantan 10 arcos de medio punto con columnas pareadas y apoyadas sobre un paramento corrido. No tiene pilares en las esquinas sino grupos de cinco fustes. Las galerías o pandas están cubiertas con una estructura de vigas de madera. De las dependencias claustrales solo queda visitable la antigua sala capitular que fue convertida en capilla de San Nicolás y más tarde en capilla del Sacramento. Desde esta zona se accede al crucero por una puerta que se abrió en su momento<sup>1529</sup>.

Los capiteles del claustro se realizaron desde finales del siglo XII al siglo XIV. La panda norte es la más antigua del claustro, sus capiteles fueron esculpidos a finales del siglo XII, presentando temas historiados en la parte inferior que da a la galería; los del corredor este presentan perfiles troncocónicos y temas tanto profanos como religiosos; los correspondientes a la panda sur, casi todos decorados con motivos vegetales y geométricos fueron labrados a mediados del siglo XIII. Los capiteles de la panda oeste, tallados entre los siglos XIII y XIV, presentan ábacos de tres dados; en ellos se suceden escenas historiadas de todo tipo: vida campesina, caza, etc. Se decoraron con seres fantásticos similares a grifos, aves y personajes alados «sirenas» que tocan trompas u olifantes. El capitel de la imagen se halla actualmente en el claustro del monasterio<sup>1530</sup>.

---

<sup>1529</sup> Cfr. YARZA LUACES, J. y G. BOTO VARELA (ED.) (2003), *Claustros románicos hispanos*, León, Edilesa, pp. 305-350.

<sup>1530</sup> Para una información más detallada, vid GUDIOL, J. (1974), *Cataluña*, tomo I. Sección de Arte. Colección *Tierras de España*, Publicaciones de la Fundación Juan March, Madrid, Editorial Noguer.





**Fig. 404. Seres fantásticos tañendo trompas. Capitel de la galería oeste de Santa María de L'Estany, ss. XIII-XIV.**

*V.3.1.8 Puerta de los Apóstoles de la Catedral de Morella (s. XIV)*

Puerta de los Apóstoles  
Morella (Castellón), Iglesia Basílica Arciprestal de Santa María la Mayor de Morella  
Siglo XIV  
Piedra  
Escultura románico-gótica de transición



La Basílica de Morella, construida en estilo de transición románico-gótico entre 1265 y 1343, fue consagrada en 1318 en presencia del rey de Aragón Jaime II el Justo (1291-1327), aunque no estuvo totalmente terminada hasta 1593<sup>1531</sup>.

El templo cuenta con una planta de tres naves con sus correspondientes ábsides, siendo la central de mayor anchura. Solo en uno de los lados (el del evangelio) hay capillas entre unos gruesos contrafuertes, mientras que en el otro (el de la epístola) se disponen las dos portadas.

En su interior destacan los grandes pilares que sustentan las bóvedas de crucería, así como el coro y su escalera de caracol, situado atípicamente en el penúltimo tramo, que presenta unos arcos rebajados y una bóveda estrellada. En la parte posterior del coro, se puede ver esculpido en forma de friso el Pórtico de la Gloria. Destacan también el altar mayor, sus tres rosetones con vidrieras originales de la Escuela valenciana del siglo XIV y el órgano de Francisco Turull<sup>1532</sup>.

Al exterior, en el muro de la parte derecha, la fachada principal dispone de dos puertas de especial belleza, único acceso al interior: la mayor conocida como la de los Apóstoles (siglo XIV) y la segunda llamada de las Vírgenes (siglo XV). Destaca el hecho de que ambas puertas se encuentran en el mismo lado y una al lado de la otra, construidas así por la necesidad de adaptarse al terreno y evitar el terraplén del castillo. Sus portadas, adornadas con estatuas, están rematadas por un gablete<sup>1533</sup> y siguen fielmente la tipología gótica. La mayor, llamada puerta de los Apóstoles presenta en los extremos elementos renacentistas en la decoración de una intervención posterior y la estatua de la Madona del parte luz. La menor, llamada de las Vírgenes es de traza más refinada en cuanto a la decoración y contiene la estatua de Santa Úrsula<sup>1534</sup>. En la de los Apóstoles, entre los ángeles que completan la ornamentación de la parte superior, vemos un músico que tañe una típica trompa medieval en forma de olifante junto a otros personajes.

---

<sup>1531</sup> Cfr. MILIÁN MESTRE, M. (1966), «Historia del Órgano de Santa María la Mayor de Morella (Castellón)», en Anuario Musical, tomo 21, Barcelona, p. 1.

<sup>1532</sup> Vid ARMELLES DOMENECH, A. (1958), Revista Penyalgosa, Castellón, Excm. Diputación de Castellón.

<sup>1533</sup> «Gablete», palabra proveniente del francés *gablet* es un elemento arquitectónico que sirve como coronación o remate ornamental parecido a un frontón. Tiene forma triangular y peraltada, formado por dos líneas rectas y un vértice agudo, y se dispuso en los edificios del periodo tardogótico. Algunos autores suponen que fue una imitación en piedra de las construcciones de madera que formaban armaduras, construcciones que en la Edad Media se emplearon mucho para cubrir las bóvedas de monumentos que quedaban sin terminar por falta de recursos y que luego el arte simuló con la piedra utilizándolo como ornamentación y adornándolo de muy diversos modos.

<sup>1534</sup> MILIÁN MESTRE, M. (1966), «Historia...», ob. cit.



**Fig. 405. Personaje tañendo una trompa. Puerta de los Apóstoles (detalle). Morella. Iglesia Basílica Arciprestal de Santa María la Mayor, s. XIV.**



**Fig. 406. Puerta de los Apóstoles. Morella. Iglesia Basílica Arciprestal de Santa María la Mayor, s. XIV.**

V.3.1.9 *Portada del Mirador de la Catedral de Palma de Mallorca (finales del s. XIV)*

Portada de los Apóstoles o Portada del Mirador  
Catedral de Palma de Mallorca  
Finales del siglo XIV  
Soporte pétreo de piedra caliza blanca de Santanyi  
Estilo gótico mallorquín

En la Catedral de Mallorca podemos encontrar un amplio repertorio de imágenes musicales, de diferentes épocas, que sirven como fuente para conocer los instrumentos musicales anteriores. Destacan, por su calidad y cantidad, las escenas musicales creadas durante el gótico.

En el retablo mayor (1384-1390) atribuido a Pere Morey, encontramos un total de veintidós ángeles musicales. Se trata de un conjunto de gran riqueza y variedad dentro de la iconografía musical de esta época medieval de las Islas Baleares y es uno de los más importantes de la Corona de Aragón.

En cada cuerpo o fachada del retablo hay diez ángeles con instrumentos. Los de la cara anterior llevan instrumentos propios de la música baja (poca potencia sonora): guitarra, arpa, viola de brazo, nácares, órgano portativo, corneta de agujeros, rabel, salterio de doble caño, rabel y laúd. En cambio, en el cuerpo superior hay ángeles con instrumentos de la alta música (potentes y incisivos): trompa, trompeta, xabeba, cornamusa, laúd, corneta de agujeros, guitarra, flautín largo, flautín corto y tambor cilíndrico y cornamusa<sup>1535</sup>.

También resulta sumamente interesante la Portada de los Apóstoles o Portada del Mirador, ubicada en la fachada meridional de la Catedral, en ella se encuentra el más importante conjunto escultórico del gótico mallorquín. No se sabe con exactitud cuando se iniciaron sus obras, pero hay constancia documental de que en 1389 se dirigía los trabajos como maestro el arquitecto y escultor mallorquín Pere Morey. La historia de su construcción se conoce con bastante precisión, debido a los «libros de fábrica» y «Actas Capitulares» que se han conservado en el Archivo de la Catedral<sup>1536</sup>.

<sup>1535</sup> *Apud* CARBONELL I CASTELL, X. y A. MULET I BARCELÓ (1995), «Les primeres imatges musicals de la Seu (Des dels seus orígens fins el 1500)», a Fullana Puigserver, P. i Gambús Saiz, M. (coords.), en *Jaume II i la Catedral de Mallorca*, Mallorca, Publicacions Catedral de Mallorca (Col·lecció Seu de Mallorca, 3), pp. 168-170.

<sup>1536</sup> Información extraída de la publicación disponible online: *Restauración de la Portada del Mirador de la Catedral de Palma de Mallorca (años 2002-2005)*, Palma de Mallorca, Conservación del Patrimonio Artístico, p. 8. [Acceso: 26/07/2018] Recuperado de: [http://www.catedraldemallorca.info/inicio/images/catedral/media/folleto/memoria\\_Portada\\_Mirador\\_CPA.pdf](http://www.catedraldemallorca.info/inicio/images/catedral/media/folleto/memoria_Portada_Mirador_CPA.pdf)

En el eje de la composición, en el parteluz, aparece la figura de la Virgen con el Niño, apoyada en una ménsula decorada con un coro de ángeles celestiales tocando sonajas, laúdes y un rabel. La aparición de la Virgen en este lugar privilegiado es natural, ya que se trata de una catedral dedicada a María. Este eje de simetría se proyecta verticalmente equilibrando la composición del tímpano y de las dos arquivoltas que lo conforman.

En las claves de las dos arquivoltas, aparecen: en la superior un ángel tocando una trompa del tipo trompeta clarín sobre un querubín provisto de cuatro alas, cubriéndose el cuerpo con dos de ellas y las otras dos sobre la cabeza, con los ojos medio abiertos, detrás del cual aparece un monstruo con las fauces abiertas; simbolizando la necesidad de estar alerta, despiertos, antes las acechanzas del mal; y en la inferior el ángel de la Anunciación, el arcángel Gabriel.

En niveles más altos, en las ménsulas de las últimas hornacinas de los laterales del portal, aparecen una serie de «personajes bíblicos», y ya cerca de la bóveda, en las paredes laterales, un grupo de tres «ángeles soberanos», uno a cada lado; el del centro ocupa una posición algo más elevada y está tocando una trompeta; y los laterales cuernos<sup>1537</sup>.



**Fig. 407. Clave de la arquivolta externa donde un ángel toca una trompeta. Portada de los Apóstoles, s. XIV. Catedral de Palma de Mallorca.**

---

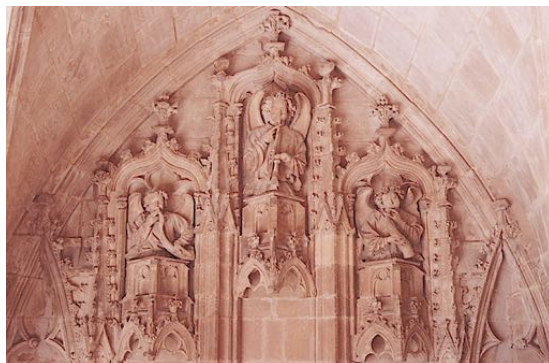
<sup>1537</sup> *Ibidem*, pp. 8-11.



**Fig. 408.** Un ángel tañe una trompa córnea. s. XIV. Portada de los Apóstoles, s. XIV. Catedral de Palma de Mallorca.



**Fig. 409.** Ángeles músicos con aerófonos. (1) Hornacina lateral del Portal de los Apóstoles, s. XIV. Catedral de Palma de Mallorca.



**Fig. 410. Hornacina lateral del Portal de los Apóstoles (2), s. XIV. Catedral de Palma de Mallorca.**

#### *V.3.1.10 Lonja de Valencia (ss. XV-XVI)*

Lonja de la Seda | Lonja de los Mercaderes  
Valencia  
Siglos XV-XVI  
Piedra y artesonado  
Estilo gótico valenciano

La Lonja de los Mercaderes de Valencia (*ca.* 1484-1548) es una de las piezas arquitectónicas no religiosas más representativas de la ciudad. Entre los elementos decorativos, la iconografía de este emblemático edificio permite hacernos una idea de alguno de los instrumentos más utilizados en esta época, así como su forma y el modo de tañerlos<sup>1538</sup>.

La Lonja, en su contexto decorativo, integra los elementos propios de la iconografía cristiana con escenas de la vida real y bestiales, con una interpretación moral y alegórica que responde al reflejo de una sociedad rica y compleja, como lo era la sociedad valenciana de la Baja Edad Media<sup>1539</sup>. alguna de sus figuras decorativas está relacionada con la música. Incluyen tanto instrumentos musicales como personajes

---

<sup>1538</sup> Cfr. SERNA GARCÍA, M.<sup>a</sup> (2015), «Iconografía musical de la lonja de Valencia», en *Quadrivium, Revista Digital de Musicología* 6. [Acceso: 07/12/2017] Recuperado de: [http://avamus.org/wp-content/uploads/2016/02/21\\_Serna\\_Mar%C3%ADa.pdf](http://avamus.org/wp-content/uploads/2016/02/21_Serna_Mar%C3%ADa.pdf)

<sup>1539</sup> Vid. SEBASTIÁN LÓPEZ, S. (1998), *Iconografía medieval*, Bilbao, Eusko Kultur Eragintza Etor, p. 49.



históricos y mitológicos. Con respecto a los instrumentos aerófonos, encontramos representados una buena parte de las trompetas que se utilizaron en la transición de la Edad Media al Renacimiento, entre ellos el clarín, la trompeta recta, la italiana, y la bastarda.

En las claves de la bóveda, unos medallones pétreos contienen en su interior diversos instrumentos de viento como la chirimía (Capilla) y la flauta de tres agujeros y tamboril, y el personaje que sopla la trompeta en «S» (Sala de la Contratación). El artesonado del Pabellón del *Consolat* vemos representado un pandero, instrumento membranófono considerado exclusivamente femenino, que estaba relacionado con los cultos lunares y los ritos de la fertilidad. Era utilizado por los juglares como elemento rítmico para acompañar el canto, el baile o marcar el ritmo en las coblas o en otros minúsculos conjuntos musicales. Acompaña esta escena una trompeta del tipo «clarín»<sup>1540</sup> formando un dúo instrumental junto al instrumento anterior. En este caso tañen los instrumentos dos extraños seres mitológicos, conformados como una especie de monstruos, mitad hombre mitad animal.

En la Puerta de los Vicios se aprecia esculpido una especie de centauro que tañe una gran trompeta bastarda junto a unos atabales, una flauta, una vihuela de mano y un sacabuche, formando un reducido grupo musical. Esta trompeta era ya un instrumento más avanzado que la trompeta recta citada anteriormente, con boquilla y ramas plegadas, estaba dotada de un tudel deslizable que penetraba en la sección del instrumento, permitiendo obtener al *trompador* un mayor número de sonidos.



**Fig. 411. Trompeta en «S». Sala de la contratación. Lonja de Valencia, s. XV<sup>1541</sup>.**

<sup>1540</sup> Ciertamente los artistas de la Lonja estaban al corriente de la cultura musical de su época. El clarín del relieve presenta el aspecto que tenía el instrumento cuando se construyó la Cámara Dorada durante la primera mitad del siglo XV.

<sup>1541</sup> PERPIÑÁ, C. (2014), «Los ángeles de la Lonja de los Mercaderes de Valencia (1484-ca. 1498). Un estudio de iconografía musical», en *IMAGO Revista Emblemática y Cultura Visual*, núm. 6, pp. 7-25. Imagen en p. 12.



**Fig. 412.** Seres mitológicos tañen un pandero y una trompeta. Salón dorado. Lonja de Valencia, s. XV. Foto: María Serna García<sup>1542</sup>.



**Fig. 413.** Centauro tocando una trompeta bastarda. Puerta de los vicios. Lonja de Valencia, s. XV. Foto: María Serna García<sup>1543</sup>.

---

<sup>1542</sup> SERNA GARCÍA, M.<sup>a</sup> (2015), «Iconografía...», ob. cit., p. 6.

<sup>1543</sup> *Ibidem*, p. 7.



#### V.4. Literatura

Las obras literarias suponen una fuente de información importante para el estudio de la música, ya que aportan información sobre el fenómeno musical en un contexto histórico y sociocultural determinado y, además, nos aproximan a la experiencia subjetiva musical del propio autor. La *cultura escrita*, «útil intelectual por excelencia» se hace imprescindible para adentrarnos en una historia social determinada, con sus formas. El libro «se convierte en el lugar óptimo para la conservación, permanencia y transmisión de unos conocimientos hacia el futuro»<sup>1544</sup>. Así pues, la literatura medieval o post-medieval se nos ofrece como una fuente complementaria imprescindible para estudiar y comprender la trompa en este período. La poesía de los primeros mesteres de clerecía recoge una información muy valiosa sobre los instrumentos musicales, describiéndolos, en algunos casos, y relatando su utilización en otros<sup>1545</sup>.

En la Baja Edad Media la enumeración era un tópico bastante común de la poesía; gracias a esta circunstancia algunos poetas incluyeron en determinados fragmentos de sus obras una relación detallada de todos aquellos instrumentos de los que tenían conocimiento, sin distinguir entre los que pertenecían a épocas pretéritas y los que tenían plena vigencia, o entre instrumentos populares e instrumentos cultos. A partir de tales enumeraciones resulta, pues, difícil adivinar cuáles de entre ellos eran los que realmente se utilizaban en la interpretación de la música culta de entonces.

Dado que en los capítulos precedentes ya se han aportado numerosas citas literarias, en el presente apartado nos limitaremos a presentar una escueta aproximación a los autores, mencionando las obras con una breve selección de las citas utilizadas sin abundar en nuevos pasajes que pudieran resultar demasiado reiterativos con los ya mencionados.

##### V.4.1. Bertrand de Born (ca. 1140-ca. 1215)

Entre los primeros trovadores que citan la trompa en sus versos encontramos al soldado-poeta y célebre trovador occitano Bertran de Born (Limoges, Perigord, ca. 1140-Abadía de Dalon del Cister, ca. 1215). Vizconde de Hautefort y señor de vastos dominios tuvo una vida muy agitada, luchó contra su hermano Constantino por la herencia familiar y entró al servicio de Ricardo Corazón de León, duque de Aquitania. Después de que éste se convirtió en rey de Inglaterra (1189), Bertran lo acompañó en la cruzada a Palestina. Tras regresar a Francia, produjo algunos de los poemas más

---

<sup>1544</sup> GIMENO BLAY, Fco. M. y J. TRENCHS ODENA (1986), «Escritura: palabra e imagen (Reflexiones sobre la cultura escrita reproducida)», en *Anales de la Universidad de Alicante. Historia Medieval*, N. 4-5 (1986), pp. 359-378.

<sup>1545</sup> Cfr. LLIMERÁ DUS, J. J. (2010), «Estudio etimológico...», ob. cit., p. 83.

serenos y bellos, así como algunos de los más militaristas «poesía violentamente militante»<sup>1546</sup> de la literatura provenzal, 45 de los cuales han llegado hasta nosotros.

Sus poesías, analizadas desde la perspectiva que permite hoy la historia social, reflejan por un lado el profundo esfuerzo que los feudales desarrollaron para comprender la naturaleza de los ideales caballerescos; y, por otro, el sentimiento dramático que tuvieron al constatar la decadencia de la virtud aristocrática como norma vital, soberana, mundanal<sup>1547</sup>.

Bertran de Born en su voluntad de imponer una norma moral a los hombres y a la conducta de la soldadesca traslada simbólicamente toda su realización al campo sonoro en la acción militar. Su poesía adquiere una dimensión de querer advertir una explicación del contenido mismo de la acción guerrera a través del «sonido de la batalla».

Este trovador del Perigord no intentó nunca poetizar la razón de la guerra, sino de la batalla. Y al hacerlo, la describió como un mero objeto del impacto ambiental de su circunstancia social, cultural e ideológica. De ahí que no nos quepa la menor duda de que Bertran de Born lo que hizo estrictamente fue darle fisonomía y estructura al sonido de la batalla<sup>1548</sup>.

La poesía siguiente, escrita hacia el año 1188, tiene un carácter descriptivo de la idea de la guerra y de la clase social caballesca de finales del siglo XII. En el tercer verso, Bertran traza en el primer sirventés un escenario de guerra con un diseño instrumental sonoro del que son activas partícipes las «trompas», a las que agrupa junto a los tambores y estandartes. Dice así:

I. **1 Miei sirventes vuolh far dels reis amdos,**  
qu'en brieu veirem qu'aura mais chevaliers  
del valen rei de Castela, N'Anfos,  
qu'auch dir que ve e volra soudadiers;  
5 Richartz metra a muois et a sestiers  
aur et argen, e te's a benananza  
metr'e donar, e non vol sa fianza,  
anz vol guerra mais que qualha esparviers.

---

<sup>1546</sup> LOTH, G. (Ed.) (1998), «Bertran De Born. French soldier and troubadour», en *Enciclopedia Britannica*. Disponible online. [Acceso: 15/08/2018] Recuperado de: <https://www.britannica.com/biography/Bertran-de-Born>

<sup>1547</sup> RUIZ DOMÉNEC, J. E. (1981), «El sonido...», ob. cit., p. 78.

<sup>1548</sup> *Ibidem*, p. 89.

II. Sámdui li rei son pro ni coratjos,  
10 en brieu veirem champs jonchatz de quartiers  
d'elms e d'escutz e de brans e d'arzos  
e de fendutz per bustz tro als braiers;  
et arratge veirem anar destriers  
e per costaz e per pechs mainta lanza  
15 e gauch e plor e dol et alegranza.  
Lo perdr'er grans e-l grazanhs er sobriers.

III. <sup>17</sup> **Trompas, tabors, senheras e penos**  
et entresenhs e chavals blancs e niers  
veirem en brieu, que-l segles sera bos,  
20 que om tolra l'aver als usuriers,  
e per chamis non anara saumiers  
jorn afiatz ni borges ses doptanza  
ni merchadiers que venha de ves Franza;  
anz sera rics qui tolra volontiers.

IV. Mas sil reis ve, ieu ai en Dieu fianza,  
qu'ieu seri vius, o serai per quartiers;

V. e si sui vius, er mi grans benanza,  
E si ieu muoir, er mi grans deliuriers<sup>1549</sup>.

I. Quiero hacer medio serventesio de los dos reyes. Pronto veremos quien tiene más caballeros: el valiente rey de Castilla, Alfonso, que me han dicho que viene y querrá soldados; o Ricardo, que repartirá oro y plata a modios y sextarios, y se complace en gastar y dar sin fianza, deseoso de guerra más que el gavilán no lo es de la codorniz.

II. Si los dos reyes son valientes y valerosos, pronto veremos campos cubiertos de trozos de yelmos y de escudos, de espadas y de arones, y de

---

<sup>1549</sup> *Apud* RUIZ DOMÉNEC, J. E. (1981), «El sonido de la batalla en Bertran de Born», en *Medievalia*, núm. 2, 77-109, p. 78. DE BORN, B. (*Appel, Chr*; 68.17).

cuerpos abiertos del pecho hasta el vientre; y veremos desterrados ir a la desbandada, y muchas lanzas clavadas en el costado y en los pechos, y gozo y lloro, y duelo y alegría. La pérdida será grande, pero la ganancia será mayor.

III. Pronto veremos trompas y tambores, señeras, pendones e insignias, y caballos blancos y negros. Los tiempos serán buenos: los hombres tomarán a los usureros todo lo que tienen, y de día no transitará por los caminos ninguna bestia de carga con seguridad, ni ningún burgués sin temor, ni ningún mercader que venga de Francia; se hará rico el que esté dispuesto a robar.

IV. Pero si el rey viene, tengo confianza en Dios: o quedaré vivo, o sereno descuartizado.

V. Si vivo, será para mí una gran bienaventuranza; si muero, será para mí una gran desdicha<sup>1550</sup>.

En otro de sus poemas describe un universo sonoro en el que Bertran traza la nueva fisonomía de la batalla,

De esta manera, abre el camino a una comunicación de colores, de ritmos musicales, de palabras articuladas: es el nuevo sentido de la guerra, de la batalla. Su sonido. Todo es una constante vibración de este instante temporal cuando nace el fuego y brotan como furias los gestos mutilados de la acción militar.

En esta nueva concepción de impresiones sensoriales acústicas detalla la función de los instrumentos musicales de batalla que determinan la acción militar, nombrando las trompetas, los cuernos y el clarón, de lo que bien puede deducirse que estos aerófonos conformaban globalmente la familia instrumental de las trompas ya en esta época. Véase cuando dice:

**Quan vei pels vergiers despleiar**

Los cendanz grocs, indís, e blaus,

M 'adoussa la votz dels chavaus

E 'lh sonet que fan li joglar,

Que viulan de trap en tenda,

Trombas e corn e graile clar.

Adoncs vuolh un sirventes far

[Cuando veo desplegar por los vergeles las banderas amarillas, rojas y azules, me alegran los relinchos de los caballos y las melodías que hacen los juglares

---

<sup>1550</sup> La traducción castellana que ofrecemos es la de MARTÍ DE RIQUER (1975), *Los trovadores...*, ob. cit., pp. 719 y 734-736. *Apud* RUIZ DOMÉNEC, J. E. (1981), «El sonido...», ob. cit., p. 89 y 97-98.

que van tocando la vihuela de pabellón en tienda y trompas, cuernos y agudos clarines. Entonces quiero componer un sirventés]<sup>1551</sup>.

#### V.4.2. Las cuatro grandes crónicas de las letras catalanas

Las cuatro grandes crónicas medievales de la Corona de Aragón conocidas dentro de las letras catalanas con el nombre de «*les quatre grans cròniques*» forman una producción histórica excepcional, valoradas como unas de las mejores crónicas medievales que existen. La *Crònica o Llibre dels Feits del rei Jaume I el Conqueridor*, la *Crònica de Bernat Desclot o Llibre del rei en Pere*, la *Crònica de Ramon Muntaner* y la *Crònica de Pere el Cerimoniós*, forman un cuerpo historiográfico que comprende, prácticamente todo el siglo XIII y buena parte del XIV.

el seu valor cronístic i historiogràfic, la importància de les cròniques per a la història de la literatura catalana medieval és ben clara: podríem dir que en certa manera omplen i supleixen el buit de prosa novel·lada entre el Blaquerna de Ramon Llull i el Tirant lo Blanc, és a dir des de finals del segle XIII fins a la meitat del XV. Fins i tot moltes vegades superen la novel·lística, tant en realisme com pel seu art narratiu<sup>1552</sup>.

Nos hablan de hechos históricos de la Corona de Aragón, desde el reinado de Pedro el Católico hasta el de Pedro el Ceremonioso, el periodo de la máxima proyección de la Corona Aragonesa en la historia de Europa<sup>1553</sup>.

Jaime I el conquistador, Bernat Desclot, Ramon Muntaner, Pedro el Ceremonioso, son los cuatro grandes cronistas. Además del protagonismo que en ellas presentan, han servido de modelo a otros seguidores de esta labor, cuyas obras constituyen el variado conjunto de la historiografía medieval catalana.

Seguidamente reseñamos en cada una de las crónicas de manera sucinta las citas ya comentadas en el capítulo de *Los trompadores*:

#### *Crònica o Llibre dels Feits del rei Jaume I el Conqueridor*

El *Llibre dels feits del rei En Jaume* es la primera de las cuatro grandes crónicas medievales catalanas. En ella su autor, Jaume I, cuenta en primera persona, su vida y los 63 años de su largo reinado.

Las citas utilizadas pertenecen a los capítulos siguientes:

<sup>1551</sup> *Idem*.

<sup>1552</sup> PUJOL, G. E. (ed.) (2005), *Llibre del fets. Conquestes de Mallorca i Eivissa i submissió de Menorca*, Palma, Hora Nova, S. A., p. 7. Disponible online [Acceso: 30/08/2018] Recuperado de: <http://weib.caib.es/reijaume1/docs/llibre.pdf>

<sup>1553</sup> Cfr. JAUME I, BERNAT DESCLOT, RAMON MUNTANER, PERE III, (1983), *Les quatre grans cròniques*, ob. cit., pp. 3-5.

Capítulo 116 (*trompes*)

[...] e endrecam nostres senyeres en cascuna de les galees, e ab nostres trompes entramos-en al port de la ciutat de Mailorques.<sup>1554</sup>

Capítulo 175 (*trompes*)

[...] e, quan nós fariem tocar les trompes, que eixissen los de les caves que havien d'esvair la vila...<sup>1555</sup>

Capítulo 176 (*trompes*)

[...]—Estien aparellats, que adés tocan les trompes, e puis, quan les senten tocar, pensen de pujar en bonaventura.

Puis veng a açò que el dia s'anava desclarant, e faem tocar les trompes, e ells eixiren de les caves, e començaren de pujar. E els sarraïns oïren que les trompes tocaven, e viren bullir la host, e començaren-se d'escriidar, e tocaren tantost llur anafil<sup>1556</sup>.

Capítulo 424 (*trompetes*)

[...] e, si ens combatiem ab los genets, que negú no desrengà's a ells tro que nós féssem sonar les trompetes<sup>1557</sup>. E quan ells oïren les trompetes<sup>1558</sup> que aquells que haurien los cavalls desarmats que derengassen après d'ells...<sup>1559</sup>

*Crònica de Bernat Desclot o Llibre del rei en Pere*

*Libre del Rey en Pere d'Aragó e dels seus antecessors passats* es el título de la segunda gran crònica catalana, conocida habitualmente con el nombre de su autor, el cronista Bernat Desclot.

La crònica comienza diciendo: *Ací comença lo libre que-n Bernat Desclot dictà e ...*

Es lo único que sabemos de Desclot. Su identidad no ha podido ser más documentada ya que en la extensa y detallada documentación del reinado de Pedro el Grande no aparece nadie con ese nombre. Además, contrariamente a los autores de las otras tres grandes crónicas, cuya figura es constantemente presente en su obra, Desclot esconde

---

<sup>1554</sup> JAUME I, BERNAT DESCLOT, RAMON MUNTANER, PERE III, (1983), *Les quatre grans cròniques*, ob. cit., cap. 116, p. 59.

<sup>1555</sup> *Ibidem*, cap. 175, pp. 79-80.

<sup>1556</sup> *Ibidem*, cap. 176, p. 80.

<sup>1557</sup> Ms. de Poblet: *sonar les trompes*. Ms. Ayamans: *toquar la trompeta*.

<sup>1558</sup> Ms. de Poblet: *les trompes*. Ms. Ayamans: *les trompes toquar*.

<sup>1559</sup> *Ibidem*, cap. 424, pp. 153 y 154.

cualquier referencia personal y sólo una sola vez aparece como testigo directo de los hechos que narra. Con todo, por el profundo conocimiento que demuestra del entorno del rey Pedro y de los documentos de su cancillería, Miquel Coll i Alentorn lo identificó con Bernat Escrivá (1240-1288), que procedía de una familia establecida en Es Clot, el Rosellón, y al que en 1283 Pedro el Grande nombró tesorero real, cargo que desempeñó hasta la muerte del rey. Y a quien posteriormente Alfonso II designó camarero real.

La crónica, dedicada al rey *Pere el Gran* (Pedro III de Aragón, llamado el Grande), narra sus hazañas y majestad con acento épico. Inspirado en fuentes juglarescas en su primera parte, la segunda remite a fuentes más directas, o documentos contemporáneos, lo cual no le priva, sin embargo, de cierto tono asimismo épico. Historiador realista a pesar de su pasión y parcialidad, Desclot utiliza un lenguaje preciso y dramático. Desclot relata los acontecimientos del reinado de Jaime I el Conquistador y más minuciosamente el de su hijo Pedro el Grande, para cuyo reinado el libro es la mejor de las fuentes. Encabezan el texto unos capítulos dedicados a episodios sobresalientes de los reinados de Ramón Berenguer IV, Alfonso el Casto y Pedro el Católico, sumariamente enlazados entre sí. El ámbito cronológico de la obra abraza desde la primera conquista de Mallorca en 1114 hasta la muerte de Pedro el Grande en 1285; pero la minuciosidad, exactitud, precisión y dramatismo del relato llegan a su grado máximo en la narración de los acontecimientos del cuatrienio 1281-1285, que ocupa noventa y cinco de los ciento sesenta y ocho capítulos del conjunto. Pedro el Grande es el protagonista indiscutible del libro, entre cuyos episodios destacan el principio de la intervención de la Casa real en Italia o la invasión de Cataluña por el ejército francés. La lengua de la crónica, con algunos dialectalismos propios de la zona noreste de Cataluña, sigue las normas unificadoras de la Cancillería real y es una excelente muestra de una prosa contemporánea a la de Ramon Llull<sup>1560</sup>.

Las citas utilizadas pertenecen a los capítulos siguientes:

#### Capítulo II (*jogrars*)

##### *Com lo rei d'Aragó assetjà Fraga e hi morí.*

Esdevenc-se a cap de poc de temps que el rei d'Aragó manà cort a festa de sent Joan a Saragossa, qui és la maestra ciutat del regisme d'Aragó. E aquí vengrens tots los barons de tota la terra, e el rei aquell jorn fèu molt gran festa, e fèu cavallers, e donà grans dons a cavallers e a jogrars. E quan venc

<sup>1560</sup> Las notas biográficas han sido obtenidas de: «La crònica de Bernat Desclot o Libre del Rey en Pere d'Aragó e dels seus antecessors passats», en *Les quatre grans cròniques medievals catalanes*, disponible *online* [28/08/2018] Recuperado de: <http://www.xtec.cat/monografics/croniques/cronicadesclot.htm> y de «Biografías y vidas: Bernat Desclot», en *Enciclopedia Biográfica en línea* [28/08/2018] Recuperado de: <https://www.biografiasyvidas.com/biografia/d/desclot.htm>

l'endemà, ell tenc parlament amb cavallers, e ab hòmens de ciutats e ab bisbes<sup>1561</sup>.

Capítulo XLVIII (*trompes*)

*Com lo rei En Jacme d'Aragó se partí de Mallorques e tornà-se'n en Catalunya [año 1238]*

[...] e que aportassen totes les senyeres e els penons de les galeres, e ab les trompes e ab llurs armes, que muntassen al puig<sup>1562</sup>.

[...] E foren entre hòmens a cavall e en muls e en rocins coberts de llençols e de cobertors, tro a dos-cents, e dos millia homens a peu; e hac-hi sis parells de trompes<sup>1563</sup>.

Capítulo XCVIII (*trombes e d'altres estruments*)

*Com catorze galeres del rei d'Aragó desbarataren quaranta galeres del rei Carles, e prengueren-ne vint-e-dos.*

E cascuna de les galees del rei d'Aragó remolcaven una o dues galees d'aquelles que havien preses, ab la popa primera. Així les galees entraren al port de Messina lo matí, ab gran alegre de trombes e d'altres estruments e ab llurs senyeres llevades<sup>1564</sup>.

Capítulo CXXV (*trompes e d'altres estruments*)

*Com lo príncep ab sos cavallers muntaren en les sues galeres e feren la via de les galeres del rei d'Aragó.*

E quan foren tuit recollits, partiren-se de la ciutat de Nàpols ab gran alegre e ab gran gatzara de trompes e d'altres estruments, e feeren la via de les galees del reó d'Aragó e de Sicília<sup>1565</sup>.

Capítulo CLXVI (*trompes e d'altres estruments*)

*Com En Roger de Llúria, ab l'armada del rei d'Aragó e de Cecilia, desbaratà l'armada del rei de França.*

Ab tant les galeres del rei d'Aragó van tocar les trompes e los tabals e cridaren a grans crits: —Arago! Arago!—<sup>1566</sup>.

---

<sup>1561</sup> JAUME I, BERNAT DESCLOT, RAMON MUNTANER, PERE III, (1983), *Les quatre grans cròniques*, ob. cit., cap. II, p. 406.

<sup>1562</sup> *Ibidem*, cap. XLVIII, p. 441.

<sup>1563</sup> *Ibidem*, cap. XLVIII, p. 442.

<sup>1564</sup> *Ibidem*, cap. XCVIII, pp. 484 y 485.

<sup>1565</sup> *Ibidem*, cap. CXXV, p. 512.



*Crònica de Ramon Muntaner*

El cronista catalán Ramon Muntaner nació en Peralada en 1265 y murió en Ibiza, de donde era gobernador, en 1336. Muntaner tomó parte en la conquista de Menorca (1287), más tarde pasó a Sicilia y se incorporó a la expedición de los almogávares a Oriente (1302). En 1305 se le encargó la defensa de Gallípoli, donde rechazó un ataque de las fuerzas genovesas (1306). Vuelto a Sicilia, Federico II le encargó el gobierno de Gelves (1309-1315). En 1316 abandonó Gelves y poco después se retiró a Xirivella, en Valencia, donde en 1325 comenzó la redacción de la Crónica que lleva su nombre, tal como él mismo nos cuenta. En 1332 fue nombrado consejero de Jaime III, y en 1333 se le encargó el gobierno de Ibiza<sup>1567</sup>.

La crónica de Muntaner es la más larga de las cuatro grandes crónicas y comprende desde el engendramiento de Jaime I el Conquistador (1207) hasta la coronación de Alfonso el Benigno (1328). Muntaner mantuvo una relación personal con todos los reyes de la Casa de Aragón<sup>1568</sup> que fueron sus contemporáneos. Al escribir su obra, recurrió especialmente a los textos historiográficos para los temas sobre los reinados de Jaime I y Pedro el Grande. A partir de Alfonso el Franco su fuente casi exclusiva fue su propia experiencia.

La obra fue escrita para ser leída en voz alta. Siempre que se dirige a sus oyentes, suele nombrarles como «señores». Muntaner consigue establecer una comunicación directa con sus espectadores. Para ello utiliza técnicas típicas del juglar como la interrogación «*què us diré?*» («¿qué os diré?») además de usar un lenguaje vivo y coloquial. Emplea expresiones populares y refranes, así como referencias a los libros de caballerías.

Las citas utilizadas pertenecen a los capítulos siguientes:

Capítulo XIX (*trompes, nàcares*)

E ab aitant féu tocar les trompes e les nàcares, e ab gran brogit e ab grans crits començaren a fer un baixa mà molt vigorós. E les quatre galees tot bellament e menys de crits e de paraules e de tabustol negun, van ferir enmig de les deu galees<sup>1569</sup>.

Capítulo LV (*trompes, nàcares*)

---

<sup>1566</sup> *Ibidem*, cap. CLXVI, pp. 575 y 576.

<sup>1567</sup> Las notas biográficas han sido obtenidas de: «Biografías y vidas: Ramon Muntaner», en La *Enciclopedia Biográfica en línea* [28/08/2018] Recuperado de: <https://www.biografiasyvidas.com/biografia/m/muntaner.htm>

<sup>1568</sup> Ramón Muntaner se refirió siempre a la dinastía como «Casal d'Aragó» o «Casa d'Aragó», *cf.* Rosanna CANTAVELLA *et. al.*, (2003), *Traducción y práctica literaria en la Edad Media Románica*, València, Universitat de València, p. 217. ISBN 978-84-370-5846-7

<sup>1569</sup> JAUME I, BERNAT DESCLOT, RAMON MUNTANER, PERE III, (1983), *Les quatre grans cròniques*, ob. cit., cap. XIX, p. 684.

E con les trompes e les nàcares tocarien del senyor rei e l'estendard se desplegaria, que tantots, tothom cridant: —Sent Jordi e Aragó! —, que tothom ferís.

[...]

Que con lo rei veé que ells rebujaven e s'anaven aturant, cuità's e manà a la davantera que ferís, si que féu desplegar l'estendard, e les trompes e les nàcares, e la davantera va ferir<sup>1570</sup>.

#### Capítulo LXVII (*trompeta, trompes*)

E tantost lo senyor rei cavalcà a la marina, e féu tocar la trompeta, e tothom se recollí ab gran alegre. E con foren recollits, lo senyor rei e l'almirall ab ells muntaren a les galees, e el senyor rei preïca'ls, e ordonà'ls que degessen fer<sup>1571</sup>.

#### Capítulo LXX (*trompeta*)

[...] fets encontinent tocar la trompeta que les galees se recullen, e tantost, senyor, recollir s'han, que gran goig han los hòmens de mar que no estiguen vagants

[...] Què us diré? Que així con jorn fo, cascun fo endret la sua ferida; e les trompes tocaren, dels almogàvers e dels caps de sirvents de mainada, e tots ensems feriren<sup>1572</sup>.

#### Capítulo LXXVI (*trompes, nàcares*)

E con fo al palau, les trompes e les nàcares sonares, e tothom qui aquí volec menjar, menjà; que null temps que el senyor rei fós en sicilia no vedà hom porta ne taula a null hom que menjar volgués<sup>1573</sup>.

#### Capítulo C (*gran festa*)

E madona la reina e els infants, ab llur companya, anaren-se'n per terra, a poques jornades, a Messina; e en cascun lloc feïa-los hom tan gran festa, que meravella era.<sup>1574</sup>.

#### Capítulo CIII (*gran festa*)

---

<sup>1570</sup> *Ibidem*, cap. LV, p. 713.

<sup>1571</sup> *Ibidem*, cap. LXVII, p. 719.

<sup>1572</sup> *Ibidem*, cap. LXX, p. 722.

<sup>1573</sup> *Ibidem*, cap. LXXVI, p. 729.

<sup>1574</sup> *Ibidem*, cap. C, p. 756.

Après que la festa fo passada a Tolosa, que feeren del rei de França e del rei Carles, hagren llur consell ab lo cardenal e ab mossènyer En Felip e mosènyer En Carles, fills del rei de França, què farien<sup>1575</sup>.

#### Capítulo CV (*trompeta*)

E com l'almirall oí aquesta novella, tantost féu tocar la trompeta, e féu ajustar la gent a la popa de la galea, e contà-los tot ço que hac entès...<sup>1576</sup>

[...]

E tuit cridaren:

—Almirall! pensem d'anar, que el jorn nos par un any que ab ells siam!

E tantost la trompeta sonà; e tuit es recolliren, e anaren a la bona hora. E feeren la via d'Estràngol, e d'Estràngol calaren-se en Calàbria<sup>1577</sup>.

[...]

E l'almirall dix al senyor infant En Jacme:

—Senyor, què manats que jo faça?

Dix lo senyor infant:

—Pensats de muntar en les galees, e fèts vostra festa...<sup>1578</sup>.

#### Capítulo CCXCVI (*trompes, tabals, flaiütes, cembes*)

Així, altre no gosava a cavall anar ab ells, ans cascun se n'anava així ab trompes, e ab tabals, e ab flaiütes, e ab cembes, e ab molts d'altres esturments; que en veritat vos dic que mes de tres-cents parells de trompes hi havia. E hi havia d'altres joglars, qui cavallers salvatges, qui d'altres mes de dos-cents; que tals crits feïen e tal brogit hi havia, que paria que ceel e terra ne vengués. E així, per ordre, ab gran alegria anaren tots de l'esglesia de Sent Salvador, de Saragossa, entrò e'l lloc de l'Aljaferia<sup>1579</sup>.

#### *Crònica de Pere el Cerimoniós*

La *Crònica de Pere el Cerimoniós* es la menos extensa y la última de las cuatro grandes crónicas medievales catalanas. Escrita por el rey de Aragón Pedro IV el Ceremonioso fue redactada en forma autobiográfica. Comprende la vida de su autor

<sup>1575</sup> *Ibidem*, cap. CIII, p. 757.

<sup>1576</sup> *Ibidem*, cap. CV, p. 759.

<sup>1577</sup> *Ibidem*, cap. CV, p. 760.

<sup>1578</sup> *Ibidem*, cap. CV, p. 761.

<sup>1579</sup> *Ibidem*, cap. CCXCVI, p. 937.

(1319-1387), pero sin referirse a sus últimos años, y la de su padre Alfonso el Benigno (1299-1334), con alusiones a eventos anteriores.

La conservación de algunos documentos referentes a la redacción de esta crónica permite conocer de forma excepcional el mecanismo de la composición. Hoy se sabe que, bajo la dirección, instrucciones concretas y la revisión del rey, trabajaron diferentes ejecutores, entre ellos el lugarteniente de *mestre racional* Bernat Descoll y otros personajes a su servicio como Aranu Torrelles, el camarlengo Ramon de Vilanova y el escrivano Bernat Ramon Descavall<sup>1580</sup>. No obstante, el monarca murió sin verla terminada y su hijo Juan I el Cazador procuró que fuera finalizada. Para ello promulgó tres órdenes para que se le pagara a Descoll el trabajo que estaba haciendo. Con todo, Descoll también murió sin terminarla. A su muerte, se hizo cargo el rey Juan, que ordenó que le fueran enviadas todos los escritos acerca de dichas crónicas.

En la redacción definitiva, la crónica aparece formada por un prólogo lleno de citas escriturísticas, por seis grandes capítulos o libros y por un apéndice. El primer capítulo comprende el reinado de Alfonso el Benigno (1327-36) y se basa, probablemente con pocas alteraciones, en un texto independiente preexistente. El capítulo segundo está dedicado a los primeros años del reinado del Ceremonioso (1336-40). El tercero, el más extenso, trata de la pugna con el rey de Mallorca hasta el 1345. El siguiente narra las luchas contra la Unión aragonesa y valenciana y algunos otros eventos que se alargan hasta el 1350. El capítulo quinto se refiere a las guerras contra Génova hasta el 1355. el sexto relata principalmente el conflicto con Castilla y llega hasta el 1366. El apéndice trata de varios eventos, muchos de ellos relacionados con Sicilia, hasta el 1380. Para la redacción del conjunto, las fuentes utilizadas fueron, además de algún texto historiográfico anterior, numerosos documentos y los recuerdos personales del rey y de sus colaboradores. La inclusión de la versión definitiva de la crónica en la de Pere Miquel Carbonell, impresa en 1546-47, aseguró su difusión. Previamente ya había sido resumida en alguna crónica universal. Antoni de Bofarull publicó una traducción castellana en 1850<sup>1581</sup>.

Las citas utilizadas pertenecen a los capítulos siguientes:

#### Capítulo IV [42] (*trompes, tabals*)

E entram-nos-en per lo dit pont dels Serrans a cercam tota la ciutat ensems ab lo dit infant, e era-hi tota la ciutat. E, com fom al real, fon hora de sopar a

---

<sup>1580</sup> Entre la correspondencia del rey hay una carta del rey a Descoll de fecha 8 de agosto de 1375 en la que el Ceremonioso le dice que ha leído los tres primeros capítulos y cuáles son los detalles que hay que añadir. También le ordena que complete el capítulo cuarto y que escriba el quinto. No obstante, el monarca murió sin ver terminada su Crónica. Su hijo Juan I el Cazador procuró que fuera finalizada. Para ello promulgó tres órdenes para que se le pagara a Descoll el trabajo que estaba haciendo. Con todo, Descoll también murió sin terminarla. A su muerte, se hizo cargo el rey Juan, que ordenó que le fueran enviadas todos los escritos acerca de dichas crónicas. *Cfr.* «Crónica de Pere el Cerimoniós», en Gran enciclopedia catalana. Disponible *online* [Acceso: 29/08/2018] Recuperado de: <https://www.enciclopedia.cat/EC-GEC-0020769.xml>

<sup>1581</sup> *Idem.*

tothom tornà-se'n. E, com fora hora tarda, volguem-nos colgar, e, a cap d'una peça, venc per lo pont del Temple, gran colp de gents, ço és, ben quatre-cents hòmens ballant ab trompes e tabals, e vengueren al reial e pujaresn dessús, e, a la final, que nós e la reina hagem a ballar<sup>1582</sup>.

#### Capítulo IX [59] (*trompes, tabals*)

Dels altres hi havia tres juristes, e tots los altres eren gent de poble, mercaders e menestrals, entre los quals hi hac un barber qui havia nom Gonçalvo, lo qual, segons que damunt havem recitat, lo jorn que es mogué lo avalot en la ciutat, aquell vespre, lo dit Gonçalvo, ab quatre-cents hòmens de sos sequaces, venc ballar ab trompes e ab tabals al nostre reial, e, volguésem o no, hagem a ballar ab ells nós e la reina<sup>1583</sup>.

#### V.4.3. Ramon Llull (*ca. 1232/35-ca. 1316*)

Se conocen muchos aspectos de la vida de Ramon Llull (Mallorca, *ca.* 1232/35-Mallorca, 1316) gracias a su autobiografía, dictada por él mismo en el año 1311 y transcrita por un discípulo suyo<sup>1584</sup>. Con motivo de la celebración del séptimo centenario de su muerte, el investigador Marcel Camprubí realizó un estudio extraordinario plasmado en su artículo *Corpus d'escrits musicals en l'obra de Ramon Llull* en el que recogía, ampliaba y presentaba con total claridad la vertiente musical de este escritor mallorquín que fue también trovador. Con esta publicación se muestra por primera vez un vaciado sistemático de los materiales de temática musical presentes en la obra de Llull. La investigación recoge los estudios hechos sobre esta temática anteriormente, así como las obras que Llull escribió en su juventud para ser cantadas. Al mismo tiempo, aporta interesantes novedades sobre el conocimiento musical del «doctor il-luminat» mallorquín, por lo que resulta de innegable valor para todos aquellos interesados en acercarse a su vertiente musical<sup>1585</sup>.

Llull es una figura estudiada desde diversas disciplinas, sin embargo, «no ha rebut gaire atenció per part de la musicologia tot i presentar una vessant musical de notable interès»<sup>1586</sup>. Probablemente sea debido, como dice Anthony Bonner en la edición sus

<sup>1582</sup> JAUME I, BERNAT DESCLOT, RAMON MUNTANER, PERE III, (1983), *Les quatre grans cròniques*, ob. cit., cap. IV [42], p. 1103.

<sup>1583</sup> *Ibidem*, cap. IX [49], p. 1109.

<sup>1584</sup> De la biografía de Llull cabe destacar que fue trovador en su juventud. Hijo de barceloneses que tomaron parte en la expedición liderada por Jaime I cuando conquistó Mallorca en el año 1229 (como consta en el *Llibre de Repartiment*). Ramon Llull debió ser educado para administrar el patrimonio familiar y para asumir responsabilidades militares y cortesanas en el entorno del infante Jaime, hijo segundo del *Conqueridor*, que fue rey de Mallorca en 1276. *Cfr.* BADÍA, L. (2013), «Història de la literatura catalana», vol. 1, *Literatura medieval (I): Dels orígens al segle XIV*, Barcelona, Enciclopèdia Catalana, pp. 377-378.

<sup>1585</sup> *Cfr.* CAMPRUBÍ, M. (2016), «Corpus d'escrits musicals en l'obra de Ramon Llull», en *Revista Catalana de Musicologia*, núm. IX (ed. electrònica: 2013-3960 DOI: 10.2436/20.1003.01.39), p. 11-39. Acceso: [14/08/2018] Recuperado de: <https://publicacions.iec.cat/repository/pdf/00000244/00000022.pdf>

<sup>1586</sup> *Ibidem*, pp. 11 y 12.

las obras, porque «possiblement l'únic tema medieval sobre el qual Ramon Llull no va escriure gairebé res fou la música»<sup>1587</sup>. Lo cual es cierto, el arte musical no ocupa una posición central en su obra, pero en su ingente producción literaria nos ofrece fragmentos sobre diversos aspectos sonoros de notable interés, aportando una breve pero interesante información respecto a la trompa y la utilización en su época.

Cuando habla del arte de los sonidos en su obra *Ars brevis* (III.77) nos dice «*De centum formis, 85. Musica est ars inventa ad ordinandum multas voces concordantes in uno cantu*»<sup>1588</sup>, y de la definición que ofrece en el *Arbre de ciència* se desprende que conoció la polifonía mensurada. Igualmente, trata diversas cuestiones de acústica y ofrece descripciones de algunas prácticas musicales<sup>1589</sup>. Uno de los aspectos más destacados relacionados con la música lo constituyen sus reflexiones en torno a los juglares y trovadores. En *Doctrina pueril* hace una distinción clara entre «els clergues que canten a l'església per lloar Déu i els joglars que canten i toquen instruments davant dels prínceps per vanitat mundana»<sup>1590</sup>. El mallorquí lamenta que los trovadores y los juglares hayan tergiversado el sentido original de su arte y se dediquen a escribir canciones que, describe, literalmente, como «de puteria i de pecat»<sup>1591</sup>. En el *Romanç d'Evast i Blaquerna*, Llull explica que el oficio de juglaría fue creado con una buena intención: alabar a Dios y consolar aquellos que sufren tormento, pero lamenta que ya no obedezca a su propósito original<sup>1592</sup>. Como se puede observar, «És difícil determinar quin grau de coneixements musicals tenia el mallorquí, però tenint en compte la seva condició de trobador i els escrits posteriors en els quals versa sobre qüestions musicals, és clar que disposava d'uns mínims rudiments musicals»<sup>1593</sup>.

Seguidamente se muestra una selección de fragmentos de sus obras más representativas en las que Ramon Llull evidencia su conocimiento de la música y de algunas actividades relacionadas con los *trompadors* y *juglars*.

---

<sup>1587</sup> BONNER, A. (ed.) (1989), *Obres selectes de Ramon Llull*, vol. 1, Mallorca, Moll, p. 579.

<sup>1588</sup> ROL, vol. 12, 236. *Raimundi Lulli opera Latina* (ROL). Turnhout: Brepols a partir de 1975. [Los cinco primeros volúmenes de la serie fueron publicados en Palma, 1959-1967]. (Traducción: «La música es el arte que sirve para ordenar múltiples voces concordantes en un solo canto»).

<sup>1589</sup> LLULL, R. (1923), «Ars brevis», en *Obres de Ramon Llull*, vol. 12, Palma, Comissió Editora Lul-liana, 1923, p. 236. Del mismo autor, «Arbre de ciència», en *Obres de Ramon Llull*, vol. 11, Palma, Comissió Editora Lul-liana, 1917, p. 218.

<sup>1590</sup> LLULL, R. (2005), «Doctrina pueril», en *Nova edició de les obres de Ramon Llull*, vol. 7, Palma, Patronat Ramon Llull, 2005, p. 193.

<sup>1591</sup> LLULL, R. (1917), «Llibre de l'ordre de cavalleria», en *Nova edició de les obres de Ramon Llull*, vol. 1, Palma, Comissió Editora Lul-liana, 1917, p. 228.

<sup>1592</sup> LLULL, R. (2013), «Romanç d'Evast e Blaquerna», en *Nova edició de les obres de Ramon Llull*, vol. 8, Palma, Patronat Ramon Llull, 2013, p. 577.

<sup>1593</sup> CAMPRUBÍ, M. (2016), «Corpus...», ob. cit., p. 12.

*El Llibre de contemplació en Déu*<sup>1594</sup> (I.2)

Este libro (1272-1275) es uno de los primeros donde Llull expone en forma de oración su deseo místico de unirse a Dios en la contemplación. En el capítulo 118 habla prolijamente de las actividades de los juglares, que a su parecer ni son bien vistas ni las aprueba, dejando patente su visión y descontento.

*111. Com hom se pren guarda de so que fan los reys nils prínceps daquest mon, 14.* Dels prínceps, Sènyer, non veg negú qui sia tan coratjós ni tan desijós de honrar vos ni de donar laor a vos, com son donrar e de loar sí meteys: car tot el dia veg que donen a juglars e lagoters per tal quels loen: e tot dia veg que guerregen los uns los altres, per tal que los uns sien honrats sobrels altres<sup>1595</sup>.

*11. 21.* Lo príncep, Sènyer, com ha molt menjat e begut e es levada sa taula, sempre veg que venen estruments e juglars e lagoters qui parlen de vanitats, e dien cansons qui no parlen sino de luxuria e de vana gloria. On, com ells deurien re- membrar vos e fer gracies a vos, ells an en memoria aquelles coses qui no son a vos plaents e qui son occasio com vos siats ublidat e desobeyt<sup>1596</sup>.

*111. 22.* Oh Senyor ver Deus, qui sots plaers e qui sots desijat sobre tots desigs! Los prínceps veg que es cuiden que veritat estia en boca de juglars e dels homens lagoters e dels homens mundans vanaglorioses. Mas no es enaixí, [...] la veritat es atrobada en los homens religiosos e en los homens que renuncien a est mon e qui menyspreen aquest mon<sup>1597</sup>.

*118. Com hom se pren guarda de so que fan los juglars.* 1. Ah Deus, pare celestial, en lo qual es tota sancteta e tota senyoria e tota gloria e tota benediccio! La art, Sènyer, de juglaria comensá en vos a loar e en vos a beneyr: e per assò foren atrobats estruments e voltes e ays e son novells, ab que hom se alegrás en vos.

2. Mas segons que nosaltres veem ara, Sènyer, en nostre temps tota la art de juglaria ses mudada; car los homens qui sentremeten de sonar estruments e de ballar e de trobar, no canten ni no sonen los estruments, ni no fan verses e cansons sino de luxuria e de vanitats daquest mon.

<sup>1594</sup> Obra enciclopédica y mística de Ramon Llull. Estructurada en varias divisiones de carácter simbólico (cinco libros, como las cinco llagas de Cristo, etc.), comprende capítulos de carácter filosófico, científico y autobiográfico basados en la experiencia vital del autor, la Biblia, el Canto de la Sibila la, las filosofías griega y arábiga, la escolástica y los padres de la Iglesia. Su finalidad es de entregarse a la contemplación de Dios y de su obra, alabarle y conseguir la gloria y la bendición. Aunque es una de las primeras producciones de Llull (1272), manifiesta una gran madurez y una prosa perfecta. Redactada inicialmente en árabe, fue traducida al catalán (la primera edición es de 1906 a 14) y en latín (la primera edición es de 1505).

<sup>1595</sup> ORL, vol. 4, p. 53.

<sup>1596</sup> ORL, vol. 4, p. 55.

<sup>1597</sup> *Idem*.

3. Aquells, Sènyer, qui sonen los estruments e qui canten de puteria e qui loen cantant aquelles coses qui no son dignes de esser loades, aquells son malayts, per so con muden la art de juglaria de la manera per que la art satrobá en lo comensament. E aquells, Sènyer, son benahuirats qui en los estruments e en les voltes els lays salegren es deporten en la vostra laor e en la vostra amor e en la vostra bonea; car aquells mantenen la art segons so per que fo comensada.

4. Paternitat e filiacio e processio sia coneguda per tots temps a la vostra sancta simpla unitat, sènyer Deus; car nos veem, Sènyer, amar e honrar los juglars e ls trobadors, per so com canten e ballen e troben verses e cansons e danses e balades. On, per la bellea dels balls e dels mots e de les novelles raons que atroben e dels mots e de les novelles raons que atroben e dels bons sons, veg que son escoltats e demanats e apellats e volguts e amats.

5. Si los homens, Sènyer, se prenien guarda del mal ques seguex per los juglars e per los trobadors, ni com lurs cantars e lurs estruments contenen vils obres e de poc profit, ja no serien los juglars nils trobadors tam be acullits ni tam be emparats com son.

6. Per los estruments quels juglars sonen, e per les novelles raons que atroben e que canten, e per los novells balls que fan e per les paraules que dién, es ublidada, Sènyer, la vostra bonea e la gloria gran e la gran pena qui es en laltre seggle. E per so quels juglars fan, Sènyer, son remembrades totes les obres de peccats e son amades totes les maneres per que hom es desobediend a son senyor e a son salvador.

7. Eternal Senyor en lo qual son acabades totes les glories e totes noblès e totes vertuts! Nos veem que per so aquels juglars fan e dién, que son contensions e guerres e baralles entrels prínceps els cavallers els pobles. E per los juglars son dones desmaridades, e puncelles corrompudes e ensutzades: e per los juglars son homens altius e ergulloses e desconexens e desleyals.

8. Los juglars veem, Sènyer, que de nits van sonant los estruments per les places e per les carreres, per tal que moven lo coratge de les fembres a puteria, e que fassen falsia e traicio a lurs marits. On, los juglars, Sènyer, no tan solament los abasta lo dia a fer mal e a tractar, que encara volen fer mal de nits, on totes coses an occasio que posen, e que cessen de fer mal.

9. Los malvats juglars veem, Sènyer, esser maldígols e malmescladors entre un príncep e altre, e entre un baro e altre; e per la mala fama que sembren los juglars, e per loy e la mala volentat que engenren entrels alts barons, per so veem destruir einperis e regnats e comdats e terres, viles e castells. E doncs, Sènyer, ¿quals homens fan tant de mal en est mon com juglars?

10. Ah Sènyer Deus, qui guardats e salvats e beneficiats los vostres pobles! Nos veem que los juglars an presa art e manera de mentir; car aquelles coses qui no son dignes de esser loades e qui deurien esser avilades e menyspreades, aquelles dién que son bones e veres e nobles; e aquelles coses qui son veres e dignes de esser loades, aquelles son per los juglars represes e escarnides e maldites e menyspreades.



11. Si null hom es, Sènyer, gran luxuriós ni gran escarnidor ni gran guastador ni ple de vicis ni de peccats, aquell será loat e preat e amat per los juglars. E aquells homens qui son vertaders e honests e savis e be acostumats, aquells serán desamats e desloats per los juglars.

12. Tota la occasió per quels juglars, Sènyer, son mentiders e reprenen so que faría a loar e loen so que faría a rependre, esdevé per raó dels malvats prínceps e dels necis rics homens qui amen so qui es fals e an en oy so qui es ver: car per esta mala manera quels juglars conexen en los prínceps e en los grans senyors, prenen manera de mentir, e van per aquella manera quels prínceps els grans homens amen ni volen.

13. Forsa e vertut e sentetat e granea e benedicció e noblea sia coneguda esser en vos, Sènyer Deus; car molt he gran desitg que veés juglars vertaders qui loassen so que fa loar e blasmassen so qui fa a blasmar: e encara he, Sènyer, desig que null hom no sabés trobar ne cantar ni sonar null estrument, si doncs no era servidor e juglar de vera amor e de vera valor, e que fos sotmès e amador de veritat.

14. Tot dia veem, Sènyer, anar juglars com a folls, e fan semblant doradura, e son certs an ajustar diners entre les gents nescies. On, com per ajustar diners los homens pren àbit e juglaría de fullía, gran meravella me do, com pot esser que per amar vos e per loar vos e per guaanyar de vos gloria e benedicció, no son molts homens qui vagen com a folls en les corts dels reys e dels alts barons, e que repressen los falliments quis fan contra los vostres manaments.

15. Molt son marvellat, Sènyer, com pot esser que aquest mon, qui es vil e mesquí e trespassable e pobre de tota valor, ha més juglars e més loadors que vos, qui sots senyor acabat, eternal, cumplit de tots bens. Car qui guarda los juglars daquest mon, totes les terres ne veurá plenes, car cascun hom es juglar de sí metex a loar: mas los vostres juglars tant son pocs, que apenes paren entrels altres.

16. Senyors forts sobre totes les forces, Senyor poderós sobre tots els poders! Per so ha en est mon tants juglars, com los prínceps els homens rics donen grans dons als homens qui ells loen. E doncs, Sènyer, com vos siats senyor tam bon donador, e com vos donets tan grans dons e tan nobles, ¿com pot esser que vos no avets més de loadors quels homens daquest mon vanaglorioses, no com popt esser que null hom se guab ni s fenya que sia juglar vostre ni ben deidor, pus que ell orne ni pinte ses paraules per tal que sia loat de les gents? car aquell, segons veritat, més es juglar de sí metex que de vos.

17. Si tots los juglars qui son loadors dels prínceps e dels homens mundans e de les vanitats daquest mon e de sí meteys, e totts los juglars ypocrites qui loen vos per tal que sien loats de les gents e oper tal que pusquen aver delits temporals; si tots aquest juglars, Sènyer, eren triats a una part, pocs servien aquells qui vos loen e beneexen ab vera entenció e ab amor vertadera.

18. Jassía so, Sènyer, que los juglars vertaders qui loen vos, sien pocs a esguart dels altres juglars mentiders, molt valen més los vostres loadors els vostres juglars, que no fan altres juglars, jassía so que sien molts: car més val, Sènyer, laor d un juglar vertader, que totes quantes laors dien los juglars

mentiders; car hom qui loa mintent, no loa, ans desloa; ni no honra aquell qui loa, ans lo desonra.

19. Oh vos, Sènyer ver Deus, qui enluminats los coratges dels feels crestians de vera fe e de bones obres! Volria veer, Sènyer, dels prínceps e dels alts barons, e que anassen dient la propietat qui es en los dos moviments e en los cinc senys corporals e los cinc espirituals, e que dixessen totes les propietats qui son en les cinc potencies de lanima.

20. Si aytals juglars, Sènyer, anaven pes lo mon, aquells serien vertaders juglars e loarian so qui fa a loar e rependrien so qui fa a rependre. Mas per so car les gents no volen esserrepreses de lurs falliments e volen aver laor de lurs greus falliments, per assò son tan pocs juglars de veritat, en son tants de mentiders.

21. Aquells qui volen esser juglars vertaders, en vos a loar e a honrar e a amar e a servir, venguen, Sènyer, e vagen per aquesta Art de Contemplacio: car en ella atrobaran moltes de novelles raons e moltes de belles paraules per les quals vos porán loar e amar e servir: car tota aquesta obra, Sènyer, es comensada e feta per donar laor de vos, e per enamorar en vos e per honrar vos.

22. Senyor ver Deus, qui us encarnás en nostra dona Sancta María per tal que recreássets lumanal lynatge! Nos veem, Sènyer, que los juglars ballen e canten e sonen estruments davant los homens, per tal que ells moven a alegre e a pllaer de lur cantar e de lur ballar e dels estruments que sonen: e puxes com los an alegrats, veem que los juglars demanen e queren a les gents. On, beneyt siats vos, Sènyer, qui volgués esser home e volgués esser plorós e concir ós e angoxçós e turmentat e mort, per tal que alegrássets nosaltres en la gloria del parays.

23. Si los juglars, Sènyer, per art e per subtilea que an, saben concordar la nota el ball e les voltes els lays que fan en los estruments, ab la nota que imaginan en lo cor, ¿com pot esser aquesta maravella, Sènyer, que ells no saben obrir lur cor a loarvos e a conèxer que ells no deuen loar nulla cosa don mal esdevenga? e com pot esser que ells no conexen en sí meteysses esser ubligats a loar vos, don tots bens esdevenen?

24. Molt hom neci, Sènyer, dona als juglars dons mellor que a ells no tanyen a donar ni als juglars a reebre; e puxes com los juglars an reebuts los dons, aquells homens qui pus los en tenen per pecs ne per necis son los juglars meteysses quils dons han reebuts.

25. Divinal Senyor, en lo qual sajusten totes les amors e totes cogitacions e tots els pensaments qui son bons! Los juglars mentiders e malparlers veem, Sènyer, qui van vestits de vestidures reyals, e menuguen davant los prínceps de les nobles viandes quels prínceps menuguen: mas los mesquins de pobres qui per amor de vos demanen, los quals desijen que poguessen aver de les viandes que romanen als juglars, aquells, Sènyer, veem estar fora del palau vestits de vils draps romputs, e son morts de fam e no es quils obra la porta ne qui bella carals fassa ni bon respot.

26. Als juglars, Sènyer, veem que son donats cavalls e palafrens e enaps d'argent e nobles vestiments e diners daur e d'argent e daltres rics dons: mas als mesquins de pobres qui tot dia us van nomenant e reclamant, a aquells veem, Sènyer, que son donats vils dons; car ab una mealla o ab una poca pessa de pa o ab una vestiadura rota los cuida hom satisfacer a lur gran pobretat.

27. Los juglars, Sènyer, veem que com hom lur dona, ja tan gran do hom nols darà, que ells ne reten gracies a vos; e tot quant hom lur dona, tot ho deguasten e u malmeten. Mas no es enaxí, Sènyer, dels homens pobres qui van acaptant per les portes; car tan poc do hom nols dona, que ells per aquell do no fassen gracies a vos, e estojense so quils sobra, al temps de necessitat, com no atroben qui re lur do.

28. Vertader Senyor! A vos dia gloria e laor per tots temps: car en tot lo mon no veg neguna art tan vil com art de juglaría: e assò esdevé per so car los juglars son los pus enujosos homens els pus proxòvols els pus mentiders els pus reprenedors que neguns homens qui sien en tot lo mon. E encara es, Sènyer, ávol art de juglaría sobre totes avoleès e sobre totes viltats, per so car neguns homens no viuen ab tant de supplici de les gents de les gents com ell fan; ni a nulls homens no diu hom tan de no com ell fa. E so per que hom diu més vegades de no als juglars que no a altres homens, es per so car nulls homens no queren tant com ells fan.

29. So per que tant es ávol la art de juglaría, es, Sènyer, per so car loen los homens mintent, e si hom nols dona nils te pagats, dien dom mal, mintent. On, com los homens mundans amen vana gloria, per so donen als juglars, que mal no diguen e que diguen de hom be, lo qual be no es en aquells qui volen esser loats.

30. Com lo vostre fals loador e mintet maldeidor; pus que vos lavets esguardat ab los vostres ulls piadosos plens de misericordia, daquí avant proposa, Sènyer, que sia vertader juglar, en donar laor vertadera de son Senyor Deu<sup>1598</sup>.

*125. Com hom ou veus e paraules, 4.* Con les orelles corporals o en estruments concordants, feens sons e balls e voltes e lays, adoncs, Sènyer, les orelles del cor oen plaer e bon saber e donen alegre e pagament a la anima<sup>1599</sup>.

*125. 5.* On, enaxí com per los sons que hom ou en los estruments, son alegrats los senys espirituals de la anima<sup>1600</sup>.

*143. Com hom es sensible de luxuria, 20.* Luxuria fa fer cançons e dances e sons e voltes e lays als trobadors qui per luxuria son loadors e cantadors. On, ¿quels val, Sènyer, loament de faysons ni ajensaments de paraules, pus que la

<sup>1598</sup> ORL, vol. 4, pp. 97-103.

<sup>1599</sup> ORL, vol. 4, p. 144.

<sup>1600</sup> ORL, vol. 4, p. 145.

obra per la qual son cantadors es tota plena de pudors e dorrèes e de sutzetats?<sup>1601</sup>

215. *Com hom sasubtila en les coses essencials e en les coses entellectuals, 7.* Desitjat Senyor per los bonahuirats religiosos qui de vos se enamoren! Vos, sabets, Sènyer, que alguns homens an subtilea en parlar, altres en cantar, altres en trobar, altres en sonar viùla, altres en sonar laüt, e axí dels altres estruments<sup>1602</sup>.

260. *Com nostre Senyor Deus ha manat a home que no fassa luxuria, 4.* Perdurable Senyor en tots temps! Sensualment sentim e entellectualment entenem que tots los .v. senys corporals son ocassio a home de Luxuria si hom nols mortifica ab sa entellectual natura; car per veer belles fembres e bells ornaments, e per oyr cants e lays e estruments, e per odorar flors e olmesca, e per gustar viandes caldes e humides, e per sentir plaers, se mou lo cors del home a luxuria<sup>1603</sup>.

284. *Com se tracta de la manera segons la qual los homens mundans an major amor a les coses mundanes, que no han a nostre Senyor Deus, 13.* On, deym que sensualment sentim que los homens daquest mon an molt gran plaer e grans delits en cassar e en ballar e en estruments e en cavalcar e en jugar e en riure e en assolassar e en los altres plaers dest semblant<sup>1604</sup>.

284. 15. Sènyer, hom sadelit pus fortament en lo volar del falcó, en lo córrer del cavall o en lo sò que fa el budell en lo laüt, que no fa en les obres qui son fetes per vostre acabat poder e saber e voler<sup>1605</sup>.

298. *Com hom ha amor a ordonacio, 18.* Gloriós Senyor! Enaxí com los ulls son donats al cors per tal que lendressen per les vies on aquell cors es movable, enaxí lo remembrament e l'enteniment el voler es donat al cors per tal que sia ordonat e endressat en totes ses sensualitats; e enaxí com per la corrupció e per la privació de la vista lo cors ha passió e ha desendressament en son moviment, enaxí com la ànima se desordona en son recordar e en son entendre e en son voler, adoncs se desordenen es desendressen los .v. senys sensuais: car en axó com les- trument on hom fa lo ball o la nota se desordona per les cordes qui no son temprades ni ordonades, axí los .v. senys se desordenen per so com les .iij. virtuts no son ordonades<sup>1606</sup>.

---

<sup>1601</sup> ORL, vol. 4, p. 261.

<sup>1602</sup> ORL, vol. 5, p. 391.

<sup>1603</sup> ORL, vol. 6, p. 304.

<sup>1604</sup> ORL, vol. 7, p. 146.

<sup>1605</sup> ORL, vol. 7, p. 147.

<sup>1606</sup> ORL, vol. 7, p. 302.

352. *Com hom encerca la art e la manera com sapia adorar e contemplar entellectualment per timologia e allegoria e anigogia nostre Senyor Deus, 30.* Misericordiós Senyor! Com lo trovador cové de necessitat que tenga son enteniment e son remembrament e son voler als mots e al sò e a la cansó que vol atrobar, enaixí tot home qui moralment vulla adorar e contemplar pot per la art damunt dita costrènyer son enteniment a entendre e son remembrament a membrar e son voler a amar en aquelles coses en queus vol adorar e contemplar<sup>1607</sup>.

365. *Com hom adorant e contemplant lonrat Deus gloriós, reeb gracia e benediccio de nostre Senyor Deus, 27.* On, beneyt siats vos, Sènyer Deus: car en així com la nota del ball se forma en la mutiva entellectual en la tempransa de la memoria e de l'enteniment e del voler, e per lo atemperament entellectual se forma latrempament sensual en lo laút o en la viúla, enaixí atemperament de entellectuals potencies es occassió de atemperades sensuales potencies, e latrempament sensual e entellectual es aparellament on hom es endressat a esser vertós e a esser contra vicis, per lo qua aparellament hom es endressat a reebre gracia e benediccio<sup>1608</sup>.

#### *Llibre de l'ordre de cavalleria (II.A.5)*

En esta obra (1272-1276) Llull da a conocer el ideal de caballería en relación con la función de la Iglesia, advirtiéndolo a los caballeros sobre su conducta comparándola con la de los *trompadors* y *juglars*. Este libro es importante para nuestro estudio porque en ella aparece documentado por primera vez el vocablo *trompador* en la literatura catalana.

*Part Segona: la qual parla del ordre de Cavalleria e del offici qui pertany a cavaller, 1.* Offici de cavaller es la fi e la intencio per la qual fo començat l'ordre de cavalleria. On, si cavaller no usa del offici de cavalleria, es contrari a son ordre de a los començaments de cavalleria demunt dits: per la qual contrarietat no es ver cavaller, jassia appellat cavaller: e aytal cavaller es pus vil que lo tixedor ne lo trompador qui seguexen lur offici<sup>1609</sup>.

*Quarta part, que mostra la manera segons la qual escuder deu reebre l'ordre de cavalleria, 3.* L'escuder deu dejunar, la vigilia de la festa, per honor del sant de qui es feta festa. E deu venir a les gleyas pregar Deu, la nit ans del die que deu esser cavaller, e deu vetlar e estar en pregueres e en contemplacio e en oir paraules de Deu e del orde de cavalleria. E si scolta juglars qui canten o parlen

<sup>1607</sup> ORL, vol. 8, p. 456.

<sup>1608</sup> ORL, vol. 8, p. 623.

<sup>1609</sup> ORL, vol. 1, p. 212.

de putaría ni de peccat, en lo començament que entre lordre de cavallería, comensa a desonrar e a menysprear lordre de cavallería<sup>1610</sup>.

### *Doctrina pueril*

La *Doctrina pueril* de Ramon Llull, escrita en Mallorca entre los años 1274-1276, es una obra catequética presidida por la preocupación luliana de asegurar ante un público laico las verdades básicas de la fe cristiana. «Se trata de uno de los textos pedagógicos más destacados de la época bajomedieval, que circuló profusamente durante los siglos XIV y XV». Llull elaboró una enciclopedia que «trata de la educación de un laico que había de dedicarse al mundo de la vida activa y que, en consecuencia, tenía que aprender un oficio»<sup>1611</sup>. Aunque pueda parecer que se trata de una obra sencilla y elemental, como la mayoría de las dedicadas a la enseñanza de la doctrina a los laicos del siglo XIII, la *Doctrina pueril* presenta un grado elevado de elaboración y una complejidad notables, donde no faltan toques literarios bajo forma de ejemplos y semblanzas o metáforas.

Dedicada a su hijo, la obra presenta un programa educativo alternativo para los niños, que comprende no sólo una introducción general a la vida cristiana, así como a las artes liberales y la filosofía, sino también una descripción de las diferentes religiones, incluyendo el judaísmo y el islam<sup>1612</sup>.

Dos tercios del libro se organizan a partir de los diversos elementos que conforman los principios básicos de la doctrina cristiana, el resto es una amalgama de materias diversas, donde las ciencias de la naturaleza tienen un papel destacado.

La obra —que se compone de dos partes bien diferenciadas, una religiosa que es la más extensa y otra profana más reducida— destaca el papel de las artes mecánicas, en detrimento de las artes liberales, sobre todo del cuádrivio que se limita al cultivo de la música. En cualquier caso, el objetivo final de esta enciclopedia escolar —que además fue puesta al servicio de la formación de Blanquerna— no era otro que amar, servir y honrar a Dios<sup>1613</sup>.

---

<sup>1610</sup> ORL, vol. 1, p. 228.

<sup>1611</sup> VILANOU TORRANO, C. (2013), *La Doctrina Pueril de Lulio: una enciclopedia escolar del siglo XIII*, en *Educación XXI*, 16 (2), 97-114. doi: 10.594/educxxxl.16.2.2635.

<sup>1612</sup> FIDORA, A. (2011), «*La Doctrina pueril de Ramon Llull: aproximación a la religión desde un punto de vista histórico*», en *Cuaderns de la Mediterrània*, núm. 16, Institut Europeu de la Mediterrània, pp. 296-302. [Acceso: 27/08/2017] Recuperado de: [http://www.iemed.org/observatori/arees-danalisi/arxius-adjunts/qm-16-es/Fidora\\_doctrina%20pueril%20Ramon%20Llull\\_qm16.pdf](http://www.iemed.org/observatori/arees-danalisi/arxius-adjunts/qm-16-es/Fidora_doctrina%20pueril%20Ramon%20Llull_qm16.pdf)

<sup>1613</sup> VILANOU TORRANO, C. (2013), *La Doctrina...*, ob. cit., p. 97.

En contraposición a muchos textos contemporáneos, Llull propne enen *Doctrina pueril* Llull propone una aproximación decididamente histórica a las religiones, tanto en lo que se refiere a la estructura microscópica como macroscópica de la obra.

Entre las referencias musicales de la obra, Llull dedica un apartado de su capítulo 74 a definir el arte musical, en el cual ofrece información sobre como afinar las voces y los instrumentos:

6. Musica es art per la qual avem doctrina en cantar e tocar esturments dretament e tost e espau, alxant e baxant e egualant los punts e les veus, en tal manera que sien concordants veus e sons. On On aquesta art es, fill, atrobada per so que cantant e ab esturments hom sia loador de Deu; e aquesta art tenen los clergues qui canten en l esglesya per loar Deu; e contra los comensaments d esta art son los juglars qui canten e sonen esturments denant los princeps per la vanitat mundana<sup>1614</sup>.

En otro apartado muy diferente, cuando habla de los tejedores (*tixedors*, *tixidors*), en «teles i vestits, I), establece una comparación con los *trompadors* al hablar de las responsabilidades que adquieren aquellos caballeros que por oficio pertenecen a la orden de caballería:

Offici de cavayler és la fi e la intenció per la qual fo començat l'orde de cavaylaria; on, si cavayler no usa de l'offici de cavaylaria, és contrari a son ordre e a los començaments de cavaylaria demunts dits; per la qual contrarietat no és ver cavayler; e aytal cavayler és pus vil que lo tixedor ne lo trompador qui segueixen lur offici...<sup>1615</sup>

#### *Romanç d'Evast e Blaquerna* (II.A.19)

Esta obra narrativa (1283-1286) es una extensa novela estructurada en cinco libros. En ella introduce Llull dos poemas de corte trovadoresco: «A vós, dona Verge santa Maria» y «Sényer ver Déus, rei gloriós», composiciones que son buena muestra de la poesía del poeta en su juventud.

19. *Del contrast de Natana e Nastasia*, 10. Dementre que Natasia estava a la finestra, una donzella ab molt gran gent venia pregar Deus a lesgleya, e devia esser l'endemá nuvia. Molt fo bella e molt noblement vestida e cavalcava en un bell palafre; molts honrats homens la seguïen a peu e moltes honrades

<sup>1614</sup> LLULL, R. (1907), *Libre de Doctrina Pueril del mestre Ramon Lull. Text original directament trelladat d'un m.s. quatrecen-tista ab proemi, ilustracions y notes deu M. Obrador y Bennassar. Arxiver mallorquí*, Barcelona, Gustau Gili, Editor, cap. 74. De Geometria, Arismetica, Musica Estronomia (6), p. 187.

<sup>1615</sup> *Doctrina Pueril*, p. 212. Apud COLOM, M. (1973), «Aspectes secundaris dins l'obra escrita de Ramon LLULL ("Sabaters i sabates", "Teles i vestits", "Gramàtica")», en *Studia Lulliana*, 17 (núm. 49), 43-60. La obra *Doctrina Pueril* desde la que cita COLOM está editada en mallorca por Jeroni ROSSELLÓ, la Comissió Editora Lulliana y por Mossén Salvador GALMÉS. Recuperado de: [http://ibdigital.uib.es/greenstone/collect/studiaLulliana/archives/Studia\\_Lulliana\\_/Vol017\\_f1\\_p043.dir/Studia\\_Lulliana\\_Vol017\\_f1\\_p043.pdf](http://ibdigital.uib.es/greenstone/collect/studiaLulliana/archives/Studia_Lulliana_/Vol017_f1_p043.dir/Studia_Lulliana_Vol017_f1_p043.pdf)

dones, bornadors, juglars qui cantaven e sonaven struments e homens qui ballaven fahien honor a aquella donzella<sup>1616</sup>.

58. *De acusació, 2.* Aquel bisbe convidá l'abat ab sos compayons e ensemps entraren-se'n en la çiuat aquel dia e menjaren ab lo bisbe. A la taula ach de diversses viandes e, en moltes maneres, copes daurades, baçins d'argent e çetres foren a la taula. Gran fo la multitud de les gents qui menjaven tots jorns en lo palau. Aprés la oració, com foren levats de la taula, vengren juglars ab diversses sturments, qui cantaven e ballaven dients paraules contraries al vers que havien dit a la taula.

—Sènyer —dix Blaquerna al bisbe— açi ha juglars qui's tenen per tenguts con vos façen vostre plaer, per ço cor los havets donat a menjar. Jo he menjat ab vos e si a vos plahia voldria esser vostre juglar e volria dir alcunes paraules. Al bisbe plach e a tots los altres que Blaquerna parlás e digués ses paraules<sup>1617</sup>.

58. 3. Blaquerna se levá en peus e représ molt fortament lo bisbe de les viandes superflues e dels vestiments e les companyes que tenia e de los ornamentals de la taula; e sobre totes coses représ lo bisbe con scoltava los juglars enemics de la honor de Jesucrist, per lo qual era tan honrat e qui li havia creades tantes creatures per les quals donava plaer a sa persona<sup>1618</sup>.

76. *De persecució, 1.* Considerá lo canonge de persecució en lo gran carrech en lo qual era posat per rahó de son ofici, per ço que pugués husar de justicia. Esdevench-se un dia que ell passava devant una taverna on avia ajustats gran re de tafurs e de guillarts e de arlots, los quals bevien en la taverna e cantaven e ballaven e sonaven struments<sup>1619</sup>.

78. *En qual manera lo bisbe Blaquerna fo apostoli, 4.* Esdevench-se un jorn que dementre menjava un cardenal, en sa cort vench un juglar molt be vestit e arreat e fo home de plaents paraules e bel de persona, qui cantava e sonava sturments molt be. Aquell juglar havia nom Juglar de Valor e era lo juglar que Blaquerna atrobá en la forest con atrobá Valor e'l emperador, segons que es recomptat en lo capitol "De Valor". Con lo cardenal hac menjat e lo juglar cantá cançons e cobles que'l emperador havia fetes de nostra dona santa Maria e de Valor, e soná sturments en los quals fahia los bals e les notes que'l emperador havia fetes a honor de Nostra Dona. Molt fo plaent a oir e a scoltar lo juglar e sos sturments, e lo cardenal lo demaná de noves e de son estament<sup>1620</sup>.

---

<sup>1616</sup> NEORL, vol. 8, pp. 147 y 148.

<sup>1617</sup> NEORL, vol. 8, p. 266.

<sup>1618</sup> NEORL, vol. 8, p. 267.

<sup>1619</sup> NEORL, vol. 8, pp. 333 y 334.

<sup>1620</sup> NEORL, vol. 8, p. 343.



115. *De la fi del llibre, 1.* Blaquerna demaná al juglar qual era son ofici e lo juglar li dix que ell era juglar. —Bells amichs —dix Blaquerna—, l'ufiç de juglaria fo atrobat per bona entenció, ço es a saber, per loar Deu e per donar solaç e conso- lació a aquells qui son treballats e turmentats en servir Deu. Mas en temps som venguts que quaix home no usa de la final entenció per que los oficis foren co- mençats al començament<sup>1621</sup>.

#### *Llibre de meravelles (II.B:15)*

El *Llibre de meravelles* (1288-1289) está estructurado en dos partes que hablan de diversas temáticas doctrinales. Incluye el *Llibre de les bèsties*, una reflexió sobre el comportamiento político humano.

30. *De la generació de les plantes, 4.* Per aquell palau anaven juglars cantant e sonant esturments per tal que·ls homens qui en aquell palau menjaven se delitassen<sup>1622</sup>.

40. *En qual manera Na Renart fo porter del rey, 8.* —Sènyer —dix Na Ranart—, en ·i<sup>a</sup>. vall hac un juglar posat son alduf qui penjava en un arbre, et lo vent menava aquell alduf e faya-lo ferir en les branques de l'arbre. Per lo feriment que·l alduf faya de si matex en l'arbre, exia del alduf una gran veu, la qual retendí tota aquella vall<sup>1623</sup>.

41. *Dels missatges que lo Leó tramés al rey dels homens, 7.* Un dia s'esdevench que aquell cavaller enconrà dos juglars que venien de la cor del rey, lo qual hac donat diverses vestedures a aquells juglars<sup>1624</sup>.

41. *Dels missatges que lo Leó tramés al rey dels homens, 7.* Lo rey convidá un dia los missatgers et tench aquell dia gran cort. En una bella sala menjava lo rey et la regina ab gran re de cavallers et de dones, et denant lo rey menjaren los missatgers. Dementre que·l rey et la regina menjaven, juglars anaven cantant e sonant esturments per la sala, amunt et avall, et deyen cantars desonestes e contraris a bons nodriments. Aquells juglars loaven ço que faya a blasmar et blasraven ço que faya a loar, et lo rey et la regina et tots los altres reyen et havien plaher de ço que aquells juglars feyen<sup>1625</sup>.

#### *Llibre de santa Maria (III.7)*

<sup>1621</sup> NEORL, vol. 8, p. 577.

<sup>1622</sup> NEORL, vol. 10, p. 195.

<sup>1623</sup> NEORL, vol. 10, p. 237.

<sup>1624</sup> NEORL, vol. 10, p. 247.

<sup>1625</sup> NEORL, vol. 10, p. 248.

Este libro (1290) presenta un diálogo entre dos damas alegóricas que buscan la manera de rogar y loar de la mejor manera la Madre de Dios. Llull nos habla alegóricamente de la sensación de libertad que produce a un preso en un castillo el poder escuchar el sonido del cuerno «cornar» al llegar el alba:

12. *De justicia*, 6. Un pastor havia perdudes moltes ovelles que un lop havia devorades dementre que aquell pastor era anat ballar e cantar a unes nocés<sup>1626</sup>.

14. *De beutat*, 7. Reyna! Car vos sots bella e plena de beutats, vos fan les gents bella esgleya e gran e bell altar e bells vestiments, e bells cants son dits de vos per molts homens e en diversos locs<sup>1627</sup>.

16. *De valor*, 6. Un jorn sesdevenc que un juglar venc davant la reyna, e dic una cançó a lausor de nostra Dona. Molt plac a la reyna la cançó, e en la fama e en los gests del juglar la reyna conec quel juglar era home savi e de bona vida, e dix al juglar aquestes paraules: La valor de nostra Dona es molt gran, e segons que es gran faria honrar e amar en lo mon; per qui si jo podia trobar negún juglar qui volgués esser juglar de nostra Dona tan solament e hagués nom Juglar de Sancta María, jo li daría aquest libre e dariali messeó e qua anàs per lo mon loar nostra Dona; mas covendría quel juglar no prengués de negún home ninguna re e que fos home just cast e de bona vida. Quant la reyna hac dites aquestes paraules, lo juglar se agenollá davant la reyna e clamàli mercè que ella li donàs aquell ofici e que ell iría per prínceps preñats cavallers e burgeses e mercaders e per uns e per altres loar nostra Dona per entenció que la valor de nostra Dona fos honrada en lo mon. Molt plac a la reyna ço de que lo juglar la pregava e donàli messió q aquell libre, e lo juglar anà per lo mon loant la valor de nostra dDona, e ó que es en est LIBRE recontava, e les questions que hic son faya per entenció que pogués loar e fer loar la valor de nostra Dona. E gran era lo fruyt quel juglar faya daquest LIBRE, car per les lausors donava doctrina de loar nostra Dona, per les oracions donava manera de pregar nostra dona, e per les questions donava sciencia, e per les entencions donava manera de haver bones costumes<sup>1628</sup>.

19. *De honrament*, 3. E per qual dona, dix Lausor, son fetes tantes de cançons com de nostra Dona?<sup>1629</sup>

30. *De alba*, 11. Aquest hom estava pres en un castell en lo qual cornaven tots dies alba, e al son que oía del corn qui significava lalba, ell se alegrava e remembrava la benança en que esser solía, en lo qual remembrament se adelitava per la bona entenció que havia en estar en lo loc en que estava e en lo pensar que havia de la mort. Un dia sesdevenc que demetre aquell home se alegrava com oía cornar lalba, un gran serpent venc en aquell càrcer on lo bon

---

<sup>1626</sup> ORL, vol 10, p. 95.

<sup>1627</sup> ORL, vol 10, p. 111.

<sup>1628</sup> ORL, vol 10, pp. 122 y 123.

<sup>1629</sup> ORL, vol 10, p. 140.

hom estava, e pujà per lome qui estava agenollat, e quant fo al coll de lome la serpent se aredortà e estec aredortada en lo coll del bon home demetre que la guayta cornava lalba<sup>1630</sup>.

#### V.4.4. Arnau de Vilanova (h. 1238- 1311)

Arnau de Vilanova (Valencia, ca. 1238-Génova, 1311). Médico y visionario valenciano. Aunque su lugar de nacimiento ha sido objeto de discusión desde la Edad Media, tradicionalmente se ha aceptado Valencia, ciudad a la que le unieron siempre muchos vínculos. Probablemente nació en un lugar conocido como Vilanova, que para algunos se trata de *Vilanova del Grau*, actual *Grau* de Valencia<sup>1631</sup>.

Actualmente no hay duda alguna de que era originario de los reinos de la Corona de Aragón [...] la documentación conservada muestra los estrechos vínculos de Arnau con la ciudad de Valencia, y, por tanto, este es su lugar de origen más probable, si bien una fuente posterior afirma que nació en Villanueva de Jiloca, en el reino de Aragón<sup>1632</sup>.

Se introdujo en el estudio de la Biblia, del *Talmud* y del rabinismo en sus lenguas originales, así como de la lengua árabe y parte de la cultura musulmana. Estudió medicina en Montpellier y desde 1281 fue médico de Pedro el Grande y de sus sucesores. Aficionado a la teología, frecuentó a los franciscanos espirituales, lo que le condujo a un exaltado misticismo, hasta ver como inminentes la venida del Anticristo y el fin del mundo. Fue condenado por los teólogos de la Sorbona, aunque el papa mitigó su condena, aconsejándole que se dedicara exclusivamente a la medicina. Haciendo caso omiso de las advertencias del papa, al que por otra parte curó, se enfrentó a los dominicos, mientras interpretaba sueños de reyes que le llamaban para consultarle.

Fue un médico excelente, razón por la cual se toleraron sus visiones delirantes. Propugnó que la medicina no debía consistir en la aplicación automática de remedios, sino que, partiendo del conocimiento de los elementos constitutivos tanto de la salud como de la enfermedad, consecuentemente, debía consistir en restablecer el equilibrio de tales elementos.

Arnau de Vilanova murió a comienzos de septiembre del 1311 durante el transcurso de un viaje marítimo, cerca de la costa de Génova<sup>1633</sup>.

<sup>1630</sup> ORL, vol 10, p. 227.

<sup>1631</sup> RUBIÓ I LLUCH, A. (1908), *Documents per a la història de la cultura catalana medieval*, p. 27. CHABÁS, R. (1896), Boletín de la Real Academia de Historia. V. XXVIII. 1896, p. 89.

<sup>1632</sup> GIRALT, S. (2013), «¿Quién es Arnau de Vilanova?», en *Corpus digital d'Arnau de Vilanova*, Universitat Autònoma de Barcelona, Disponible online [Acceso: 17/08/2018] Recuperado de: <http://grupsderecerca.uab.cat/arnau/es/arnaudevilanova>

<sup>1633</sup> *Idem*.

En cuanto a la obra que nos interesa, el *Raonament d'Avinyó*, fue producto del encargo de Jaime II a Arnau de Vilanova. Según la opinión de Manuel de Montoliu,

és el tractat on Arnau exposà amb el màxim apassionament les seves visions i els seus plans reformadors, i on ressonà l'eco tempestuós de les tremendes lluites que hagué de sostenir en les corts d'Avinyó, de Sicília i de Catalunya<sup>1634</sup>.

[...]

El rei li encarregà que li posés per escrit tot el que havia dit a Avinyó davant el Papa i els cardenals. Arnau reconstruí en català el seu discurs llaí, i és aquesta versió catalana l'opuscle conegut amb el títol de *Raonament d'Avinyó*, escrit a Almeria a principis de 1310<sup>1635</sup>.

Con esta obra Arnau de Vilanova daba cuenta ante el rey Jaime de las peticiones que hizo en Aviñón ante el papa y cardenales, relacionadas con los planes de reforma. En ella anuncia, en su visionario papel de «añafil» de Jesucristo, que el mundo acabará en el siglo XIV, que el pueblo cristiano es de hecho el más falsario, y que la causa de ello es el mal ejemplo que dan los preladados, los príncipes y los religiosos en general. Vilanova se veía a si mismo como un profeta enviado a las diversas naciones con la misión de destruir o construir, según el caso, como «l'anafil de Jesuchrist» o el «correu e troter» de los reyes de Sicilia y Aragón<sup>1636</sup>.

que nostre senyor Jesuchrist, qui en aquest temps m'avia feyt anafil seu, ara novelament m'avia feyt correu del rey d'Aragon e de son frare lo rey Frederich [...] tot ço que yo.ls dix axí com anafil del Salvador...<sup>1637</sup>

#### **V.4.5. San Vicente Ferrer (1350-1419)**

San Vicente Ferrer nació en Valencia el 23 de enero de 1350 y falleció en la ciudad de Vannes (Francia) el 5 de abril de 1419 a la edad de 69 años. Fue un predicador dominico, orador extraordinario, taumaturgo y teólogo valenciano. Es un paradigma de orador evangélico cercano a la gente, que empleaba todos los medios y recursos a su alcance para que el mensaje calase con amabilidad y claridad entre sus oyentes, siendo capaz de hacerse entender y de conmover las masas de buena parte de Europa.

---

<sup>1634</sup> MONTOLIU, Manuel de (1958), *Ramon Llull i Arnau de Vilanova*, Barcelona, Ed. Alpha, p. 150.

<sup>1635</sup> *Ibidem*, p. 149.

<sup>1636</sup> Cfr. HILLGARTH, Jocelyn N. (1998), *Ramon i el naixement del Lul-lisme*, edició a cura d'Albert Soler amb la col·laboració d'Anna Alborni i Joan Santanach, Barcelona, Curial Edicions Catalanes/Publicacions de l'Abadia de Montserrat (Textos i Estudis de Cultura Catalana, 31), p. 125.

<sup>1637</sup> VILANOVA, A. (1947), *Raonament d'Avinyó*, Ed. Barcino, pp. 168 y 169; y RIQUER, Hist. de la Lit. Catalana, Vol. I, p. 369.

En 1370, con veinte años, San Vicente Ferrer se incorporó a la Orden de Santo Domingo. A los veintiocho obtuvo el doctorado en Teología y se dedicó a la enseñanza de la ciencia sagrada durante ocho años en las universidades de Valencia, Barcelona y Lérida. A raíz de una célebre visión que tuvo en la ciudad de Aviñón en el año 1398, comenzó a realizar constantes viajes de predicación por diversas ciudades de Europa, en especial las italianas, granjeándose el aprecio de la población.

Su tema era la conversión personal y colectiva; la imagen más utilizada en su predicación es la del juicio final que anuncia inminente y del cual él se presenta como el ángel del Apocalipsis. Llevó una vida austera y penitente, haciendo de la pobreza su actitud más característica. Confirma su predicación con una acción directa con los pobres y necesitados. Vicente Ferrer además tuvo un papel activo en diversos conflictos locales, nacionales e internacionales, actuando como una especie de árbitro de una Europa dividida política y religiosamente.

Combatió con enorme esfuerzo la división de la Iglesia en el Cisma de Occidente, dejando finalmente al antipapa. Aunque reconoció al Papa de Aviñón, de quien fue confesor, posteriormente, viendo el escaso interés de éste para solucionar el Cisma de Occidente, acabó por abandonarles<sup>1638</sup>. Participó también activamente en el Compromiso de Caspe donde, influido por el papa Benedicto XIII y la corte de Castilla, contribuyó como compromisario a la elección de Fernando de Antequera, de la dinastía castellana de los Trastámara, como rey de Aragón<sup>1639</sup>.

San Vicente Ferrer se servía en ocasiones de la figura simbólica de la trompa para definir el acto de predicar. Estas palabras las pronunciaba en Valencia durante la Pascua de 1413:

Lo crit de la trompeta mou tots los coratges, e mou la sang. ¿Quals són aquests? Los preïcadors ab llur preïcació de trompa; no és feta així com a canya, mas podeu-la plegar; e veus ací preïcació que no deu ésser en una part, mes certes partides que lliguen unes ab altres, així com la trompeta met un

<sup>1638</sup> El año 1378 la Iglesia católica se vio inmersa en el llamado Cisma de Occidente. El año 1378 murió el Papa Gregorio XI, que había regresado a Roma, tras unos años en los que el Papado había tenido su sede en Aviñón. Se celebró el Cónclave en Roma. En un ambiente de violencia y presiones, los cardenales que asistieron eligieron el 8 de abril de 1378 Papa a Urbano VI. Uno de los cardenales presentes fue el español Pedro de Luna. Al poco tiempo, los cardenales salieron de Roma y, en diversas reuniones, comenzaron a sostener que la elección había sido inválida y fruto de la violencia. El 20 de septiembre de 1378 estos cardenales celebraron un nuevo cónclave y eligieron Papa a Clemente VII, que pasó a residir en Aviñón, por lo que fue conocido como el «Papa de Aviñón». Existían pues, dos Papas. Los Reinos de Europa se dividieron: unos apoyaron a Urbano VI y otros a Clemente VII. El cardenal español Pedro de Luna fue uno de los que apoyó más decididamente al segundo. El Reino de Castilla reconoció a Clemente VII en 1381. El Reino de Aragón se mostró primero neutral, pero también acabó reconociendo a Clemente VII, el Papa de Aviñón, el año 1387. El 5 de enero de 1387 murió el rey de Aragón Pedro IV. Su sucesor, Juan I, reconoció de inmediato la obediencia al Papa Clemente VII (el Papa de Aviñón). Tras ello, el Cardenal Pedro de Luna inició un recorrido por varias poblaciones para difundir la nueva situación. Es así como llegó a Valencia con intención de llevarse a su servicio a Vicente Ferrer, a quien ya conocía de las gestiones realizadas el año 1379.

<sup>1639</sup> Cfr. «Perfil biográfico de San Vicente Ferrer», en *Dominicos*, Disponible *online*. [Acceso: 25/08/2018] Recuperado de: <https://www.dominicos.org/quienes-somos/grandes-figuras/santos/san-vicente-ferrer/>

canó dins altre (...) Ítem, la trompa és estreta a la boca e al cap ampla. Així deu ésser lo preïcador, estrènyer-se en son estudi<sup>1640</sup>.

Esta actividad homilética llevada a cabo a finales de la Edad Media por San Vicente Ferrer proporciona una información nueva e importantísima relativa a la relación existente, en esta ocasión, entre la trompa y la predicación. En cierta ocasión explicó:

La trompa és la preycació a manera de trompa. En la trompa ha molts canons, axí en la preycació ha moltes parts, axí com veeu en aquest sermó són 4 parts. La trompa ha lo principi estret, après exemple's. Axí és del preycador; quan studie no-y ha degú, sino ell tot sols, e despuix, quan hix a preycar, exemple's a tanta gent que és en lo sermó<sup>1641</sup>.

En sus sermones utilizaba numerosos y variados recursos para poder hacer inteligible el mensaje a su nutrido auditorio. En ocasiones, para hacerse entender con más facilidad, se servía de instrumentos de música a modo de metáfora y como ejemplos comparativos, entre ellos la trompa y la trompeta, tal como podemos leer en el siguiente fragmento extraído de uno de sus *Sermons de Quaresma*:

La terça cosa de batalles és nafils; trompetes molt necessàries hi són: manà Déu a Moisès que fes trompetes (Nm, 10). Mm ¿Sabeu per què? Lo crit de la trompeta mou tots los coratges, e mou la sang. ¿Quals són aquests? Los preïcadors ab llur preïcació de trompa; no és feta així com a canya, mas podeu-la plegar; e veus ací preïcació que no deu ésser en una part, mas certes partides que lliguen unes ab altres, així com lo trompeta met un canó dins altre.

[En el psalm Iubilare: *Reddam tibi vota mea quae distinxerunt labia mea* (Ps, 65, 14)].

Ítem, La trompa estreta a la boca e al cap ampla. Així deu ésser lo preïcador, estrènyer-se en son estudi. Ítem, estrènyer-se de no parlar ab les gents ne metre's en negocis, ne tractar paus, ne confessar, e açò és causa per la qual no fan fruits; bo és mas és empatxament de millor. ¿E com poria preïcar nengú bé, si tot lo dia anava ça e lla? No, mas estrènyer-se en estudiar. E puis eixampla's quan ho diu a vosaltres, e Jesucrist tenia esta manera, sinó tant com preïcava, tantost se apartava. No el veien sinó tant com preïcava; no que hagués mester estudi, ne que fos empatxat, mas per dar exemple a nosaltres.

Ítem, al tocar de la trompa, les mans hi haveu a tenir, ço és, que lo preïcador, lo que preïca, que hu faça per obra...

[*Clama, ne cesses, quasi tuba exalta vocem. tuam, et annuntia populo meo scelera eorum.* (Is., 58, 1)];

---

<sup>1640</sup> Cfr. SAN VICENTE FERRER (1971), *Sermons de Quaresma*, vol. I, (A cura de Josep Sanchis Sivera). Barcelona, Editorial Barcino, p. 182.

<sup>1641</sup> SAN VICENTE FERRER (1973), *Sermons*, Sermón XXXVII vol. II, (A cura de Josep Sanchis Sivera). Barcelona, Editorial Barcino, p. 102.

dix Déu a Isaïes: Puix jo t'he fet trompa, crida, crida e denuncia al meu poble los llurs pecats. Aveus ací les trompetes<sup>1642</sup>.

En otro de sus sermones, correspondiente al domingo primero de la IV semana después de Pascua, dice así:

<sup>1528</sup>. E per ço prinets la penitència de la disciplina e beneyt és aquell qui fa penitència; que gran humiliació seria que un hom honrat lo anassen açotant <sup>1533</sup> per les carreres ab la trompeta danant. E per ço, com tu te vols açotar, pensats com sots stats traïdors e ladres, furtant la honor a nostre senyor Séus e fahents peccats contra Ell. E voler obeir als manaments. E com tu te assots, dius: "Senyor, jo son aquell traïdor, que us ha furtada la vostra honor, ca he fet contra vostra sancta ordinació, e he fets tants <sup>1544</sup> peccats". E va la trompeta tocant davant, quasi dient: "Aquest és aquell ladre qui furtà la vostra honor"<sup>1643</sup>.

Por otra parte, la fama alcanzada por San Vicente Ferrer influyó en la introducción de ciertas novedades iconográficas en el *entramès de Mestre Vicent*. Un producto que llevaba su propio nombre y que fue elaborado en su ciudad natal por aquellos hombres que abandonaban su trabajo para escucharle. Sirva de ejemplo el ornato de la trompa que formaba parte de la carroza, elaborada como se indica seguidamente, y que nos desvela el protagonismo del instrumento<sup>1644</sup>:

Ítem. costà cera vella per a redonar e aplanar lo motle de la trompa del entramès de Mestre Vicent<sup>1645</sup>.

Así, la trompa es el objeto de mejor adscripción al enunciado del entremés de *Mestre Vicent*. No en vano, uno de sus primeros biógrafos, Pietro Ranzano, evocaba su figura itinerante de esta manera en un poema:

Tu tuba dulcisonans, cujus penè undique tota Europa, et quotquot maurus tenet Africa gentes...<sup>1646</sup>

<sup>1642</sup> SANCHIS GUARNER, M. (ed.), *Sant Vicent Ferrer. Sermons de Quaresma I*, Valencia, Ed. Clàssics Albatros, p. 182.

<sup>1643</sup> [Barcelona, BC, ms. 476, fols. 136v-153v] (p. 199). *Apud* PERARNAU I ESPELT, J. (1996), «San Vicent Ferrer, Sermó La setmana IV després de Pasqua» en *Els quatre sermons catalans de sant Vicent Ferrer en el manuscrit 476 de la Biblioteca de Catalunya*, Barcelona, Biblioteca de Catalunya, Arxiu de textos catalans antics, núm. 15, pp. 109-340, ms. 476, fols. 136v-153v, Apèndix segon, p. 226. Disponible *online* [Acceso: 17/08/2018] Recuperado de: <https://publicacions.iec.cat/Front/repository/pdf/00000156%5C00000021.pdf>

<sup>1644</sup> *Cfr.* CALVÉ MASCARELL, Ó. (2016), *La configuració de la imatge de San Vicente Ferrer en el siglo XV*, Tesis doctoral dirigida por el Dr. Amadeo Serra Desfilis, Valencia, Universitat de València. Facultat de Geografia i Història. Departament d'Història de l'Art. Programa de doctorado Historia del Arte. Código: 3030, p. 208.

<sup>1645</sup> AMV, *Claveria comuna*, ms. O-6, fol. 197r.

<sup>1646</sup> VILLANUEVA, J. L. (1806), *Viage literario a las iglesias de España*, tomo IV, Madrid, Imprenta Real, p. 301. *Apud* CALVÉ MASCARELL, Ó. (2016), *La configuració...*, ob. cit., p. 210.

Por otra parte, San vicente hace uso de la trompa en otro contexto de su predicación, que tiene que ver con:

El contenido escatológico del mensaje vicentino, otra base fundamental de su impacto social se corroboraba con la inserción de la trompa. Los espectadores no tenían por qué estar familiarizados con las numerosas voces bíblicas que asocian las *tubae* al final de los tiempos. Su recepción llegaría por otras disciplinas: los predicadores, con Vicente Ferrer a la cabeza, no dejaban de recordarlo.

Sirva este ejemplo, cuando cuenta una historia en la que un arrepentido dice:

[...] ans vull tornar al serví de Déu; car sàpies que yo he hoït la trompa del dia del Juhí, que tot me ha spantat<sup>1647</sup>.

#### **V.4.6. Fray Pere Martines (s. XV)**

El escritor Antoni Ferrando reproduce en el tercer capítulo de su libro dedicado a San Vicente Ferrer, «*Sant Vicent Ferrer en la historiografia, la literatura, l'hagiografia i l'espiritualitat al segle XV*», las principales composiciones poéticas dedicadas al insigne predicador valenciano, tanto en la Corona de Aragón como en Castilla, Italia y Bretaña. En él habla de fray Pere Martines, un dominico de origen aragonés que escribió en lengua catalana, y que dedicó diversos poemas a San Vicente Ferrer. Entre las obras de Pero Martines destacan *Mirall dels divinals assots* y *Llaors del gloriós para sent Vicenç, de preïcadors*. Esta última está considerada la mejor composición poética del siglo XV dirigida al santo valenciano<sup>1648</sup>. En uno de los poemas de *Llaors del gloriós...*, fray Pero Martines cita dos de los *instrumentos altos*, el *claró* (trompeta o clarín) y la *trompa reial*.

##### ***Llaors del Gloriós para St. Vicenç de Preïcadors***

¡Oh, corredor del divinal encant,  
ab crits suaus mostrand carrera santa,  
i ministrer d'aquella vida tanta  
on sols delit habita sense plant!

[...]

Subtil claró qui en la matinada

---

<sup>1647</sup> Cfr. SAN VICENTE FERRER (1975), *Sermons*, vol. III, (A cura di Gret SCHIB), Barcelona, Editorial Barcino, p. 210.

<sup>1648</sup> Vid. MARTÍN DE RIQUER (1946), *Obras de Pero Martínez*, Barcelona, Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Apud FUERTES ZAPATA, J. V. (2014), «Antoni Ferrando Francés. Sant Vicent Ferrer en la historiografia, la literatura, l'hagiografia i l'espiritualitat al segle XV», en *eHumanista* 27, 485-488, p. 487. Comentario crítico del libro FERRANDO FRANCÉS, A. (2013), *Sant Vicent Ferrer en la historiografia, la literatura, l'hagiografia y l'espiritualitat al segle XV*, Valencia, Institució Alfons el Magnànim (Estudis Universitaris, 135), 228 pp.



fa despertar cristians i devots, ...

Trompa reial tocant devotament.

#### V.4.7. Bernat Metge (ca. 1346-1413)

Como escritor y traductor, Bernat Metge (ca. 1346-1413) ha sido considerado el primer representante de humanismo en lengua catalana gracias, sobre todo, a su obra maestra, *Lo Somni*, escrito entre 1396 y 1398<sup>1649</sup>. En él explica como, al poco tiempo de salir de prisión, se le aparece, en sueños, el rey Juan I, que había fallecido hacía poco. La obra está en prosa, dividida en cuatro libros, y se basa en el recurso clásico del debate (entre Bernat Metge, el monarca y otros personajes que se le van apareciendo) para introducir y desarrollar conceptos filosóficos.

Como ya veíamos en la p. 271 de esta tesis, cuando Bernat Metge nos habla en un fragmento de *Lo somni* de la actividad de la caza, bien apreciada por la nobleza y la realeza, encontramos los habituales *corns de caça* que servían para la comunicación interna dentro de la compleja estrategia de la caza mayor. Cuando este autor se presenta a sí mismo dialogando en sueños con el rey Juan I, deja bien patente la extraordinaria afición de éste a la caza y a la música, al confesar, literariamente, el monarca de Aragón sus dos grandes pasiones:

Bé veia que érets inclinat a alguns delits qui no em pariem molt deshonest. Los delits —dix ell— en què jo era inclinat no eren bastans tots sols a gitar-me en infern, car no eren interès, ni dammatge d'algú, sinó de mi mateix. Jo m'adelitava molt més que no devia en caçar e escoltar ab gran plaer xandres e ministrers, e molt donar a despendre, e cercar a vegades (així con fan comunament los grans senyors) en quina manera poguera saber algunes coses esdevenidores per tal que les pogués preveure e acórrer-hi. totes aquestes coses eren mal fetes, mas jo em confessava e combregaba sovent e penedia-me'n, però no tant que no m'hi tornàs algunes vegades. E per tal Nostre Senyor Déu vol que ara jo en port penitència car vivent no la'n portí complidament<sup>1650</sup>.

[Bien veía que eras proclive a algunos deleites que no me parecían muy deshonestos. Los deleites —dijo él— hacia los que yo me inclinaba no eran por sí solo lo bastante para arrojarme al infierno (gitar-me en infern), pues no eran en interés, ni daño, de nadie, sino de mí mismo. Yo me deleitaba mucho más que no debía en cazar y escuchar con gran placer chantres y ministriles (xandres e ministrers), y mucho dar a gastar, y buscar a veces (tal como hacen comúnmente los grandes señores) en qué manera pudiera saber algunas cosas venideras para que las pudiera prever y concurrir (preveure e acórrer-hi). Todas estas cosas estaban mal hechas, pero yo me confesaba y comulgaba con frecuencia y me arrepentía de ellas, pero no tanto como para no volver

<sup>1649</sup> CASCUDO, T. (ed.) (2015), *Música y cuerpo. Estudios musicológicos*, Logroño, Calanda Ediciones Musicales, p. 70.

<sup>1650</sup> METGE, B. (1980), *Lo somni*, A cura de Marta Jordà, Barcelona, Edicions 62, p. 67.

algunas veces. Y por tal Dios Nuestro Señor quiere que ahora yo lleve penitencia pues viviendo no la llevé cumplidamente]<sup>1651</sup>

Sabido es que por la corte de Juan I desfilaron los más brillantes músicos de su tiempo, los más hábiles instrumentistas que, hasta entonces, habían pasado por él.

#### **V.4.8. Ausiàs March (ca. 1397-1459)**

Ausiàs March, poeta valenciano (¿Gandía? 1396/7-Valencia 1459). Perteneció a la pequeña nobleza valenciana —poseía el título de caballero—. Participó en las guerras de Nápoles, Sicilia y norte de África a principios de 1420; a partir de 1425 abandonó la carrera militar y comenzó la poética. En 1437 se casó con la hermana de Joanot Martorell.

El poemario de March nos ha llegado a través de trece manuscritos de los siglos XV y XVI de cinco ediciones antiguas (Valencia 1539, Barcelona 1543, Barcelona 1545, Valladolid 1555 y Barcelona 1560)<sup>1652</sup>. La obra está constituida por 128 poemas, de una extensión variable, el conjunto de los cuales supera los 10.000 versos. La compuso en dos ciclos: el primero entre 1425 y 1445, y el segundo a partir de este último año. Está construida alrededor de una moral cristiana que impregnó el contexto en que vivía.

En su poema XXXII «*L'ome, pel món, no munta 'n gran valer...*» —una de sus composiciones más enigmáticas— hace referencia a la moral como hecho que se consigue con la práctica, como técnica, introduce el símil de la segunda estrofa de este poema, relacionado con la música:

I  
L'ome, pel món, no munta 'n gran valer  
sens haver béns, bondat, linatge gran;  
mas la del mig val més que lo restàn,  
e no val molt sens les altres haver;  
per ella 's fan les dues molt prear,  
car poder val tant com és 'ministrat,  
linatge val aytant com és honrat:  
la valor d'om ho fa tot graduar.

---

<sup>1651</sup> Hemos tomado la traducción de Teresa Cascudo. *Apud* CASCUDO, T. (ed.) (2015), *Música...*, ob. cit., pp. 70 y 71.

<sup>1652</sup> Los dos manuscritos más antiguos que recogen monográficamente las poesías de Ausiàs March, el de la Biblioteca de la Universidad de Salamanca y el de la Hispanic Society de Nueva York, son tan solo veinte o treinta años posteriores a la fecha de la muerte del poeta.

II

Mas no serà l'om sabent de sonar  
 si 'n algun temps no sona esturment,  
 car per voler sonar, lo nom no 's pren,  
 mas l'esturment sonant, bé acordar;  
 tot enaxí aquell qui dins si val,  
 pobre de béns e d'avillat linatge,  
 no té 'ls areus per mostrar gran coratge  
 Mas l'esturment sonant, be acordar;  
 tot enaxí aquell qui dins si val,  
 pobre de bens e d'avillat linatge,  
 no te·ls areus per mostrar gran coratge  
 en la virtut qu'és nomena moral<sup>1653</sup>.

En el poema LXXII «*Paor no-m sent que sobreslaus me vença*» incluído en el grupo de los teórico-morales, Ausiàs March prosigue de manera análoga con el tema musical. En este caso hace una referencia a la fama como elogio, contrariamente a otros de este mismo ámbito. De modo simbólico, Jesucristo llama con *una gran trompa* a todos los vientos. De esta manera recuerda Ausiàs March «la capacidad comunicativa de la trompa, extendiendo su voz y alcanzando al orbe entero»<sup>1654</sup>:

V

En gran defalt és lo món de poetes  
 per enbellir los fets dels qui bé obren;  
 nós freturants de bella eloqüença,  
 l'orella d'om afalach no pot rebre.  
 D'aquest valent una gran trompa sona  
 que els indians ab un poch no eixorda;  
 oen-la aquells qui són a Tremuntana,

---

<sup>1653</sup> Vid. AUSIÀS MARCH, Rialc, Rao (94.41). BOHIGAS, P. (Ed.) (2000), *Ausiàs March, Poesies*, rev. Amadeu Soberanas e Noemi Espinàs, Barcelona, Barcino («ENC»), p. XXXII. Disponible *online* [Acceso: 18/08/2018] Recuperado de: <http://www.riale.unina.it/94.41.htm>

<sup>1654</sup> GIMENO BLAY, Fco. M. (2005), *Canite tuba...*, ob. cit., p. 4.

y els de Ponent e de Llevant los pobles<sup>1655</sup>.

El sonido del instrumento transmite su mensaje a un auditorio alejado físicamente del emisor, y alcanza a todos: los situados al norte (Tramuntana), al Este (Llevant) y al Oeste (Ponent)<sup>1656</sup>.

De igual manera, en sus *Cants morals* Ausiàs March utiliza la trompa y el añafil como instrumentos con una función comunicativa:

V

***Vòlgra 's ser nat cent anys ho pus atràs***

vers. II

9 Foll és aquell qui vol haver usat  
de mal saber hon serà ben entès;  
ymaginar deu que sera reprès,  
e sens murmur no deu ser comportat;  
13 e lo mal hom deu ser cridat ab trompa,  
per ço que un e l'altre no engân:  
tants són aquells qui per bons hòmens van  
16 que, diffamats, cessaria lur pompa!<sup>1657</sup>.

***A Déu siau, vós, mon delit***

169 Ya lo procés me trove clos,  
e la sentència tinch al dôs:  
remey no hi ha.  
Ya l'anafil diu: "Ta, ta, ta:  
aquest és qui del món se'n va  
e fuig a Déu"  
No só -n la terra al parer meu,  
menys en lo cel, segons veheu:  
177 yo só -ntre dos<sup>1658</sup>.

---

<sup>1655</sup> Vid. AUSIÀS MARCH, Rialc, Rao (94.77). BOHIGAS, P. (Ed.) (2000), *Ausiàs March...*, ob. cit., p. LXXII. Disponible online [Acceso: 18/08/2018] Recuperado de: <http://www.riale.unina.it/94.77.htm>

<sup>1656</sup> Cfr. GIMENO BLAY, Feo. M. (2005), *Canite tuba...*, ob. cit., p. 4.

<sup>1657</sup> Vid. AUSIÀS MARCH, Rialc, Rao (94.127). BOHIGAS, P. (Ed.) (2000), *Ausiàs March...*, ob. cit., p. LXI. Disponible online [Acceso: 18/08/2018] Recuperado de: <http://www.riale.unina.it/94.127.htm>

MARCH, Ausiàs (1997), *Obra completa*, Edició de Robert Archer, Editorial Barcanova, Barcelona, pp. 671-672.

<p>Poema CXXVII, pp. 671-672.</p> <p>«Adéu-siau, vós, mon delit»</p> <p>[169-177]</p> <p>«Ja lo procés me trobe clos e la sentència tinc al dors; remei no hi ha: ja l'anafil diu «ta, ta, ta! Aquest és qui del món se'n va!» E fuig a Déu; no so en la terra, al parer meu, menys en lo cel, segons veeu: jo só entre dos».</p>	<p>[Ya el proceso encuentro cerrado, y la sentencia tengo acuciándome: no hay remedio. Ya el añafil dice: “ta, ta, ta: este es quien del mundo se va y huye de Dios!” No estoy en la tierra a mi parecer, menos en el cielo, según veis: o estoy entre los dos].</p>
---	--

#### V.4.9. Joanot Martorell (ca. 1410/11-1435)

Joanot Martorell nació posiblemente en Valencia entre el 1410/1411<sup>1659</sup>. Hijo de una familia de la pequeña nobleza valenciana ligada a la corte ducal de Gandía y a la corte real de Martín el Humano. Su abuelo, Guillem Martorell, señor de Murla, ocupó entre otros cargos u oficios, el de dispensador ducal y receptor general de todos los derechos reales en el reino de Valencia (1401-1409). El padre, Francisco Martorell, fue ujier de armas, alcalde de Cullera (1403-1422), jurado y consejero de la ciudad de Valencia (1412/14) y encargado de custodiar en el castillo de Cullera una prisionera importante, Margarita de Monferrato, madre del Conde de Urgell, pretendiente al trono derrotado

<sup>1658</sup> Vid. AUSIÀS MARCH, Rialc, Rao (94.5). BOHIGAS, P. (Ed.) (2000), *Ausiàs March...*, ob. cit., p. CXXVII. Disponible online [Acceso: 18/08/2018] Recuperado de: <http://www.rialc.unina.it/94.5.htm>

<sup>1659</sup> Hay datos para suponer que nació en Valencia, ya que se conserva el documento «*d'avehinament*» —domiciliación con una serie de consecuencias legales y que significaba la residencia normal en el municipio— de su abuelo Guillermo Martorell y de su padre, Francisco, casado desde 1397 con Damiata Abelló, en la capital del Reino. Vid. VILLALMANZO, J. y J. J. CHINER GIMENO (1992), *La pluma y la espada. Estudio documental sobre Joanot Martorell y su familia (1373-1483)*, Ajuntament de València, docs. 32 y 33, pp. 127 y 128.

(1414). Francisco Martorell estuvo al servicio en el cortejo de Alfonso el Magnánimo durante la primera campaña italiana de este (1420 a 1423). Unos años más tarde, volvió a formar parte de la compañía real con sus hijos Galcerà y Joanot (1434-35) participando en la Batalla de Ponza. Francisco Martorell fue herido en el combate, poco después redacta su testamento y deja heredero universal a su hijo Joanot y no al primogénito Galcerà.

En 1435 Francisco Martorell murió y Joanot tomó posesión de sus bienes, incluida la señoría del valle de Jalón, a manos de los Martorell desde el 1413, los que habían comprado el señorío a Pere Castellví. El año siguiente, el futuro novelista recibió de manos de su abuela paterna, Beatriz, los puestos de Murta —que no Murla, señorío que había dejado de pertenecer a Martorell desde 1413, año de su venta— y Benibrafim. Con el óbito de Francesc Martorell comenzó la decadencia de la familia. Su hijo Joanot, señor de una serie de posesiones, no consiguió los oficios y el prestigio que habían alcanzado su abuelo y padre en la ciudad de Valencia dentro de la corte, que, por otra parte, se encontraba con la ausencia del propio rey, Alfonso V, instalado en Nápoles desde 1432<sup>1660</sup>.

*Tirant lo Blanc* (Tirante el Blanco) es una obra riquísima, una novela «total» como la definió Mario Vargas Llosa, que trasciende de la simple narración de caballerías para ofrecernos el universo y la cultura del hombre medieval. En muchos momentos parece más una crónica de un acontecimiento histórico que una ficción literaria<sup>1661</sup>. El supuesto realismo o verosimilitud que presenta la obra llamó la atención de los lectores posteriores; el mismo Cervantes hace un elogio de ella en el *Quijote*, en el conocido episodio del escrutinio de los libros.

El protagonista de la novela es un héroe que, lógicamente, muestra el deseo del propio autor en una tarea utópica: conseguir la liberación de Constantinopla de manos de los turcos y la unidad de la cristiandad en todo el Mediterráneo. Un caballero modelo de virtudes, valentía y fuerza, pero también un caballero humanizado, a diferencia del poder maravilloso y exagerado de otros caballeros literarios, capaz de sentir pasiones nobles, como el amor, pero también la ira y la ambición<sup>1662</sup>.

---

<sup>1660</sup> Las notas biográficas han sido extraídas del portal temático sobre Joanot Martorell y el *Tirant lo Blanc*, que tiene su origen en el proyecto de investigación *Biblioteca de recursos multimèdia de l'obra Tirant lo Blanc* (BFF2002-1273), dirigido por Llúcia Martín Pascual, que originó el primer espacio virtual sobre el *Tirant*, entonces llamado *Biblioteca d'obra Tirant lo Blanc*. A partir de esta primera Biblioteca, y en el marco de otro proyecto de investigación financiado por el Ministerio de Ciencia y Tecnología y dirigido por Rafael Alemany Ferrer (referencia BFF-2008-00826FILO), se construyó el actual Portal temático que se inauguró en Valencia el 16 de junio de 2010. *Apud* MARTÍN PASCUAL, LL. (2010), *Joanot Martorell i el Tirant lo Blanc*, disponible online en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes [Acceso: 24/08/2018] Recuperado de: [http://www.cervantesvirtual.com/portales/joanot\\_martorell\\_i\\_el\\_tirant\\_lo\\_blanca/presentacio/](http://www.cervantesvirtual.com/portales/joanot_martorell_i_el_tirant_lo_blanca/presentacio/)

<sup>1661</sup> MARTÍ DE RIQUER (1990), *Aproximació al Tirant lo blanc*, Barcelona, Quaderns Crema, p. 9.

<sup>1662</sup> *Idem*.

el caràcter realista que tracta d'imprimir Joanot Martorell a la seua obra ens fa pensar que molts dels escenaris amb al·lusions a la música i els instruments musicals eren versemblants amb el que ocorria al món real; inclús l'escriptor, per què no, podria estar recordant i descrivint situacions pròximes a les viscudes per ell mateix<sup>1663</sup>.

Las referencias musicales del *Tirant* están «lligades a descripcions més àmplies on es narren esdeveniments que, als ulls de Martorell, despertaven un major interès entre els seus contemporanis»<sup>1664</sup>. Dice Pedrell que este libro de caballería «nos ofrece un acoplamiento instrumental hecho por mano experta»<sup>1665</sup>. En efecto, Martorell conocía bien los instrumentos y su utilización conjunta como, por ejemplo, podremos observar seguidamente cuando describe la utilización conjunta de instrumentos altos y bajos en las fiestas que se realizan por el nombramiento de Tirant como nuevo heredero del imperio griego:

La música, partida en diverses parts per les torres e finestres de les grans sales: trompetes, anafils, clarons, tamborinos, charamites e musetes e tabals, ab tanta remor e magnificència que no's podien defendre los trists de molta alegría. En les cambres i retrets, símbols, flautes, miges viules e concordades veus humanes que angelicals s'estimaven. En les grans sales, laüts, arpes e altres sturments qui donaven sentiment a les dances que graciosament per les dames y cortesans se ballaven<sup>1666</sup>.

Entre los instrumentos documentados en el *Tirant* como parte del ambiente sonoro que tan bien describe Joanot Martorell,

En primer lloc, podem establir l'ús heràldic dels instruments de metall, en què destaquen trompetes i trompes, tot i que cal afegir-hi els clarons, anafils i botzines. Amb tot, no és ni de bon tros la funció principal de la presència instrumental, però sí la que genera major nombre d'aparicions en la novel·la<sup>1667</sup>.

Son el grupo más numeroso por su funcionalidad comunicativa de carácter heráldico. Las referencias a la trompeta como instrumento con una función comunicativa en el ámbito militar son múltiples. Su importancia en las acciones bélicas queda patente en la novela cuando el caballero Tirant se encarga personalmente de nutrir su ejército con este instrumento:

<sup>1663</sup> FERRANDO CUÑA, J. (2018), «El paisatge sonor del Tirant lo Blanc», en *Notas de paso*, núm. 6, Valencia, Conservatorio Superior de Música "Joaquín Rodrigo" de Valencia, p. 110.

<sup>1664</sup> *Idem*.

<sup>1665</sup> PEDRELL, F. (1901), *Emporio científico...*, ob. cit., p. 124.

<sup>1666</sup> MARTORELL, J. (2008), *Tirant lo Blanch*, edició a cura d'Albert Hauf, València, Tirant lo Blanch, cap. 452, p. 1451.

<sup>1667</sup> FERRANDO MORALES, A. LI. (s.f.), *Miges viules, viuelas, mezzeviole... y hasta aquí puedo leer. Instrumentos musicales al Tirant*, en CIM Apolo d'Alcoi, p. 40.

Tirant no curà de res sinó de fer preparatori de armes, e comprà çinch caixes grans de trompetes<sup>1668</sup>.

Entre los diversos toques o llamadas de los cuáles hacía uso podemos distinguir los toques siguientes:

*Toque de reunión*

Lo soldà prestament manà sonar la sua trompeta e tots los senyors se ajustaren là hon ell era»<sup>1669</sup>, «L'endemà lo capità féu sonar les trompetes, exit de la missa, e tots los grans senyors eren allí<sup>1670</sup>.

*Toque de diana*

E prestament se féu dar la roba e levà's del lit e féu tocar les trompetes<sup>1671</sup>.

E per lo matí les trompetes començaren a sonar e tots se armaren e pujaren a cavall<sup>1672</sup>.

*Toque de alarma*

feu tocar alarma, e feu demostració que enemics vénen<sup>1673</sup>.

*Toques para indicar el cambio de emplazamiento de un asentamiento militar*

Après féu tocar les trompetes e féu mudar lo camp envers los moros quasi mige legua de allí hon ells staven<sup>1674</sup>.

*Toque de preparació para la batalla*

El matí, en l'alba clara, lo rey féu tocar les trompetes e armà's tota la gent»<sup>1675</sup>, «E com Tirant estava en guerra [...] II hores ans del dia, fehia sonar les trompetes per a ensellar<sup>1676</sup>.

---

<sup>1668</sup> *Ibidem*, cap. 116, p. 463.

<sup>1669</sup> *Ibidem*, cap. 153, p. 653.

<sup>1670</sup> *Ibidem*, cap. 154, p. 658.

<sup>1671</sup> *Ibidem*, cap. 20, p. 127.

<sup>1672</sup> *Ibidem*, cap. 161, p. 695.

<sup>1673</sup> *Ibidem*, cap. 164, p. 719.

<sup>1674</sup> *Ibidem*, cap. 23, p. 135.

<sup>1675</sup> *Ibidem*, cap. 25, p. 140.

<sup>1676</sup> *Ibidem*, cap. 133, p. 551.



*Toque de batalla*

Com les batalles que foren prop, que's veren, començaren d'esclafir les trompetes e anafils e los crits foren tan grans de abdues les parts que paria que cel e terra se'n degués entrar<sup>1677</sup>.

E axí mateix, manà a tots los patrons que, com ferrien en l'estol dels moros fessen molt gran sclafit de trompetes e anafils e de botzines, de les quals Tirant havia fet fer molt gran forniment, e los altres ab bombardes e crits molt spantosos, a fi que'ls posassen lo diable al cors. [...] e ab molt gran fúria ells feriren en l'estol dels moros, ab l'esclafit tan gran de trompetes e anafils e botzines e crits molt grans, e moltes bombardes que desapararen al colp<sup>1678</sup>.

*Toque de partida naval (movimiento de las galeras)*

E prestament manà sonar les trompetes e anafils del camp, e les naus donassen vela e anassen al cap de la ylla<sup>1679</sup>.

*Toque de maniobra naval*

Vengut lo dia e lo sol exit, l'emperador sabé com les trompetes de les galeres tocaven a recollir<sup>1680</sup>.

**V.4.10. Joan Fogassot (ca. 1420--ca. 1480)**

Una breve, pero aclaradora alusión referente a la trompa la encontramos en el poeta Joan Fogassot (ca. 1420-ca. 1480) que forma parte de la generación poética del siglo XV. Este poeta barcelonés, hijo de un mercader de Barcelona, fue notario de la ciudad al menos desde el año 1453 al 1474. En 1453, formando parte de una embajada del estamento mercader, fue a la corte de Nápoles, y el 1460 y el 1462, también para resolver asuntos comerciales, a la corte del duque de Borgoña como representante del rey. Participó en varios debates poéticos, en conjunto de un escaso valor literario, con Joan Berenguer de Masdovelles, Antoni Vallmanya, Pere Vilaspinoso y Francí Joan Pocolull. Además de una docena de poesías de carácter amoroso, escribió varias obras sobre temas de actualidad, de las que se destacan una composición del ciclo en pro de la liberación de Constantinopla (1453), los romances *Ab gemechs grans, plors é sospirs mortals* y el *Romanç sobre la detenció del príncep Carles de Viana*, además de otras composiciones recogidas en varios *cançoners*<sup>1681</sup>. El *Cançoner de l'Ateneu* recoge

<sup>1677</sup> *Ibidem*, cap. 387, p. 1316.

<sup>1678</sup> *Ibidem*, cap. 418, p. 1383.

<sup>1679</sup> *Ibidem*, cap. 106, p. 410.

<sup>1680</sup> *Ibidem*, cap. 292, p. 1078.

<sup>1681</sup> *Vid. Gran enciclopèdia catalana*. Disponible online [Acceso: 14/08/2018] Recuperado de: <https://www.enciclopedia.cat/EC-GEC-0232674.xml>; PERS Y RAMONA, M. (1857), *Historia de la Lengua y de la Literatura catalana, desde su origen hasta nuestros días*, Barcelona, Imprenta de José Tauló, pp. 133 y 134; *Obras completas del doctor D. Manuel Milá y Fontanals, Catedrático que*

buena parte de su obra, es «el còdex on més peces úniques es troben del conegut notari-poeta barceloní»<sup>1682</sup>. La única referencia que Fogassot hace sobre la trompa la encontramos el *Romanç sobre la detenció del príncep Carles de Viana* (1461), cuando subraya la capacidad sonora de este aerófono capaz de proyectar su sonido en la lejanía:

Sonava fort una soberga trompa,  
qui de molt lluny se podia escoltar<sup>1683</sup>.

#### V.4.11. Leonart de Vallseca (siglo XV)

Estamos ante un poeta catalán del siglo XV prácticamente desconocido. La personalidad de Leonart de Vallseca es problemática, según Martí Riquer, «podríem identificar-lo amb un Lleonart “àlias de Vallseca”, autor d’un plany marià contingut al cançoner de l’Ateneu»<sup>1684</sup>, aunque, por otra parte, Riquer tiene dudas al respecto: «si fos així, i si hem de jutjar pel contingut general del cançoner, podria ser un altre personatge del cercle poètic barceloní a la primera meitat del segle XV, on els Vallseca ocuparen llocs de prestigi i poder en l’administració i en la vida civil i literaria», y nombra a diversos familiares, entre los que se encuentran Elionor y Serena de Vallseca, monjas de Valldonzella, y a Francí de Vallseca y Guerau de Vallseca, que en 1442 y 1448, respectivamente, optaron al cargo de *batle general de Catalunya*<sup>1685</sup>.

El poema «*Vuy gran maytí auzí votz d’una trompa*» obra sobre la Pasión atribuida a un Leonard de Vallseca, está formada por trece estrofas *capcaudades*<sup>1686</sup> de ocho versos decasílabos y *tornada*<sup>1687</sup> de cuatro: abbaaccd.

---

*fué de literatura en la Universidad de Barcelona, Coleccionadas por el Dr. D. Marcelino Menéndez y Pelayo, de la Real Academia Española, Tomo Tercero, Estudios sobre Historia, Lengua y Literatura de Cataluña. 1890; y BELTRÁN PEPIÓ, V. (2006), El cançoner de Joan Berenguer de Masdovelles, Textos i estudis de cultura catalana, Barcelona, Publicacions de l’Abadia de Monseerrat, pp. 16, 52-55, 88-89 y 97-98.*

<sup>1682</sup> ARAMÓN I SERRA, R. (1997), *Estudis de llengua i literatura*, Barcelona, Institut d’Estudis Catalans. Biblioteca Filològica, XXXIII, p. 316.

<sup>1683</sup> *Apud* ANDRÉS, R. (2001), *Diccionario...*, ob. cit., p. 383.

<sup>1684</sup> Véase la edición de ARAMÓN I SERRA, R. (1963), «Dos planys de la Verge del segle XV», en *Spanische Forschungen der Görresgesellschaft: Gesammelte Aufsätze zur Kulturgeschichte Spaniens*, 21, Münster, Aschendorffsche Verlagsbuchhandlung, pp. 259-276, citado por su reimpresión dentro de sus *Estudis de Llengua i Literatura*, presentació de Joan A. Argente, prefaci i edició a cura de Jordi Carbonell, Barcelona, Institut d’Estudis Catalans, 1997, pp. 187-206, especialmente pp. 197-204. *Apud* MARTÍ DE RIQUER (2006), *Trobadors a la Península Ibèrica: homenatge al Dr. Martí de Riquer*, (Ed. de Vicenç Beltran, Meritxell Simó i Elena Roig), Barcelona, Publicacions de l’Abadia de Montserrat, p. 113.

<sup>1685</sup> *Idem*.

<sup>1686</sup> Los trovadores occitanos y nombraban los versos *bordons* y las estrofas *cobles*, y según las relaciones de rima que se establecían entre las diferentes estrofas a lo largo del poema las denominaban como: *cobles unisonants* las que tenían todas las estrofas con la misma combinación de rima; *cobles singulars*, aquellas cuyas estrofas tenían una rima diferente; *cobles dobles*, con la misma rima las dos primeras estrofas, una rima diferente, pero igual entre ellas para las estrofas tercera y cuarta, y así sucesiva-

En opini3n de Ramon Aramon, entre las poesias religiosas con las que se abre el *Cançoner de l'Ateneu*<sup>1688</sup> —*Passi3 de Jesucrist, adoraci3 de la Creu, Llaors de nostra Dona i de Jesucrist*, etc.— hay tres composiciones de estructura y lengua bien diferentes, que se agrupan en aquellas que, abundantemente, fueron escritas durante la Edad Media para cantar el dolor de Maria al pie de la Cruz. Una de ellas, la poesia n3m. 1, comienza con el verso *Vuy gran mayti auzi votz d'una trompa*» (fols. 1r–3r), seg3n Ramon Aramon «L'autor de la poesia, doncs, seria un Lleonard de Vallseca, d'altra banda desconegut en la hist3ria de la literatura catalana»<sup>1689</sup>. Se trata de una de las dos 3nicas poesias que conocemos actualmente de este autor. La primera «*Vuy gran mayti auzi votz d'una trompa*» (fols. 1r-3r) escrita en occitano, y la segunda «*Estant prostat axi com adorava*» ya en catal3n. La dataci3n de ambas poesias, al contrario que ocurre con tantas otras, no ha ofrecido ninguna dificultad. Seg3n afirma Aramon, «tant per llur estructura, com per les caracteristiques ling3istiques que l'una i l'altra presenten, com per la m3trica usada, com per l'aspecte del manuscrit que les conserva, podem afirmar sense dubtre que pertanyen a la segona meitat del segle XV».

Estrofa n3m. I

**1 Vuy gran maytí auzí votz d'una trompa**

En alt cridant, dizens: «Muyra-l traydor!

Muyre·l malvatz! Muyre l'anganador

qui rey se fa e dits que no vol pompa!»

E d'autraments auzí vots qui desia:

«Lasa da me! Qu3 sera d'aquest jorn?

Basqua de mort me pren, sez null sejorn».

8 «Ay las!», dix hyeu; «ç3 's la verges Maria»<sup>1690</sup>.

El mismo Aramon realiza la siguiente descripci3n del contenido argumental del poema:

---

mente; *cobles dissolutes*, con estrofas unisonantes, pero en las cuales dentro de la misma estrofa no rimaba ning3n verso, y *cobles capcaudades*, cuando la 3ltima rima de cada estrofa se repite al comienzo de la siguiente; adem3s de otras combinaciones.

<sup>1687</sup> En la poesia catalana medieval, se denomina *tornada* cuando al final de un conjunto de estrofas del mismo n3mero de silabas, se encuentra una m3s corta, que suele tener la mitad de los versos de las estrofas anteriores.

<sup>1688</sup> Vid. MASS3 I TORRENTS, J. (1902), *Biblioteca del "Ateneo Barcelon3s": Cat3leg dels manuscrits*, Barcelona, pp. 1-56; y «Bibliografia dels antics poetes catalans», en *Anuari de l'Institut d'Estudis Catalans*, V, (1913-14), pp. 126-142. Este cancionero lleva el n3m. 1 del fondo de manuscritos del Ateneo. Apud ARAMON I SERRA, R. (1997), *Estudis de llengua i literatura*, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans. Biblioteca Filol3gica, XXXIII, p. 189.

<sup>1689</sup> ARAMON I SERRA, R. y J. A. ARGENTE (1997), *Estudis...*, ob. cit., p. 189 y ss.

<sup>1690</sup> *Ibidem*, pp. 197 y 198. Vid. LLEONARD VALLSECA, Rialc, Rao (185.1). Disponible *online* [Acceso: 18/08/2018] Recuperado de: <http://www.rialec.unina.it/185.1.htm>

*Vuy gran mayti auzí votz d'una trompa* conté la majoria dels elements que, malgrat llur diversitat, trobem en els planys romànics que ens són coneguts: record de la profecia de Simeó, expressió del desig de morir, *commedatio* a sant Joan, plor per la mort del fill, etc.

[...]

Al començamen, després d'una presentació altament dramàtica, on son contraposats els crits de mort adreçats a Jesús i el desfalleciment de la Verge en sentir-los, segueix una ràpida exposició de la Passió; al final, després de l'adoració de la Creu per la Mare de Déu, el poeta recorda, aprofitant sant Mateu, els fenòmens que acompanyen la mort de Jesús; les estrofes centrals —de la VI a la XII— contenen els mots de la verge Maria<sup>1691</sup>.

El *cançoner* que contiene esta poesía no contiene indicaciones suficientes para fijar de una manera clara e indiscutible quien pudo ser el autor.

Una vez más, la trompa es el instrumento es utilizado simbólicamente para llamar la atención del gentío, tras cuya llamada se escuchan unos gritos de muerte contra Jesucristo y las quejas subsiguientes de la Virgen (estr. I).

#### **V.4.12. Jaume Roig (s. XV-1478)**

Jaume Roig (siglo XV, Valencia-1478, Benimàmet) fue un médico de prestigio social y profesional en la Valencia de su tiempo. Es el autor de una de las obras emblemáticas del siglo de oro de la literatura valenciana medieval, que tituló *Espill* o *El llibre de les dones*, compuesto de 16.359 brevísimos versos. Se conserva en un manuscrito de la Biblioteca Vaticana sin nombre de autor. En el siglo XVI fue objeto de tres ediciones, la primera de las cuales fue impresa en Valencia en 1531, con el título de *Libre de consells per lo magnífich mestre Jaume Roig*; la tercera edición (Valencia, 1561) apareció con el nombre de *Libre de les dones, m'er verament dit de consells*, además de otras ediciones del siglo XVIII (1735) y otra del XIX (1865), después de las cuales vienen las modernas. Martí de Riquer aclaraba así el dilema del título de la obra:

Aclarim, de primer, l'autèntic títol de l'obra i la seva paternitat, ja que al manuscrit apareix sense nom d'autor. [...]

La nostra obra, per tant, es diu Spill, i els títols de Libre de consells i Libre de les dones semblen deguts als impressors, el segon dels quals pot haver estat inspirat en el del tractat d'Eiximenis.

Des de l'edició del 1531 el Spill apareix atribuït a Jacme Roig, que havia mort cinquanta-tres anys abans, la qual cosa suposa una tradició que adscriu l'obra al metge valencià. Al Spill, encara, són tan sovintejadades les referències

---

<sup>1691</sup> *Ibidem*, p. 190.

a hospitals, malalties, medicaments i procediments de guarir, que això revela un gran coneixement de la medicina a part del seu autor<sup>1692</sup>.

Escrita aproximadamente en 1460 (el mismo año que Joanot Martorell començó su *Tirant*), Jaume Roig habla en primera persona narrativa dirigiéndose a Baltasar Bou, su sobrino en la ficción, para explicarle como le han maltratado las mujeres a lo largo de su desgraciada vida y para convencerlo de que tiene que vivir al margen de ellas si quiere obtener la salvación. La obra es una larga diatriba contra las mujeres, que son todas malvadas, excepto Isabel Pellicer (la esposa real de Jaume Roig) y de la Virgen María. En palabras de Joan Fuster:

L'Espill, en contrast amb el Tirant, té en contra el fet de ser més «medieval». L'Espill, en bona part, és una novel·la d'aventures a l'estil de la posterior «picaresca» castellana, però enfilada en quatrilsíl·labs apariats. Roig, quan es posà a escriure l'Espill, no s'imaginava que podia haver-lo escrit en prosa. En prosa, l'Espill —una part de l'Espill— hauria estat la contrapartida narrativa del Tirant. Hauria estat una novel·la tan moderna o més —o tan precursora— com el Tirant. En vers, en més de de setze mil versos, curts, envitricollats, el·líptics, de consonàncies obligades a cada pas, l'Espill ens queda distant. És un graciós i esplèndid exercici literari, d'entrada. És, alhora, un patètic pamflet antifemení. I precisament per ser «antifemení» recobra una actualitat singular. En la tradició literària catalana, l'Espill és una mostra exasperada d'hostilitat a la dona. No l'única, però sí la més brillant<sup>1693</sup>.

La obra consta de un prefacio y cuatro libros que, a su vez, se dividen en cuatro partes:

- Libro primero: *De sa joventud*
- Libro segundo: *De quan fons casat*
- Libro tercer: *De la lliçó de Salomó*
- Libro cuarto: *D'enviudar*

El prefacio comienza con una «consulta» en la que el autor explica que ha escrito el libro en Callosa d'en Sarrià, huyendo de la peste que azota la capital. Asimismo, encomienda su libro que llama «reescrito» a Joan Fabra, caballero ya mayor, destacado por su intensa vida amorosa, todo con la intención de orientarlo moralmente<sup>1694</sup>. Para hacerlo, utilizará el argumento de experiencia personal a través de una falsa autobiografía. En el «orden» se manifiesta el tema de la obra, el sexo femenino y la tesis, es decir, la consideración de las mujeres como seres malvados, orientados al mal. Se explica también el título, *Spill*. Del mismo modo que un espejo sirve para corregir los defectos físicos, la obra de Jaume Roig ayudará a los lectores a evitar el pecado. En

<sup>1692</sup> MARTÍ DE RIQUER (1964), «Jaume Roig», en *Història de la literatura catalana* [Part antiga], vol. III, Barcelona, Ariel, p. 215.

<sup>1693</sup> FUSTER, J. (1978), «Memòria de Jaume Roig», en *Serra d'or*, abril 1978, núm. 223, p. 39.

<sup>1694</sup> Cfr. TORRÓ, J. (2014), «L'Espill de Jaume Roig» en *Història de la literatura catalana*, vol. II, Barcelona, Barcino.

la cuarta parte del prefacio introduce los cuatro libros en los que se dividirá la obra, presentada como una autobiografía —aunque ficticia— del autor.

En el *Llibre tercer* cita a un conocido trompeta de la ciudad de Valencia, de nombre Artús:

7840 Mig jorn no's tarda  
parrà n'an feta  
Artús trompeta  
he companyons,  
per los cantons  
7845 crida reial,  
he general  
pública veu  
del seu secret<sup>1695</sup>.

Dado que Jaume Roig falleció en 1478, seguramente el trompeta al que se refería en su poema sería su paisano Ramon Artús, que según consta documentalmente era el trompeta mayor de la ciudad en aquellas fechas:

6 de juliol, 1412. Valencia.

De nos, etc. Pagats an Ramon Artus, crida trompeta de la dita ciutat, XXVIII solidos; VI diners reials, per una crida reyal que, ab dolçayna, tabals, tres naffils e quatre trompes, solempnialment, en senyal de gran goig e alegria, ha feta per la dita ciutat...

Dat. Valent. VI de julii, anno a nativitate Domini MCCCCXII. Miquel de Novals, jurat<sup>1696</sup>.

#### **V.4.13. *Curial e Güelfa* (s. XV)**

*Curial e Güelfa* es una novela caballeresca anónima que narra, en catalán, las aventuras del caballero Curial y de su amada Güelfa. El nombre del autor nos es desconocido, pero por la lengua y el contenido sabemos que era catalán o valenciano y un ávido lector, especialmente de obras clásicas (Aristóteles, Virgilio y Ovidio). Las influencias francesa e italiana también son notables, por la incorporación de elementos del ciclo artúrico —el protagonista, Curial, posee todas las virtudes de los antiguos caballeros—

---

<sup>1695</sup> ROIG, J. (1978), *L'espill o llibre de les dones*, Ed. 62. "Tercer Llibre: De La Lliçó de Salomó", A cura de Marina Gustà i Pròleg de Joaquim Bergés, barcelona, edicions 62, p. 123. Véase también GONZÁLEZ I ESCOLANO, H. (2003), *El diccionari de l'Espill de Jaume Roig*, vol. I, Tesis doctoral dirigida por los doctores Rafael Alemany Ferrer y Josep Martines Peres, Alicante, Universitat d'Alacant. Departament de Filologia Catalana, p. 85.

<sup>1696</sup> CARRERES ZACARÉS, S. (1925), *Ensayo de una bibliografía...*, ob. cit.

y de la *Fiametta* de Bocaccio, así como por ciertos pasajes que recuerdan a Dante. La obra se ha conservado en un único manuscrito en papel del siglo XV<sup>1697</sup>. En opinión de A. Terry y J. Rafel:

Data esta obra anónima de mediados del siglo XV, aunque no publicada hasta 1901 [...]. El autor del Curial posee el don de la composición y de la estructura, sabe armonizar las situaciones, describir los ambientes, retratar a los personajes [...]. Nada sabemos del autor de esta novela. Debió ser persona culta, a juzgar por la erudición y conocimientos que demuestra<sup>1698</sup>.

Sobre la autoría del texto existen diversas hipótesis, pero ni tan solo la procedencia del autor ni el lugar en el que fue escrita la novela están claras en la actualidad. Se ha citado diversos autores y regiones del Principado de Cataluña y del Reino de Valencia, incluso algunos han argumentado que podía haber sido escrita en Nápoles o incluso en Borgoña. Pero, de hecho, la teoría más probable es la que afirma que el autor era de Valencia, teoría que se basa en las preferencias lexicográficas que presenta con abundancia de formas típicas de la Valencia del siglo XV. Presenta también algunos italianismos y unas notas marginales en castellano que hacen pensar que se trata de una obra confeccionada en el siglo XV en Italia (probablemente en la corte del rey Alfonso el Magnánimo) por un autor valenciano, y que el texto más antiguo (descubierto en el siglo XIX) es verídico y producto de un copista de Aragón. En 1901 Antonio Rubio y Lluch la publicó por primera vez y le dio este título. Posteriormente fue editada por Ramon Aramon (1930-33) y por Ramon Miquel i Planas y Alfonso Par (1932).

La acción se divide en tres libros. La trama de la obra se desarrolla en un ambiente noble y la intención de su autor es «recitar quant costà a un gentil cavaller i a una noble dama l'amar-se l'un a l'altre...». Fiel a esta declaración, el anónimo autor nos narra una apasionante historia de amor donde los personajes viven muy intensamente sus sentimientos: celos, envidia, deseo... Al mismo tiempo, sin embargo, va mucho más

<sup>1697</sup> La novela se conserva en la Biblioteca Nacional de Madrid con una encuadernación mudéjar de finales del siglo XV: *Amors de Curial e Güelfa* [Manuscrito]. - (ca. 1435-1462) Madrid, Biblioteca Nacional de España, Mss/9750.

Respecto a la fecha de escritura de la novela es un tema abierto de debate entre los diferentes críticos. La profesora inglesa Pamela Waley propone el período comprendido entre el 1443, cuando Alfonso el Magnánimo tomó posesión de Nápoles, y el 1460. Según Espadaler, con toda seguridad la novela habría sido terminada más allá del verano de 1456, después de la victoria de Belgrado contra los turcos de los aliados cristianos. Riquer, al igual que otros autores, propone como fecha de redacción de la novela entre 1435 y 1462, y Bahía y Turrón fija la fecha durante la segunda mitad de la década de los años cuarenta del siglo XV. *Apud* SANSÓ I PORTELL, B. (2017), *Curial e Güelfa, reescriptura i originalitat. Més enllà de la temàtica hipertextual entre els llibres de cavalleria i la novel·la cavalleresca*, Treball final del grau en Llengua i Literatura Catalanes, Barcelona, Universitat Oberta de Catalunya, p. 10.

Sin embargo, según una investigación realizada en el marco de una tesis del historiador y doctor en Filología Catalana por la Universitat de València Abel Soler, el autor de esta obra sería Des Enyego d'Àvalos (¿Toledo?, ca. 1414-Nápoles, 1484; Íñigo Dávalos, como nombre de pila; Ínico d'Avalos, para los italianos), valenciano de adopción (por haber pasado su infancia y juventud en Valencia, y documentado como catalano hablante), gran camarlengo de Alfonso el Magnánimo en la corte de Nápoles, mecenas y corresponsal de humanistas, caballero organizador de justas y capitán de la caballería real, poseedor de la segunda mayor biblioteca del sur de Italia (solo por detrás de la napolitana del Magnánimo), amante de la música, las letras y las artes.

<sup>1698</sup> *Apud* HERNÁNDEZ SERNA, J. (2000), «Releyendo a Curial e Güelfa (I)», en *Estudios Románicos*, vol. 12, pp. 109-156, Murcia, Universidad de Murcia, p. 109.

allá y nos cuenta también las aventuras de armas y la ascensión social del joven Curial, protagonista de la novela, y nos adentra en el mundo de la edad media, una época en que había caballeros reales que intentaban imitar a los héroes de las novelas.

Señalan Lola Badia y Jaume Torró, que el *Curial* es una «història moral, vàlida tant per a la didàctica amorosa com per a la trajectòria d'un cavaller cristià»<sup>1699</sup>, es decir, en opinión de estos dos eruditos, la finalidad de la novela sería didáctica<sup>1700</sup>. La obra posiblemente inacabada y de poca difusión, representa una de las tentativas más originales, a nivel europeo, de innovación del género de la novela caballeresca<sup>1701</sup>.

El *Curial y Güelfa* describe diversos escenarios en los que intervienen los ministrers *cornant* junto a las *trompetes y tabals*, produciendo siempre un «gran brogit» sonoro con sus toques en los desfiles, torneos, etc. Véanse como ejemplo los siguientes extractos:

#### [1.14. CURIAL PREN COMIAT A LA GÜELFA]

La Güelfa, qui oy sonar les trompetes, demanà quiny brogit era aquell, e fonch-li dit que Curial s'ich partia acompanyat del marquès e de molta gent notable, e que ja fora eren de la vila, però que bé ·ls podia veure, qui veure'ls volgués, d'aquelles finestres<sup>1702</sup>.

#### [1.17. L'INICI DE LA BATALLA]

E, tantost l'estandart e l'elm a dos cavallers de la companyia de Curial, acompanyat de ministrers e trompetes, mostrant gran alegria a la plaça se n'anaren<sup>1703</sup>.

[...]

Los harauts comencen a cridar:

—*laxes-los aler!*

Lo pretor féu tocar la sua trompeta, per què tothom s'apartà; e los cavallers comencen a moure lo un contra laltre.

---

<sup>1699</sup> BADIA, L. y J. TORRÓ (2011), *Introducció a Curial e Güelfa*, A cura de Lola Badia i Jaume Torró, Barcelona, Quaderns Crema, p. 98.

<sup>1700</sup> SANSÓ I PORTELL, B. (2017), *Curial e Güelfa...*, ob. cit., p. 10.

<sup>1701</sup> «*Curial e Güelfa* (s. XV)» (Nou diccionari 62 de la literatura catalana), en *Actualitat literària sobre la novel·la cavalleresca d'autor anònim Curial e Güelfa a Lletra*, la literatura catalana a internet, Universitat Oberta de Catalunya, p. 1. [Acceso: 30/08/2018] Recuperado de: <https://lletra.uoc.edu/ca/obra/curial-e-guelfa-s-xv.pdf>

<sup>1702</sup> *Curial e Güelfa*, (2007), Introducció i edició filològica per Antoni Ferrando, Valencia, Universitat de València, IVITRA, AVL, llibre 1, cap. 14, p. 55.

<sup>1703</sup> *Ibidem*, lib. 1, p. 60.



Era aquell Harrich Fontaynes assats bon cavaller e molt fort, e confiava molt de la sua cavalleria, e donant d'esperons, correch vers Curial, lo qual contra ell venia, ferint d'esperons a tot son poder; per què, encontrant Harrich a Curial per l'escut, en aquell la sua lança rompé, mas de la sella no ·l mudà<sup>1704</sup>.

#### [1.19. L'ESCENARI DE LA BATALLA: CURIAL ÉS FET CAVALLER]

E mentre que aquestes coses se feyen, vets los dos cavallers acusants venir ab un estandart blau clar, tot sembrat de renarts burells, e tals los paraments dels cavalls; e, ben acompanyats, descavalcaren en la sua tenda. No trigà molt que de la altra part vengueren Jacob e Curial ab un estandart burell e negre, mig partit, e un leó rampant en mig, ab gran brogit de trompetes e ministrers, acompanyats de infinits comtes e barons qui en torn a peu los anaven<sup>1705</sup>.

[...]

E de mi us certifich que, posat que mon companyó ho relexàs, ço que no crech, yo no exiré d'aquesta liça sens batalla, e açí ·m trobarets mort o vencedor.

Jacob ho confirmà axí.

Per què los duchs no tornaren pus a l'altre tendelló, ans se n'anaren a l'emperador. Lo qual, oyda la relació, féu sonar una trompeta, e tantost los cavallers exiren de fora e foren-los donades les , e los paballons foren enderrocats e trets de la liça; e manà l'emperador que tothom isqués del camp, salvant los cavallers qui la batalla devien fer e los fèls. E axí fonch fet.

E lo rey d'armes, per manament de l'emperador, féu crida a quatre angles del camp que degú no parlàs ne fes signes, sots pena de mort; e féu pendre sacrament als cavallers que no tenien escrits, pedres, conjurs, ne alguns altres artificis qui ajudar los poguessen, sinó les armes solament, que eren hatxes, spases e dagues<sup>1706</sup>.

#### [1.20. CURIAL LLUITA CONTRA HARRICH DE FORTAYNES]

Stant en açò, lo trompeta de l'emperador féu un toch, per què los feels prengueren los cavallers, e ·ls meteren al loch /fol. 16v/ on los havien partit lo sol; e xí com lo trompeta féu altre toch, los cavallers mouen per ferir, al moviment dels quals, la duquessque stava, a en lo cadafal, s'esmortí e caygué; emperò algun no n'havia cura ne mirava vers aquella part<sup>1707</sup>.

#### [1.22. FESTES PER L'ALLIBERAMENT DE LA DUQUESSA]

<sup>1704</sup> *Idem*.

<sup>1705</sup> *Ibidem*, lib. 1, p. 63.

<sup>1706</sup> *Ibidem*, lib. 1, p. 65.

<sup>1707</sup> *Ibidem*, lib. 1, p. 66.

Mas lo duch, qui molt savi senyor era, apercebent-se que aquella letra l'aurie torbat, seguint ço que començat havie, dix:

—Curial, no us vullats torbar de la oferta que yo us he feta; yo me'n torn a la mia posada ab la mia filla, la qual me'n mene per vostra, tota vegada que a vós vindrà en plaer acceptar-la.

Lo brogit era molt gran de trompetes e ministrers, hoc e de la gent que cridàvan, parlàvan e murmuràvan, que si Júpiter hagués tronat no l'haguéran oyt. Emperò, con lo sopar fos acabat e les taules llevades, l'emperador pres per la mà Curial e ab molt alegre cara lo començà a festejar, e, manant que dançassen, pregà Curial que dançàs; lo qual, obeynt lo manament, feta per primerament plaça en la gran sala, volgué començar una baxa dança<sup>1708</sup>.

[...]

a dormir se retiren. No hagueren gayre estat que lo dia vengué, e lo sol clar e luminós foragità les tenebres de la faç de la terra, com Melchior de Pandó, llevant-se, sentí a la porta de la posada de Curial gran brogit de trompetes e ministrés e de molta gent notable, e, anant a Curial, aquell despertà e li dix:

—Curial, llevats sus, e exits del lit; vets la carrera e encara la casa plena de infinta gent que ve a vós per fer-vos honor<sup>1709</sup>

#### [1.23. DONATIUS A CURIAL]

Aprés que foren dinats, los ministrers vengueren e comencen a cornar; e l'emperador pres la emperadriu per la mà, e, tot rient, /f.22/ començà una baxa dança, après dels quals seguiren molts, e ·n dançaren altres moltes. Gran e molt alegre fonch la festa que l'emperador fèu aquell dia, en tant que tothom stava meravellat; que, si tots los reys del món hi fossen, no poguera fer ne mostrar maior bautor<sup>1710</sup>.

#### [1.31. CURIAL A MONFERRAT]

*(trompetes, gran brogit, torneig)*

Era lo Marquès bell cavaller assats, e molt valent de la persona, e trobant-se molt delitós e en bon punt, cuydant parlar secret, assajà de dir paraules no tan discretas com de tal senyor, en tal jorn e en tal loch, se pertanyien, ço és:

—Yo voldria que Curial fos de la altra part, car jo jur per la senyora que yo am, que yo li faria conèixer, de mon cors contra ·l seu, en aquest torneig, que ell no és amorós de tan bella senyora com yo, ne li es tan leal com yo són a la mia.

---

<sup>1708</sup> *Ibidem*, lib. 1, pp. 69 y 70.

<sup>1709</sup> *Ibidem*, lib. 1, p. 72.

<sup>1710</sup> *Ibidem*, lib. 1, pp. 74 y 75.

E axí, tocant les trompetes ab molt gran brogit, se més al torneig ab uns paraments de seda tots brodats de fulles de malves, e tal mateix l'estandart<sup>1711</sup>.

[...]

Gran peça havia durat lo torneig, e la malenconia crexia de cascuna part, quant Curial pregà /f.36/ lo marquès que ·l fes cessar e aquell jorn no s'í fes pus. Per què lo marquès tantost manà les trompetes sonar a retraure e tothom s'apartà; mas lo cathalà e Boca de Far tots temps feyen armes, e degú no ·s volia moure de son loch. Ladonchs lo marquès manà que los standarts tornassen ar[r]ere; e axí alguns cavallers se meteren entre aquells dos, e ab molt gran treball los partiren<sup>1712</sup>.

#### [1.42. LOS CAVALLERS ENTREN AL CAMP]

Passen avant los cavallers; e les dones, que totes volien bé a Curial, sobrades de compassió totes se planyien dolorosament, e d'altra part reyen de la camisa. Curial, sentint ço de què reyen, dix:

—Ara pusch yo ésser apellat lo donzell de la cota mal tallada.

E axí anaren fins a la lliça, e descavalcaren en la tenda, que era blanca, de domàs, ab creus vermelles. No trigà molt que Boca de Far vench ab los seus, ab tanta ufana que no és en dir; e venien-los davant dotze cavalls en destre, cuberts molt ricament de paraments verts, brocats d'or, e ab tan gran brogit de ministrers e trompetes que açò era maravel·la. Lo qual, com s'acostàs a la liça e volgués fer reverència a les senyores dels cadafals, la Güelfa se cobrí lo cap ab lo mantell, e, malaint-lo, nol volgué veure; de què Boca de Far fonch molt content, pensant que ho havia fet per cobrir les làgremes, e que de dolor no ·l podia mirar. E axí passaren avant fins a la sua tenda, la qual era dels paraments /f.44v/ de Laquesis, los quals a Curial havia donats.

Mes, com Curial veés la tenda de Boca de Far, dix entre si mateix:

—Certes, ara cové que yo sia cavaller, e yo veuré la Güelfa ab qual d'abdosos romandrà.

Tantost ells ixen de les tendes e, muntats en forts cavalls, entren en lo camp. Lo marquès no curà de cirimònies degunes, ans los fèu metre uns de una part, altres d'altra, segons los havien partit lo sol, e donaren-los les llances, manant-los de part del marquès que degú no ·s mogués fins que lo trompeta sonàs. E axí, tothom isqué del camp, e no romangueren sinó los huyt cavallers solament<sup>1713</sup>.

<sup>1711</sup> *Ibidem*, lib. 1, p. 96.

<sup>1712</sup> *Ibidem*, lib. 1, p. 98.

<sup>1713</sup> *Ibidem*, lib. 1, p. 113.

/f.88/ [2.43. PREPARATIUS DEL DUC D'ORLEANS PER AL TORNEIG]

Ladonchs, vist l'estandart de les spases e los cavallers dels scuts negres ab ell, tothom corre a aquella part a mirar aquells cavallers. Per què Bon Panser per manament del cavaller de les spases, ab gran brogit de trompetes, féu crida a quatre angles del camp, que tot cavaller que volgués dir que la donzella del scut negre no fos la pus bella de totes les de les loges se fes avant, que aquí hauria qui lo y faria conèixer per força d'armes<sup>1714</sup>.

[...] Lo rey féu mirar per tot e fonch-li dit que tothom hi ere. Per què lo trompeta del rey féu un toch, e cascu dels cavallers pren la lança en la mà e s met en punt de moure. Mas lo rey d'Anglaterra tramés a dir al duch de Borgunya que miràs què farian los dels scuts negres, e semblantment ho tramés a dir al duch de Bretanya, per què ells stigueren segurs. Al segon toch, los cavallers s'acostaren un poch. E, mentre lo haraut deya al cavaller de les spases ço que lo duch d'Orleans li havia dit de la bellesa de Laquesis, en acabant la darrera paraula, lo trompeta del rey féu altre toch<sup>1715</sup>.

/f.117v/ [2.95. CURIAL OBSEQUIA ELS CAVALLERS ENVEJOSOS]

Après del sopar, lo duch de Bergunya, lo comte de Foix, los senyors de Sant Jordi e de Vergues, vengueren a la posada de Curial, e, com trobassen los ministrers cornant, meteren-se a dançar e a festejar. E axí passà gran part de la nit, entant que, passat açò, cascu se n'anà a son hostel, romanint Curial ab los ancians, alegres molt; e, com fos temps de anar dormir, foren als ancians mostrades lurs cambres; e, obtinguda licència, partint-se de Curial se n'anaren dormir<sup>1716</sup>.

[2.100. FESTA COMPAREIX EL DIA DE LA BATALLA]

E Curial e Aznar anaren-se'n drets al cadafal del rey, e feren-li reverència; e, feta semblantment reverència a la reyna e als altres senyors e senyores, ab gran brogit de ministrers e trompetes, anaren-se'n a la sua tenda, la qual era rica en estrem. Les sues cotes d'armes eren blanques ab creus de Sant Jordi. d'altra part, lo Sangler e Guillalmes de la Tor, no menys pomposos ne ab menor brogit, venien, les seues cotes d'armes vermelles e creus blanques<sup>1717</sup>.

[2.104. VICTÒRIA DE CURIAL I AZNAR]

Ja se'n menava lo rey los dos cavallers estrangers, quant lo duch de Burgunya, lo comte de Foix e molts altres grans barons, se meteren entorn de Curial e de Aznar e, cantant ab molta alegria, se'n van ab ell /f.125/ fins al palau del rey. E com lo rey descavalcàs, licencià los cavallers per anar a la sua posada.

---

<sup>1714</sup> *Ibidem*, lib. 2, cap. 44, pp. 183 y 184.

<sup>1715</sup> *Ibidem*, lib. 2, cap. 43, p. 185.

<sup>1716</sup> *Ibidem*, lib. 2, cap. 95, p. 225.

<sup>1717</sup> *Ibidem*, lib. 2, cap. 100, p. 229 y 230.

Ladonchs oyrats crits de cavallers e gentils hòmens, brogit de trompetes e ministrers, festa gran e alegria molta.

—Oh Déu —deyan tots—, e qui fos tal com lo un d’aquests dos!

Van-se’n a la posada de Curial, on trobaren lo sopar prest.

Aquí foren convidats mots senyors e grans barons e cavallers en multitud copiosa, e festejaren tant que no és en dir; car yo us certifich que gran temps havia que tan noble sopar no fonch fet en aquella ciutat<sup>1718</sup>.

[3.95. DIANA S’APAREIX EN SOMNIS A LA GÜELFA I AQUESTA ÉS FERIDA D’AMOR PER CUPIDO]

E en un punt ministrers començaren a cornar ab tanta melodia, que jo no pens que Orpheu e Mercuri no fossen haüts per grossers davant tanta musical dolçor<sup>1719</sup>.

[3.99. LA CORT DE SANTA MARIA DEL PUIG DEMANA A LA GÜELFA MERCÈ PER A CURIAL]

E com ja les loges fossen plenes, e la plaça ab infinides gents en multitud copiosa, aquell llamp de cavalleria, ab brogit de molts trompetes, crits de infinides gents, qui uns cantaven, altres cridaven, gran brogit de tabals, a après melodiós ço de ministrers, vench a les lotges. Environà-lo la gent, que se li met entorn en tan gran còpia, que no li donaven loch que a les lotges se pogués acostar<sup>1720</sup>.

[3.101. ESPOSALLES DE CURIAL E GÜELFA]

Anava la Güelfa en mig del rey e de la reyna, e axí mateix Curial en mig de dunchs e grans senyors, ab gran brogit de trompetes e ministrers, ab crits e cançons de molts cavallers e gentils hòmens, los quals, plens de molta alegria, crexien lo plaer e la festa, e axí entraren en la ciutat de Nostra Dona<sup>1721</sup>.

**V.4.14. Francesc Ferrer (siglo XV)**

De la biografía y obra de Francesc Ferrer tenemos muy pocos datos. Las noticias provienen del periodo comprendido entre 1444 y 1485<sup>1722</sup>. Sabemos que fue un comerciante barcelonés activamente presente en la vida cultural de los patricios

<sup>1718</sup> *Ibidem*, lib. 2, cap. 104, p. 235.

<sup>1719</sup> *Ibidem*, lib. 3, cap. 95, p. 371.

<sup>1720</sup> *Ibidem*, lib. 3, cap. 99, p. 377.

<sup>1721</sup> *Ibidem*, lib. 3, cap. 101, p. 381.

<sup>1722</sup> ANNICCHIARICO, A. (2003), “*Narracions en vers*” *catalane medievale. Appunti e materiali per una guida bibliografica*, Roma, Edizioni di storia e letteratura, p. 73.

urbanos, y con varios cargos en la administración. En el año 1444 se le sitúa en la isla de Rodas, en la que, por accidente, se implicó en el sitio de la ciudad<sup>1723</sup>. En uno de sus poemas que recoge un manuscrito catalán con un cancionero románico, conservado en la Bibliothèque Nationale de París, conocido con la sigla *J*, encontramos en la estrofa 154 estrofa una breve referencia a la actividad de los ministriles que, con los sonidos producidos con sus *instrumentos altos* «sonant tabals, trompetes, ministres», intentaban disimular el duelo de los catalanes por el dolor sufrido en batalla.

*Qui veu present lo que mai no a vist*

<sup>152</sup> Qui-ls ves rafer apres lo dan rebut  
ffere bon juy quant son homens gares,  
disimulant lur dol e lo perdut,  
<sup>154</sup> sonant tabals, trompetes, ministres;  
no que dolor els no aguesen prou,  
mas no·s conech en lo lur continent,  
ans, a fort poch, pertida d'els se mou  
a bragejar ab los de nostra jent.  
Molts son nafrats dels nostres, qui dels seus,  
e alguns morts, qui d'arch, qui de balesta;  
del primer cars restaren tants jueus  
qu'en fer cortes, de grechs era lur festa.  
Van fer ajust de molts fexos de rama;  
la veu se met: «Los vals volen reblir!»;  
per nostra ost pur fonch una tal fama,  
ffins que lo ver hun d'els nos vench a dir.  
Lavors, sabut tot quant fonch provait,  
ffortificam los murs e barbequanes;  
gent de socors, grans guaytes en la nit,  
tots preparats a lurs voluntats vanes;  
remetent l'als a sol Deu vencedor,  
ffent bon sforç com a vers christians,  
e perque Deu hou just ho peccador,

---

<sup>1723</sup> AUFERIL, J. (1989), *Francesc Ferrer, Obra completa*, Barcelona, Barcino, p. 7 y ss.

tots li diguem, metent nos en ses mans:

<sup>175</sup> «*Nunch dimitis servum tuum, Domine, secundum verbum tuum in pace*»<sup>1724</sup>.

#### V.4.15. *Libro de Alexandre (a. 1260)*

El Libro de Alexandre, anterior a 1260<sup>1725</sup>, resulta relevante y revelador al establecer las diferencias existentes entre las trompas y demás instrumentos altos. En él se citan, además de la viola y otros instrumentos de cuerda, alguno de los usados por los juglares, como las trompas, los cuernos, las bozinas y los añafiles.

El extracto siguiente permite cotejar paralelamente las diferentes denominaciones que reciben estos instrumentos según las recogen los manuscritos de la Biblioteca Nacional Madrid y la Bibliothèque Nationale de Paris:

#### LIBRO DE ALEXANDRE

MANUSCRITO –O– (Biblioteca Nacional de Madrid, ms. Vit. 5-10)	MANUSCRITO –P– (Bibliothèque Nationale de Paris, ms. Esp. 488)
/fol. 37r/ 585[628 Las trompas fueron luego: otro dia tocadas d ella & d ella parte: las azes paradas el torneo fue buelto: & las feridas mezcladas de la sangre las aguas: todas eran quaiadas	/fol. 47r/ 612[628 Las tronpas otro dia fueron luego tocadas d ella e d ella parte las haZes asentadas el torneo rrebuelto las feridas mezcladas de la sangre las aguas todas yuan cuajadas
/fol. 51r/ 803[848 Las trompas & los cuernos: ally fueron tañidos fueron los atambores: de cada parte feridos	/fol. 62v/ 830[848 Las tronpas e los cuernos ally fueron tanjdos ueron los atanbores de cada parte feridos

<sup>1724</sup> Vid. FRANCESC FERRER. Riale, Rao (61.10). Disponible *online* [Acceso: 18/08/2018] Recuperado de: <http://www.riale.unina.it/185.1.htm>

<sup>1725</sup> El *Libro de Alexandre* constituye uno de los mayores tesoros de nuestra literatura. Sobre su autor, tres nombres han sido citados en la historia como posibles compositores del Libro: Alfonso X el Sabio, Gonzalo de Berceo y Juan Lorenzo de Astorga. Actualmente se conservan dos manuscritos, uno en la biblioteca Nacional de Madrid (denominado — O— por proceder de la biblioteca del duque de Osuna) y un segundo descubierto en 1888, llamado manuscrito — P— por contarse entre los fondos de la Biblioteca Nacional de París. La fecha de su escritura no se sabe con seguridad, algunos como Francisco de Bibar exageraron sobremana la misma (suponía que el Alexandre contaba ya con quinientos años en la época — mediados del siglo XVI— en el que tuvo conocimiento de su existencia), opinión rebatida con sólidos argumentos por el padre Sarmiento; según los estudios «modernos» la fecha de su composición sería anterior al año 1260, bien a finales del s. XII o a principios del XIII; pero no se sabe con certeza, actualmente prosiguen las discusiones sobre el tema y sobre la cuestión del autor que lo compuso, misterios que todavía no se han podido desvelar.

<p>tanto eran <i>grandes</i>: &amp; fieros los roydos semeiauan las <i>tierras</i>: &amp; los cielos mouidos</p>	<p>tanto eran de grandes e fieros los rroydos semeiauan las <i>tierras</i> e los çielos mouidos</p>
<p>/fol. 52v/ 827[873 Tan <i>grant</i> era la fazienda: los pueluos tan largueros que a qual parte <i>que</i> tenien: sesenta mijeros las muelas de los pueblos: <i>cobrien</i> los oteros ensordecien las oreias: al son de los tromperos</p>	<p>/fol. 64v/ 855[873 Tan grande era la cosa los pueblos tan largeros <i>que</i> a la parte <i>que</i> yuan tenjen <i>quinZe</i> mjgeros las nubles de los pueblos tenjen los oteros ensordien las orejas el son de los tromperos</p>
<p>/fol. 61r/ 956[1003 Eran de tal guisa: mezcladas las feridas que eran de los golpes: las <i>trompas</i> enmodidas volauan por el ayre: las saetas texidas al Sol togien el <i>lumbre</i>: tan uenien decosidas  957[1004 De piedras &amp; de dardos: yuan <i>grandes</i> nuuadas cuemo si fuessen exambres: de abeias iuntadas tant eran las feridas: firmes &amp; afincadas que eran de los cuernos: las bozes affogadas</p>	<p>/fol. 73v/ 984[1003 Fueron en tal manera mezcladas las feridas <i>que</i> eran con los golpes las <i>trompas</i> ensordidas bolauan las saetas por el ayre texidas al Sol tolien la <i>lumbre</i> asy yuan cosidas  985[1004 De piedras e de dardos yuan <i>grandes</i> nuuadas <i>commo</i> sy fuesen abejas en exanbre <i>ajuntadas</i> tanto eran las feridas firmes &amp; afincadas <i>que</i> eran de los cuernos las bošes enfogadas</p>
<p>—</p>	<p>/fol. 94v/ 1275[1295 Mando luego mouer e yr a las feridas mando taner las <i>tronpas</i> e feryr las <i>boZjnas</i> de sy mjsmos las gentes eran tan <i>ençedidas</i> <i>que</i> serien de su grado mucho ante moujdas</p>
<p>—</p>	<p>/fol. 94v/ 1280[1300 FaZien de cada <i>parte</i> sobejanos rroydos de cuernos e de <i>trompas</i> e de alaridos semejauan los montes e los çielos moujdos e <i>que</i> los elementos eran desabenjdos</p>
<p>/fol. 87v/ 1394[1556</p>	<p>/fol. 113r/ 1536[1556</p>



<p>Las yentes otros tiempos <i>quando querien mouer</i>  <i>fazien</i> las trompas: e los añafiles tañer  luego solien los omnes: los signos entender  luego pensauan todos: las carreras prender</p> <p>1396[1558  Las yentes eran <i>grandes</i>: ca siempre le creçien  posauan a anchura: cuemo sabor auien  <i>quando</i> tañian la añafil: todos lo oyen</p>	<p>Las gentes otro <i>tiempo quando querien mouer</i>  <i>faZien</i> cuernos e trompas e boZinas tañer  luego <i>Sabien</i> los omnes el signo <i>entender</i>  luego pensauan todos de *carueras prender</p> <p>1538[1558  Las gentes eran <i>grandes que</i> siempre le creçien  posauan a anchura <i>comme</i> <i>Sabor aujen</i>  <i>quando</i> tañe el cuerno todos <i>non</i> lo oyen  por ende a las vegadas grañt <i>engaño prendien</i></p>
--	--

LIBRO DE ALEXANDRE - CONCORDANCIAS

MANUSCRITO –O– (Biblioteca Nacional de Madrid, ms. Vit. 5-10)	MANUSCRITO –P– (Bibliothèque Nationale de Paris, ms. Esp. 488)
cornos	-
trompas /fol. 37r/ 585[628	tronpas /fol. 47r/ 612[628
cuernos /fol. 51r/ 803[848	cuernos /fol. 62v/ 830[848
atambores	atanbores
tromperos	tromperos
firμες los alaridos de cornos & de trompas: yuan grandes roydos	—
Las trompas fueron luego: <i>otro</i> dia tocadas	—
—	mando taner las tronpas e feryr las boZjnas
—	FaZien de cada parte sobejanos roydos de cuernos e de trompas
—	faZien cuernos e trompas e boZinas tañer

---

**LIBRO DE ALEXANDRE - SINÓNIMOS**

bozina	corno	cuerno	trompa tronpa	añafil	atambor atanbor	trompero
añafil	—	añafil	—	bozina	—	—
—	—	Bozina corno	—	cuerno	—	—

En consecuencia, se extraen las siguientes conclusiones:

- Los instrumentistas que sonaban o tañían los instrumentos altos conocidos como cornos, cuernos, bozinas y añafiles se denominan genéricamente en el Libro de Alexandre como tromperos.
- Los instrumentos aerófonos citados se agrupaban entre ellos junto a otros de percusión (atambores) actuando en torneos, convocatorias de gentes, etc.
- Son manifiestas las diferencias entre corno y trompa (/fol. 8v/ 125[138 M. -O-]); entre cuerno y trompa (/fol. 51r/ 903[848 M. -O- y /fol. 62v/ 830[848 M. -P-]); y entre tronpa y bozina, como instrumentos desiguales que solían actuar conjuntamente (/fol. 94v/ 1275[1295 M. -P-).

Así pues, el *Libro de Alexandre* aporta datos muy interesantes respecto a la variedad de instrumentos altos insuflados por aire que de esa época conoce el autor, aunque no los identifique organográficamente de manera clara y concisa. Según el uso que hacían de ellos los tromperos, se escuchaban sus sonos en los torneos (/fol. 37r/ 585[628 M. -O-), cuando se convocaba la gente a diversos actos y para mover las tropas.

De algún modo podemos intuir o imaginar los potentes y estruendosos sonidos que producían estos «músicos» en sus «ruidosas» actuaciones. Los calificativos que utiliza el autor no dejan lugar a dudas:

- «alaridos de cornos & de trompas»
- «fieros los roydos»
- «ensordecien las oreias: al son de los tromperos»
- «sobejanos rroydos de cuernos e de trompas»
- «taner las tronpas»
- «feryr las bozinas»
- «cuernos e trompas e bozinas taner»
- «quando tañian la añafil: todos lo oyen»

Se deduce claramente la existencia de instrumentos curvos construidos con material orgánico cuyo tubo es mayoritariamente de cavidad cónica, caso de los cuernos de

animales, y otros de metal, rectos o curvos de sección más cilíndrica, caso del añafil o de pequeños cuernos metálicos, denominados por otros autores como trompetas<sup>1726</sup>. No obstante, no es óbice para que el autor utilice los nombres de corno, cuerno, bozina y añafil como sinónimos.

Como decíamos anteriormente, en el libro se distingue entre los diversos instrumentos —aparte de los de cuerda como la viola— algunos de viento usados por los juglares, como las trompas y los cuernos, que cita como instrumentos diferentes, diferenciándolos de otros que utilizan los escolares:

Un juglar de grant guisa —sabiá biern su menester—  
 omne bien razonado que sabiá bien leer,  
 su viola tañendo vino al re veer:  
 el rey, quando lo vió, escuchól volenter<sup>1727</sup>.

El fragmento del poema siguiente describe un sangriento torneo en el que participan las trompas para dar los toques o llamadas:

**Las trompas** fueron luego otro día tocadas,  
 Della è della parte las aces paradas,  
 El torneo fue vuelto è las feridas mezcladas,  
 De la sangre las aguas todas eran quaiadas. (estr. 585)<sup>1728</sup>

En los pasajes sucesivos se puede apreciar como los tromperos y *trompadors* sonaban las trompas, las bocinas y los cuernos junto a los atambores, así como otros instrumentos tañidos por los juglares:

Los golpes eran grandes, firmes los alaridos,  
 De cornos è de trompas iban grandes roydos.  
 Della è della parte avie muchos cídos,  
 Exien à todas partes los caballos vacios. (estr. 125)<sup>1729</sup>

<sup>1726</sup> La distinción entre los cuernos, bocinas y trompetas en la segunda mitad de la Edad Media, establecida después según la sección y forma de perforación del instrumento metálico, cónico para los cuernos y trompas o cilíndrico para las trompetas es difícil de sostener, al observar las boquillas de los cuernos, olifantes, trompetas y cornetos que presentan, en esta época siempre, perforaciones cilíndricas; mientras que el cuerpo y pabellón se ensancharán enseguida, más o menos rápidamente, según la forma cónica. Cfr. LLIMERÁ DUS, J. J. (2000), *Estudio y descripción...*, ob. cit., p. 298.

<sup>1727</sup> CAÑAS, J. (Ed.) (1995), *El Libro de Alexandre*, Ediciones Cátedra, S. A., Madrid, p. 176.

<sup>1728</sup> *Ibidem*, p. 260.

<sup>1729</sup> LORENZO SEGURO, J. (1782), *Colección de poesías castellanas anteriores al siglo XV. Poema de Alexandro Magno*, tom. 3, Madrid, p. 18.

[...] Las trompas è los cuernos alli fueron tannidos,  
Fueron los atambores de cada parte feridos;  
Tanto eran grandes è fieros los roidos,  
Semeiaban las tierras è los cielos movidos. (estr. 803)<sup>1730</sup>

[...] Eran de tal guisa mezcladas las feridas  
Que eran de los golpes las trompas enmodidas;  
Volaban por el ayre las saetas texidas,  
Al sol togien el lumbre, tan venien descosidas. (estr. 956)

De piedras è de dardos iban grandes nuvadas  
Cuemo si fuesen exambres de abeias iuntadas:  
Tant eran las feridas firmes è afincadas,  
Que eran de los cuernos las voces afogadas. (estr. 957)<sup>1731</sup>

[...] Las yentes otros tiempos quando querian mover  
Facien las trompas è los annafiles tanner,  
Luego solien los omes los signos entender,  
Luego pensaban todos las carreras prender. (estr. 1394)

El Rey Alexandre tesoro de proeza,  
Arca de sabieza, exemplo de nobleza,  
Que siempre amó prez mas que otra riqueza,  
Cambió esta costumbre, fizo grant soteleza. (estr. 1395)

Las yentes eran grandes, ca siempre le  
Posaban anchura cuemo sabor avien:  
Quando tannian la annafil todos lo oyen,

---

<sup>1730</sup> *Ibidem*, pp. 113 y 114.

<sup>1731</sup> *Ibidem*, pp. 135 y 136.

Pot end à las vegadas gran enganno prendien. (estr. 1396)<sup>1732</sup>.

Como hemos podido observar, casi todos los fragmentos citados hacen referencia a las trompas e instrumentos similares, curiosamente no aparecen en todo el *Libro* las trompetas; entre el resto de los citados aparecen las *simphonias*, que según Pedrell «podrían tratarse de la gaita gallega o de una viola de ruedas<sup>1733</sup>, instrumentos que suelen hallarse citados con los de samphonia, sinfonía, chinfonía, sinfonía, zampona, zarrabete y otros muchos»<sup>1734</sup>.

#### V.4.16. *Libro de Apolonio (ca. 1250)*

El *Libro de Apolonio* es una obra medieval de la literatura castellana escrita en versos alejandrinos y estrofa cuaderna vía hacia la mitad del siglo XIII y perteneciente al Mester de clerecía. De su autor nada sabemos, excepto que debió de ser un clérigo que podría ser natural del Alto Aragón o leonés, dado el carácter culto y moralizante de la obra. Tradicionalmente, se fecha alrededor de 1250 y se le suele considerar como una de las manifestaciones más tempranas del Mester de Clerecía (Ramón Menéndez Pidal, desde un punto de vista lexicográfico, lo sitúa en la segunda mitad del siglo XIII).

La base de la narración es una famosa novela latino-medieval, la *Historia Apolonii Regis Tyrii* (Historia de Apolonio, rey de Tiro), escrita durante los siglos V y VI de nuestra era y atribuida a Celio Simposio, un autor que seguía el modelo de la novela bizantina o de aventuras. Las aventuras de Apolonio fueron muy populares en la Edad Media y se conservan numerosas versiones en distintos idiomas.

En el *Libro de Apolonio* no se nombra ningún instrumento aerófono en ningún momento y nada en él es nuevo, sin embargo, resulta interesante incluirlo en este apartado porque en alguno de sus poemas describe, a modo de «recreación», el papel de la música y de los músicos en el contexto de la nueva sociedad burguesa que nacía en el siglo XIII. El libro sobresale por la importancia que concede no sólo a la actividad musical, sino también a los conocimientos de esa materia que tienen los protagonistas<sup>1735</sup>. Se ha señalado en alguna ocasión que ese aprecio por la música lleva

<sup>1732</sup> *Ibidem*, p. 199.

<sup>1733</sup> La viola de ruedas fue un instrumento muy cultivado por las clases elevadas en la Edad Media y en la época del Renacimiento. La moda de este instrumento resistió hasta el fin de esta época; siendo después, a pesar de un renacimiento postrero, abandonada a los músicos nómadas y pordioseros, llamada por esto *lyra mendicorum*.

<sup>1734</sup> PEDRELL, F. (1901), *Emporio científico...*, ob. cit., p. 60.

<sup>1735</sup> Cfr. DEVOTO, D. (1972), «Dos notas sobre el Libro de Apolonio», en *Bulletin Hispanique*, 74, pp. 291-330.

al autor de la versión en cuaderna vía a mantener una actitud complaciente con los juglares y a no censurar la actividad juglaresa, en contra de lo habitual en la época<sup>1736</sup>.

En los fragmentos siguientes, la princesa Luciana ha reavivado el dolor en el rey Apolonio, y para apaciguar el sufrimiento que ha suscitado recurre a la música<sup>1737</sup>. Se cita la vihuela o vihuela<sup>1738</sup> como instrumento de cuerda, contextualizándolo en lo que podría ser la descripción de un concierto de la época, en el que se refiere también la intervención de los instrumentos *altos* y *baxos*, realzando a la vez, la maravillosa expresión con que la princesa Luciana manejaba ante la corte su vihuela:

Aguisósse la duenya, fiziéronle logar,  
tenpró bien la vihuela en hun son natural;  
dexó caer el manto, paròse en hun brial,  
començó huna laúde, omne non vio atal. (estr. 178)

Tazia fermosos sones e fermosos debaylados,  
quedaua, a sabiendas, la boz a las vegades;  
fazia a la viuela decir puntos ortados,  
serneíaaua que eran palabras afirmadas.

Los altos e los baxos, todos della dizian,  
La duenya e la viuela tan bien se abinién Que lo tenién ha fazanya quantos  
que lo vehién.  
Fazia otros depuertos que mucho más valién (estr. 180)

[...] Recudio Apolonio como firme varón:  
«Rey, de tu fija non digo si bien, non,  
mas, si prendo la vihuela, cuydo fer hun tal son,

---

<sup>1736</sup> La habitual animadversión contra los juglares se recoge en la mayor parte de los textos de la Edad Media, la bibliografía sobre estos intérpretes es muy abundante; valga como ejemplo los libros clásicos de FARAL. E. (1910), *Les jongleurs en France au Moyen Âge*, Paris; MENÉNDEZ PIDAL R., (1991), *Poesía...*, ob. cit.; y el estudio reciente de ALLEGRI, L. (1988), *Teatro e spettacolo nel Medioevo*, Roma-Bari, Laterza.

<sup>1737</sup> Cfr. ALVAR, C. (2010), *Traducciones y traductores. Materiales para una historia de la traducción en Castilla durante la Edad Media*, Centro de Estudios Cervantes, Alcalá de Henares, p. 419.

<sup>1738</sup> Este instrumento aparece con diferentes grafías o denominaciones, pero, sin duda, se refiere a la vihuela de arco o viola.

que entredres todos que es más con razón... (estr. 182)<sup>1739</sup>

[...] Arnigo, dixo ella, si dios te bendiga,  
por amor, si la as, de la tu dulce amiga,  
que cantes huna laúde en rota ho en gigua;  
si no, asme dicho soberuia e enemiga (estr. 184)

Non quiso Apolonio la duenya contrastar,  
priso huna vihuela e sópola bien tenprar;  
dixo que sin corona sabrié violar,  
non queria, maguer pobre, su digludat baxar.

Quo desta palabra el rey muy gran sabor,  
semeióle que le yua amansando la dolor;  
mandó de sus coronas aducir la meior;  
diola a Apolonio, hun buen violador.

[...] Fue leuantando hunos tan dulces sonos,  
doblas e debayladas, temblantes senuitones;  
a todos alegraua la boz los corazones;  
fue la duenya toquada de malos aguigones.

Todos por huna boca dizién e afirmauan  
que Apolo nin Orfeo mejor non violauan;  
el cantar de la duenya, que mucho albauan,  
contra el de Apolonio nada non lo preciauan (estr. 190)<sup>1740</sup>

---

<sup>1739</sup> CORBELLA, D. (ed.) (1999), *El Libro de Apolonio*, Ediciones Cátedra, S. A., Madrid, pp. 132-138. *Cfr.* con la traducción de la edición de SÁNCHEZ, T. A. (ed.), (1841), *Colección de algunas poesías castellanas: anteriores al siglo XIV. Libro de Apolonio. Vida de Santa María Egipcíaca. La Adoración de los Santos Reyes*, (Library of Princeton University) Madrid, Imprenta de D. Vicente de Llama, pp. 32 y 33.

<sup>1740</sup> *Ibidem*, pp. 134-138.

Luego el otro día, de buena madrugada,  
levantóse la duenya ricamente adobada;  
prisso huna viola buena e bien tenprada,  
e sallió al mercado violar por soldada.

Començó hunos viesos e hunos sones tales,  
que trayén grant dulgor τ eran naturales;  
finchiéense de omes apriesa los portales  
Non les cabié en las plaças, subiéense a los poyales.

Quando con su viola houo bien solazado,  
a sabor de los pueblos houo asaz cantado,  
tornóles a rezar hun romançe bien rimado,  
de la su razón misma, por hó hauia pasado"<sup>1741</sup>

Tornó al rey Tarsiana faziendo sus trobetes,  
tocando su viola, cantando sus versetes  
Omne buebo, diz, esto que tú a mí prometes,  
téntelo para tú, si en razón non te metes"<sup>1742</sup>

#### **V.4.17. *Libro de Buen Amor* (s. XIV)**

El *Libro de Cantares* o de *Buen Amor* fue escrito en el siglo XIV<sup>1743</sup>, en plena Edad Media española, por Juan Ruiz, Arcipreste de Hita (Guadalajara, diócesis de Toledo), nacido en Alcalá de Henares (ca. 1283-1350). El título actual dado a toda la obra

---

<sup>1741</sup> *Ibidem*, pp. 216 y 217.

<sup>1742</sup> *Ibidem*, p. 239.

<sup>1743</sup> La fecha de composición del Libro no esta clara, pero es, con toda seguridad del s. XIV (como fecha de finalización se barajan los años 1330 y 1343, aunque hay otros investigadores que acercan esta fecha hacia el año 1389). El *Libro de buen amor* representa un mundo esencialmente literario. Uno de los aspectos más distintivos de la obra, es su forma autobiográfica. Hoy en día, todos los eruditos dan por sentado que el *Libro* es una autobiografía imaginaria, que la narración en primera persona es un recurso literario. El autor emplea varios tipos de narración corrientes en la Edad Media: la alegoría, las canciones tipo *pastorella provenzal*, y la narración, en primera persona, de una serie de episodios amorosos, que de ninguna manera se pueden considerar como autobiográficos. El Libro estaría dirigido, en un principio, a los clérigos y nobles de la Castilla de 1340. De él se conservan diversos manuscritos: el Ms. de Salamanca, el de Gayoso y el de Toledo, aparte de diversos fragmentos (el más importante es el llamado de Porto, dos folios de una versión portuguesa del *Libro de buen amor*).



(*Libro de buen amor*) se infiere de los propios comentarios que contiene [Llamóse *Juan Ruiz*, c. 19 y 575)], puesto que ha llegado hasta nosotros sin una denominación genérica clara. Lo propuso el filólogo Ramón Menéndez Pidal en 1898.

Juan Ruiz utiliza continuos recursos irónicos en un texto en ocasiones sencillo u oscuro que tiene tanto de didáctico como de humorístico, en el que consigue equilibrar la desvergüenza y la delicadeza, lo piadoso y lo lujurioso<sup>1744</sup>. El Libro se enmarca en la ideología religiosa castellana de la época, algo más cercana en lo erótico al texto hebreo original de la Biblia y sus interpretaciones (donde el sexo no se considera malo) que a la versión oficial del tema que se pretende imponer desde Roma, en la que el placer sexual no es admitido como algo positivo.

Con sorprendente frecuencia insiste Juan Ruiz sobre la manera en que deba entenderse lo que escribe. El lector no ha de demorarse en la primera impresión que reciba al pasar sus versos, y procurará llegar a otro sentido mediato y más auténtico. En este último se hallaría la verdadera intención del autor<sup>1745</sup>.

El Arcipreste habla con naturalidad en su obra de la extendida barraganía de los clérigos (tener una mujer como pareja civil, sin casarse por la Iglesia), e incluso de sus amores con una monja<sup>1746</sup>.

Respecto al papel de la música en este libro decía Julio Mendivil que «Pese al importante rol que desempeña en la obra del Arcipreste de Hita, la música ha recibido hasta ahora, más bien, poca atención por parte de la crítica literaria». En efecto, la literatura sobre el libro es copiosa, sin embargo, no abundan los artículos específicos que traten el tema<sup>1747</sup>. El propio autor deja patente que «la música formaba parte fundamental del marco conceptual del libro»<sup>1748</sup>. Ya en el prólogo que abre el libro dice en prosa: «E compósele otrosí a dar algunos leçon e muestra de metrificar e rimar e trobar». Y más adelante añade: «ca trobas e notas e ditados e versos fiz conplidamente

<sup>1744</sup> Cfr. MENDÍVIL, J. (2007), «La música y los instrumentos en el "Libro de Buen Amor" de Juan Ruiz, el Arcipreste de Hita», en *Lienzo*, núm. 28, 67-103, p. 69.

<sup>1745</sup> Cfr. Coplas 16-18, 46, 65, 67, 443, 892, 904, 908, 986, 1390, 1610, 1613, 1631. *Apud* «Duplicidad de sentidos» en el *Libro de Buen Amor*, Disponible *online* en Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes [Acceso: 22/08/2018] Recuperado de: [http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-libro-de-buen-amor-del-arcipreste-de-hita/html/dcd64a3e-2dc6-11e2-b417-000475f5bda5\\_14.html/marca/amor](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-libro-de-buen-amor-del-arcipreste-de-hita/html/dcd64a3e-2dc6-11e2-b417-000475f5bda5_14.html/marca/amor)

<sup>1746</sup> «En todo caso la barraganía de los clérigos era algo aceptado, e incluso a veces amparado y favorecido por la ley: los reyes, en los fueros locales, para favorecer los repoblamientos, otorgan cartas y privilegios a favor de estos enlaces». PÉREZ LÓPEZ, J. L. (2007), *Temas del "Libro de buen amor": el entorno catedralicio*, Toledo, Archivo y Biblioteca de la Catedral de Toledo, db Comunicación, *Apud* VRIES, Henk de (2008), «Avrás dueña garrida: cuerpo y alma del "Libro de Buen amor"», en *Congreso homenaje a Alan Deyermond*, (147-179), p. 162.

<sup>1747</sup> *Vid.* FERRÁN, J. (1973), «La música en el Libro de Buen Amor. El Arcipreste de Hita. El Libro, la tierra, la época», en *Actas del I Congreso Internacional sobre el Arcipreste de Hita*, Barcelona, Seresa, pp. 391-397; PERALES DE LA CAL, R. (1973), «Organología medieval en la obra del Arcipreste»

<sup>1748</sup> Cfr. MENDÍVIL, J. (2007), «La música..., ob. cit., p. 69.

segund que esta çiençia requiere»<sup>1749</sup>. Igualmente, en uno de los primeros versos del libro se refiere a la necesidad de loar a Dios «en prosa y en canto» (11c), utilizando la música como parte de su discurso para atraer a las masas, con expresiones propias de la gente a quien se dirige. El Arcipreste pone especial énfasis en dar a conocer su conocimiento de las tradiciones, expresiones y de los instrumentos musicales populares «sabe los instrumentos e todas las juglarías» (1489b), y al final de la obra añade: «por vos dar solaz a todos, fáblevos en juglaría» (1633b).

Felipe Pedrell dedicaba en su tratado de *Organografía*<sup>1750</sup> un apartado (núm. 13 de la 1ª parte) a las enumeraciones instrumentales del poema. De él destaca su importancia capital para la historia de la antigua organografía musical española, tanto por la cantidad de instrumentos musicales que cita como por los numerosos detalles que aporta sobre los mismos, indicativo de su erudición y conocimiento musical, «El Arcipreste sabía música, y podría asegurarse que la cultivaba y la profesaba en el sentido técnico de esta palabra»<sup>1751</sup>, afirma también Pedrell que Juan Ruiz compuso letras y, sin duda, la música de danzas para las *troteras* y *cantaderas*; en todo el poema podemos encontrar numerosas alusiones musicales, como cuando dice: «Se fazer el altibajo, el sotar a qualquier muedo...», es decir, sabía hacer un contrapunto a la mente sobre un canto propuesto (práctica contrapuntística extraordinaria de su época) y sabía *sotar*, saltar, pasar *a cualquier muedo* (del latín *modus*, modo), o sea que sabía modular, prácticamente todo lo que necesita saber un maestro versado en el arte musical.

A lo largo del libro encontramos la actitud típica del misionero del mester de clerecía en un tono irónico característico del Arcipreste como acercamiento a lo popular «rezas muy bien las oras con garçones folguines» (374a), «*cum bis qui oderunt pacem*, fasta que el salterio afines» (374b), «diçes: "*Ecce quam bonum*", con sonajas e baçines» (374c).

En palabras de Mendívil, todo instrumento mencionado por una fuente literaria sería una huella directa del quehacer musical del medio en que esa obra fue concebida; la mención de un instrumento es por tanto la confirmación de su uso en el contexto en que fue ubicado por el autor que lo cita<sup>1752</sup>. En el mismo sentido se expresaba Pierre Aubry cuando señalaba como fuente complementaria que,

las violas, las gigas, las rotas, los laúdes, las guitarras, las mandolas, los salterios, las fistolas y otros tantos instrumentos, no nos serian conocidos hoy

---

<sup>1749</sup> RUIZ, Juan, Arcipreste de Hita (1992), *Libro de Buen Amor*, (Versión de Alberto Blecuá), Madrid, Cátedra, pp. 141-145.

<sup>1750</sup> PEDRELL, F. (1901), *Emporio científico...*, ob. cit., p. 45.

<sup>1751</sup> *Ibidem*, p. 46.

<sup>1752</sup> MENDÍVIL, J. (2007), «La música...», ob. cit., p. 83.

en día si no fuera por las menciones que de ellos hacen los poetas en los grabados de sus manuscritos<sup>1753</sup>.

Así pues, la mención de los instrumentos musicales en la obra del Arcipreste nos resulta sumamente interesante porque menciona el nombre de los instrumentos existentes en su época, entre ellos la trompa «Tronpas e añafiles salen con atanbales»<sup>1754</sup>.

Con toda probabilidad la presencia de los vocablos musicales en los versos del poeta refleja fielmente la realidad musical de su época, tal como ocurre también en los dos libros del siglo XIII cercanos al *Buen Amor* comentados anteriormente: el *Libro de Apolonio* y el *Libro de Alexandre*. Especialmente ilustrativo nos parece el capítulo «De cómo clérigos e legos e flaires e monjas e dueñas e joglares salieron a rezebir a Don Amor» si lo cotejamos con el recibimiento de que es objeto Alejandro Magno en el *Libro de Alexandre*, las concordancias textuales entre ambos libros son numerosas, aunque no entraremos aquí en ellas<sup>1755</sup>. Tampoco entraremos a especular sobre el propósito que podía perseguir el Arzobispo al utilizar el recurso retórico, afín a las modas de la época, de enumerar «simbólicamente» los instrumentos musicales. Como ya hemos visto anteriormente en el capítulo de *Los trompadors*, los padres de la Iglesia se mostraron ciertamente rígidos en cuanto a la prohibición de instrumentos musicales en las celebraciones domésticas, debido a sus connotaciones mundanas, la Iglesia antigua había asumido el postulado del Nuevo Testamento de "adorar a Dios en cuerpo y alma", como una condenación explícita a los rituales que se encontraban en las páginas del Antiguo Testamento»<sup>1756</sup>. Esa visión de los instrumentos musicales como algo negativo se difundió tanto que la Iglesia católica los prohibió en la liturgia. Habría que esperar hasta el siglo XIV para que se produjese un cambio sustancial en ese sentido. Los instrumentos presentes en la obra del Arzobispo ya no se fundan en los bíblicos del Antiguo Testamento (tuba, cítara, salterio, tímpano, *organum* o címbalo), sino que vienen a ser ya un reflejo de los presentes en la sociedad del siglo XIV.

Más que una simbología, en el sentido estricto de la palabra, lo que uno encuentra en el libro del Arcipreste es una valoración social de estos desde una perspectiva cultural. Así aparecen el caramillo, la cítola, el albugue, la çanpoña y el pandero asociados a un ambiente bucólico, es decir, asociados al paisaje, a la naturaleza y a la tranquilidad, y por tanto a un mundo idílico que representa los valores celestiales. Los instrumentos "arábigos" se representan,

<sup>1753</sup> AUBRY, P. (1907), *Estampies et danses royales. Les plus anciens textes de musique instrumentale au moyen age*, París, Genève, p. 4.

<sup>1754</sup> Vid. RUIZ, Juan, Arcipreste de Hita (1992), *Libro de Buen Amor...*, ob. cit., estr. 1234a.

<sup>1755</sup> Para una información más precisa vid. MENDÍVIL, J. (2007), «La música...», ob. cit., pp. 86 y 102.

<sup>1756</sup> GIESEL, H. (1978), *Studien zur Symbolik der Musikinstrumente in Schriftum der alten und mittelaltlichen Kirche. (Von den Anfänge bis zum 13 Jahrhundert)*, Regensburg, Gustav Bosse Verlag, pp. 39 y 40. Apud MENDÍVIL, J. (2007), «La música...», ob. cit., p. 90.

en cambio, como perjudiciales para el alma por ser parte del vulgo. En general, los instrumentos serán divididos entre los "buenos", pertenecientes al Buen Amor, y los malos, pertenecientes al mundo pagano<sup>1757</sup>.

A lo largo del libro los instrumentos son distribuidos socialmente entre los apropiados para las cantigas buenas —cristianos— y los arábigos:

<sup>1515</sup> Para los instrumentos estar bien acordados  
a cántigas algunas son más apropiados,  
e los que he probado aquí son señalados,  
en qualesquier instrumentos vienen más asonados.

<sup>1516</sup> Arábigo non quiere la viuela de arco  
çinfonia, guitarra non son de aqueste marco cítola,  
odreçillo non aman caguyl hallaco,  
mas aman la taberna, e sotar con bellaco.

<sup>1517</sup> Albogues, e mandurria, caramillo, e çampoña  
non se pagan de arábigo quanto d'ellos Boloña,  
como quier que por fuerça dísenlo con vergoña,  
quien gelo desir fesiere, pechar deve caloña.

Claramente aquí la oposición no se presenta entre culto y popular, sino entre lo cristiano y arábigo. Los instrumentos aparecen entonces como símbolos de pertenencia cultural.

Por otra parte, algunos de los términos que aplica el Arzobispo a los instrumentos son dudosos y pueden plantear problemas de interpretación<sup>1758</sup>, pero no vamos a entrar aquí en ello, pues sería necesario un análisis mucho más concienzudo y amplio que obviaremos por no ser imprescindible para el estudio que aquí llevamos a cabo.

Dejamos aquí las citas musicales del Arcipreste, que serían muy extensas, porque en ellas solamente aparecen ya instrumentos de otras especies, y sus indicaciones son más específicas hacia los que son adecuados para cantares y otros menesteres.

---

<sup>1757</sup> MENDÍVIL, J. (2007), «La música...», ob. cit., pp. 92 y 93.

<sup>1758</sup> Curt Sachs en su obra *Reallexikon der Musikinstrumente* coincide, muchas veces, con las descripciones y denominaciones que aplica a estos instrumentos Pedrell en su *Emporio científico*, pero no con las de su *Diccionario Técnico*, publicado seis años antes que el anterior. *Vid.* SACHS, C. (1913), *Real-lexikon der Musikinstrumente*, Berlín, IM Verlag von Julius Bard. Para «trompa» *vid.* p. 189.

**V.4.18. Poema de Alfonso el Onceno (1348)**

La *Crónica rimada* o *Poema de Alfonso Onceno, rey de Castilla y León* de Rodrigo Yáñez, relata la vida de Alfonso XI de Castilla y León desde su subida al trono cuando solo contaba con un año en 1312 hasta la conquista de Algeciras de 1344, e incluye información sobre la lucha del rey castellano contra la dinastía de los benimerines y en la batalla del Salado en el año 1340. Además, se introducen alabanzas del propio rey y de su amante, Leonor de Guzmán, así como los acontecimientos históricos que le tocó vivir en su lucha contra el rey de Marruecos, entre ellos, la famosa victoria del Salado, alcanzada en 1340<sup>1759</sup>.

En cuanto al estilo de la obra, Don Diego Hurtado de Mendoza, autor de su hallazgo en el siglo XV, la clasifica entre las gestas, opinión que compartía Menéndez Pelayo. Sin embargo, Menéndez Pidal considera que la obra es más bien el «último esfuerzo erudito de la poesía narrativa frente a las gestas populares»<sup>1760</sup>. Un manuscrito del poema cronístico incompleto escrito en cuartetas en el año 1348 por Rodrigo Yáñez, del que se conservan unas 2450 copiadas en el siglo XV, se custodia en la Real Academia Española de la Lengua. Aparece el nombre de Rodrigo Yáñez como «notador», por lo que en él se ha visto al autor del poema<sup>1761</sup>.

En los siguientes poemas se relata un desfile en torno al monasterio de las Huelgas de Burgos. En él se puede apreciar la variedad de instrumentos participantes tañidos por los juglares. En esta ocasión acompañan los cantos de las doncellas diferentes *instrumentos bajos* como el laúd, la vihuela, la exabea morisca, la gaita... y otros muchos *estormentos mil*, entre los que —sin duda— se encontrarían los *instrumentos altos*:

399 Unos andauan dançando  
 Desde el fondo fasta ençima,  
 E los otros bofordando,  
 E otros jogando de esgrimma.  
 400 Tomauan escudo e lança,  
 La gineta yuan jogando,

<sup>1759</sup> Cfr. YAÑEZ, R. (1863), *Poema de Alfonso XI, rey de Castilla y León*, Manuscrito del siglo XIV, publicado por primera vez de orden de su Majestad la Reina, con Noticias y Observaciones de Florencio Janer, Madrid, Impreso por don Manuel Rivadeneyra, pp. 7-9. Disponible *online* en la University of Toronto [Acceso: 2/2018] Recuperado de: <https://archive.org/details/poemadefonsoon00jane>

<sup>1760</sup> *Apud* MENÉNDEZ PIDAL, D. C. (1953), «Poema de Alfonso XI. Fuentes, dialecto, estilo», (Biblioteca Románica Hispánica, Estudios y Ensayos), Madrid, Ed. Gredos. *Apud* SIMBAQUEBA, L. R. (1955-56), *Reseña de libros, BICC*, XI, en *Thesaurus*, tom. XI, núm. 1, 2 y 3, p. 264. Disponible *online* Centro virtual Cervantes, [Acceso: 2/2018] Recuperado de: [https://cvc.cervantes.es/lengua/thesaurus/pdf/11/TH\\_11\\_123\\_271\\_0.pdf](https://cvc.cervantes.es/lengua/thesaurus/pdf/11/TH_11_123_271_0.pdf)

<sup>1761</sup> Cfr. YAÑEZ, R. (1956), *Poema de Alfonso XI*, Madrid, ed. Y. T. Cate, C.S.I.C. (Anejos Revista de Filología Española, LXV).

Rricas duennas fasian dança  
A muy grand plaser cantando<sup>1762</sup>.  
[...]  
406 Estas palabras desian  
Donsellas en ssus cantares:  
Los estormentos tannian  
Por las Huelgas los jogral(r)es.  
407 El laud yuan tanniendo,  
Estormento falaguero,  
La vihuela tanniendo,  
El rabé con el salterio.  
408 La guitarra sserranista  
Estromento con rrason,  
La exabeba morisca,  
Allá en medio canon.  
409 La gayta, que es sutil  
Con que todos plaser han,  
Otros estromentos mill,  
Con la farpa de don Tristan.  
410 Que da los puntos doblados,  
Con que falaga el loçano,  
E todos los enamorados  
En el tiempo del verano<sup>1763</sup>.

Seguidamente, en el poema núm. 1644, en un escenario bélico relacionado con la batalla del Salado, alcanzan cierto protagonismo los ruidosos instrumentos guerreros tañidos por los moros: *atabales marroquiles* que son respondidos por *tronpas con annafiles*; y en el núm. 2276 se deja entrever la estruendosa sonoridad de estos

---

<sup>1762</sup> *Poema de Alfonso Onceno*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2008. Reproducción digital de la ed. facsímil de Tomás Antonio Sánchez, *Poetas castellanos anteriores al siglo XV*, Madrid, Rivadeneyra, 1864, págs. 477-551. (Biblioteca de Autores Españoles, 58). p. 489. Disponible *online* en Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes [Acceso: 2/2018] Recuperado de: <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/poema-de-alfonso-oceno-rey-de-castilla-y-de-leon--0/html/01974246-82b2-11df-acc7-002185ce6064.htm>

<sup>1763</sup> *Idem*. Vid. PEDRELL, F. (1901), *Emporio científico...*, ob. cit., pp. 63 y 64.

instrumentos, cuando las tropas árabes se disponen a marchar a la batalla: *Los moros fuera salieron / Con sus grandes asonadas...*

<sup>1640</sup> Honse ases de grand conpanna,

Fiso el rey moro fuertes,

Desde el mar a la montanna,

Beynte e çinco almogotes.

<sup>1641</sup> Guardadas están las ases,

Apostadas noble miente,

Con ellas muchos arrases

En poderes de Oriente.

<sup>1642</sup> Setenta mill soldaderos

Son los moros en la montaña,

Trese mill son caualleros,

Del parte del rrey de Espanna.

<sup>1643</sup> Se vuna parte del Salado

En ases entran paganos,

En tropel están xristianos,

Con su rrey bien auenturado.

<sup>1644</sup> Moros estauan tanniendo

Atabales marroquiles,

De la otra rrespondiendo

Tronpas con annafiles.

<sup>1645</sup> Llegó contra el Salado

El rrey moro de Granada

Su bacinete dorado,

En la mano su espada.

<sup>1646</sup> Al Salado fue llegando,

Adelante los arqueros,

Yuanto aconpannando

Siete mill caualleros<sup>1764</sup>.

---

<sup>1764</sup> *Ibidem*, pp. 526 y 527.

[...]

2274 Vn buen conde fue armado,

De moros grand enemigo,

Arbit era su condado,

Deste conde que vos digo.

2275 Muy apriesa caualgó.

Bien guisado a marauilla,

Con sus conpannas llegó

A las puertas de la billa.

2276 Los moros fuera salieron

Con sus grandes asonadas,

todos se luego ferieron

A muy grandes espadadas<sup>1765</sup>.

#### V.4.19. *Amadís de Gaula*

El *Amadís de Gaula* fue probablemente el primer libro que se imprimió en la península ibérica sobre tema caballeresco, de él puede decirse que provienen todos los demás<sup>1766</sup>. Abre un ciclo cerrado luego por *El Quijote*, que viene a ser una general parodia de las novelas caballerescas escritas en prosa en lengua castellana. Su autor es anónimo, sin embargo, a finales del siglo XV Garcí Rodríguez de Montalvo preparó la que habría de ser la versión definitiva del libro con el nombre de *Los cuatro libros del virtuoso caballero Amadís de Gaula*, cuya edición más antigua conocida es la de Zaragoza (1508). No obstante, se trata de una obra muy anterior, que ya existía en tres libros desde el siglo XIV, según consta en obras del canciller Pedro López de Ayala y su

---

<sup>1765</sup> *Ibidem*, p. 545.

<sup>1766</sup> Se cree que la versión original de *Amadís* podría ser portuguesa. Se ha atribuido a diversos autores, la *Crónica portuguesa* de Gomes Eanes de Azurara, escrita en 1454, menciona como su autor a Vasco de Lobeira que fue armado caballero en la batalla de Aljubarrota (1385). Otras fuentes dicen que el autor fue João de Lobeira, y que se trata de una refundición de una obra anterior, tal vez de principios del siglo XIV. Pero no se conoce ninguna versión del texto portugués original. Ahora bien, lo que se sabe con seguridad es que «El 30 de octubre de 1508, en los talleres zaragozanos de Jorge Coci, vio la luz una parte del fruto de su intervención, los cuatro libros de Amadís de Gaula, si bien con seguridad podemos afirmar que ésta no fue su impresión más antigua: de acuerdo con su transmisión textual la princeps, la primera edición, necesariamente tuvo que publicarse unos cuantos años antes, aunque en la actualidad desconocemos su paradero. En sus inicios se atribuye la obra al «honrado y virtuoso caballero Garcí Rodríguez de Montalvo, regidor de la noble villa de Medina del Campo». RODRÍGUEZ DE MONTALVO (2017), *Amadís de Gaula I*, Barcelona, Red ediciones, p. 17).



contemporáneo, Pero Ferrús. El mismo Montalvo confiesa haber enmendado los tres primeros libros y ser el autor del cuarto<sup>1767</sup>.

Sobre este autor nacido en pleno siglo XV, aproximadamente hacia 1440 en Medina del Campo, en el seno de una de las familias más influyentes, la de los Pollino. como hombre de armas pudo haber participado en la guerra civil (1475-1479), después de la cual abandonaría el ejercicio militar. De este modo, en el *Padrón de Alhama* de 1482 se le cita como «regidor, hidalgo», cargo municipal que compartió con el privilegio de servir como mensajero entre el gobierno de la villa y los monarcas. A partir de finales de 1503, después de algunos litigios entre el concejo medinés y los hidalgos de la villa, los datos sobre su biografía son un tanto confusos, si bien se coincide en que Montalvo había muerto ya en 1505. A Garci Rodríguez de Montalvo le cabe el honor de servir, como escritor, de puente entre dos épocas.

La novela se inicia con el relato del amor secreto del rey Perión de Gaula y de la infanta Elisena de Bretaña del que nació Amadís que fue abandonado en una barca. El niño fue criado por el caballero Gandales y recorre el mundo en busca de su origen en una trama de aventuras fantásticas, protegido por la hechicera Urganda, y perseguido por el mago Arcaláus el encantador<sup>1768</sup>.

A propósito del tratamiento sonoro en el *Amadís de Gaula* cabe reseñar que el autor pone verdadero énfasis en el «decorado sonoro» de la obra: «exigiendo el uso de "voces celestiales" cuando, por ejemplo, aparece "Urganda la Desconocida", o el empleo de "tambores y ruidos infernales" colocando el ictus en situaciones de mágico y tético momento»<sup>1769</sup>. La música que propone el autor en el texto,

agota la interpretación textual con eminente precisión aprovechando la déctica del sonido: "Ruidos estruendosos de cadenas» o, también, «música de muerte» para ocasiones de grandeza o tragedia, como es el caso de la ceremonia en la que "Amadís" es armado caballero<sup>1770</sup>.

Al hilo del argumento, la música actúa a modo de telón que separa los diversos planos escénicos como, por ejemplo, cuando en la batalla se da cuenta de toda una jerarquía de sonos a modo de órdenes de mando hacia los soldados. En diversas ocasiones encontramos una rica variedad de estos, tales como «toque de batalla», «toque de alarma», «salir a cabalgar», «toque de retorno o de huida», entre otros:

<sup>1767</sup> RODRÍGUEZ-MOÑINO, A. (1956), «El primer manuscrito del Amadís de Gaula. Noticia bibliográfica», en *Boletín de la Real Academia Española*, 36, 1956, pp. 199-216, recogido en su *Relieves de erudición (del "Amadís" a Goya)*, Madrid, Castalia, 1959, pp. 17-38.

<sup>1768</sup> RODRÍGUEZ DE MONTALVO (2017), *Amadís...*, ob. cit., p. 9.

<sup>1769</sup> MARTÍN RECUERDA, J. (1991), *Amadís de Gaula*, Introducción de Jacobo Fernández Aguilar, Murcia, Universidad de Murcia, Secretariado de Publicaciones, pp. 19 y 20.

<sup>1770</sup> *Idem*.

**LIBRO I.** El argumento de este libro sitúa la acción al principio de la era cristiana, en Bretaña, donde vivió un rey llamado Garinter que se casó con la hija del rey de Escocia.

Toque de trompetas y añafiles para armarse la gente:

oyeron tocar las trompetas y añafiles en la tienda del Rey, lo cual era señal de se armar la gente<sup>1771</sup>.

**LIBRO II [BELTENEBRÓS].** El libro segundo describe del rapto y rescate de Oriana, el sufrimiento de Amadís por las falsas noticias que le daban de ella, los problemas y consecuencias que causó el rey Lisuarte y el plan de Arcálaus.

En esta ocasión encontramos «toque de trompetas y añafiles para armarse la gente»:

Cap. I. La Ínsola Firme.

*De allí a algún tiempo, regresando Amadís con Agrajes, don Galaor y don Florestán, hijo también del rey Perión de Gaula, de restablecer en el trono del reino de Sobradisa a la hermosa niña Briolanja, que traidoramente había sido desposeída de él por un pariente suyo, hallaron en despoblado una doncella, acompañada de criadas y escuderos, la cual les preguntó adonde era su camino.*

Apolidón le dijo:

—Mi señora, pues que así os place, yo lo haré de guisa que de aquí ningún señor ni señora ser pueda sino aquellos que más señalados en lo que habéis dicho sean.

Entonces hizo un arco a la entrada de una huerta en que arboles de todas naturas había, e otrosí había en ella cuatro cámaras ricas de extraña labor, y era cercada de tal forma, que ninguno a ella podía entrar sino por debajo del arco; encima del puso una imagen de hombre de cobre, y tenía una trompa en la boca como que quería tañer; e dentro en el un palacio de aquellos puso dos figuras a semejanza suya y de su amiga, tales que vivas parecían, las caras propiamente como las suyas y su estatura, y cabe ellas una piedra jaspe muy clara; e fizo poner un padrón de fierro de cinco codos en alto a un medio trecho de ballesta en un campo-grande que ende era, e dijo: "De aquí adelante no pasará ningún hombre ni mujer si hobieren errado a aquellos que primero comenzaron a amar, porque la imagen que vedes tañerá aquella trompa con son tan espantoso a fumo e llamas de fuego, que los fará ser tollidos, e así como muertos serán deste sitio lanzados..."<sup>1772</sup>

Cap. IV. Las gestiones de paz.

---

<sup>1771</sup> RODRÍGUEZ DE MONTALVO, G. (1991), *Amadís de Gaula, libros I y II*, edición de Juan Manuel CACHO BLECUA, Madrid, E. Cátedra, p. 1020.

<sup>1772</sup> TENREIRO, Ramón M.<sup>a</sup> (ed.) (1924), *Libros de caballerías (Amadís de Gaula)*, Biblioteca literaria del estudiante dirigida por Ramón Menéndez Pidal, Tomo XX, Madrid, Biblioteca Tomás Navarro, CSIC, pp. 87 y 88.

*Entre tanto, un anciano ermitaño que moraba en aquella comarca, llamado Nasciano, y que gozaba de gran fama y prestigio entre todos los contendientes por su santidad y virtudes, tenía gran pesar en su corazón de que así se destrozara la flor de la caballería de tantos reinos, y como sabía el secreto de los amores de Oriana y Amadís, que muchas veces se había confesado con él la Princesa, se encaminó a la Insola Firme para rogar a Oriana que le permitiera revelar al rey Lisuarte lo que mediaba entre ella y Amadís, confiando en que sólo con aquello quedaría ya la guerra acabada.*

El ermitaño y Amadís comunicaron al rey Peñón todo cuanto ocurría, quien, no menos inclinado a la paz, de acuerdo con sus principales aliados nombró dos representantes suyos, que, con los del rey Lisuarte, discutieran y acordaran las condiciones del término de la guerra, y antes de otra cosa, una y otra parte dispusieron levantar los reales y que se retirara una jornada atrás cada uno de los ejércitos, yendo a la Insola Firme los de Amadís, y a la villa de Luvaina los de Lisuarte. De este modo, la mañana venida, las trompas fueron sonadas por los reales, e alzadas las tiendas; y con mucho placer de los unos y de los otros movieron los reales, cada uno donde debía ir<sup>1773</sup>.

[...]

Pues así como estaban, salieron de la iglesia, e cabalgando, llegaron al marco donde allí adelante a ninguno ni a ninguna era dada licencia de entrar, si dinos para ello no fuesen. Pues allí llegados, Melicia e Olinda, la mujer de Agrajes, dijeron a sus esposos que también querían ellas probar aquella aventura, de lo cual gran alegría en los corazones dellos vino, por ver la gran lealtad en que se atrevían. Allí descabalaron todos e acordaron que entrasen delante Melicia e Olinda; e así se fizo, que la una tras la otra pasaron el marco, e sin ningún entrévalo fueron so el arco y entraron en la casa donde Apolidón e Grimanesa estaban; e la trompa, que la imagen encima del arco tenía, tañió muy dulcemente; así que todos fueron muy consolados de tal son, que nunca otro tal vieran, sino aquellos que ya lo habían visto e probado.

Oriana llegó al marco e volvió el rostro contra Amadís e paróse muy colorada; e tornó luego a entrar, y en llegando a la mitad del sitio, la imagen comenzó el dulce son; e como llegó so el arco, lanzó por la boca de la trompa tantas flores e rosas en tanta abundancia, que todo el campo fué cubierto dellas; y el son fué tan dulce e tan diferenciado del que por las otras se fizo, que todos sintieron en sí tan gran deleite, que en tanto que durara tovieron por bueno de no partirse de allí; mas como pasó el arco, cesó luego el son<sup>1774</sup>.

[...]

Sus tres maridos, Amadís e Agrajes e don Bruneo, que aquella aventura habían acabado, como ya el segundo libro desta historia vos lo ha contado, fueron contra ellas, lo cual ninguno de los que allí estaban podieran hacer; e como a ellas llegaron, la trompa comenzó el son e a echar las flores, que les

<sup>1773</sup> *Ibidem*, p. 178.

<sup>1774</sup> *Ibidem*, pp. 191 y 192.

daban sobre las cabezas, e abrazáronlas e besáronlas, e así todos seis se salieron<sup>1775</sup>.

**LIBRO III.** En este libro se relata el viaje de regreso a Gaula que emprende Amadís con sus hermanos y primo. Describe también ataques como el del castillo del Lago Hirviente, así como los planes que realiza Arcalus y las visitas a las insulas firmes. En este libro Amadís pasó a ser conocido como «El Caballero Griego».

En la misma línea de los libros anteriores encontramos toques diversos de trompetas y otras citas instrumentales:

Toque de trompetas y añafiles para armarse la gente:

A esta hora fueron las haces juntas, y el ruido de las voces y de las heridas fue tan grande que los añafiles y trompetas no se oían. muchos caballeros fueron muertos y heridos y otros derribados de los caballos<sup>1776</sup>.

[...]

Otro día bien de mañana oyeron misa con el rey, y armáronse todos y besándole las manos cabalgaron en sus caballos y muchos caballeros con ellos, y fuéronse al campo donde había de ser la batalla, y vieron cómo los romanos salían ya armados y cabalgaban ya tañendo sus hombres muchas trompetas con gran alegría por los esforzar<sup>1777</sup>.

[...]

Los caballeros, yendo don Grumedán en medio, se pusieron a un cabo de la plaza, esperando a sus enemigos, que luego entraron en ella el rey Arbán de Norgales y el conde de Clara por su parte para los juzgar, y por parte de los romanos fueron Salustanquidicio y Bronjadel de Roca, todos por mandado del rey, y a poco rato llegaron los romanos que se habían de combatir, y venían en hermosos caballos y armas frescas y ricas, y como eran membrudos y altos, mucho parecía que habían en sí gran fuerza y valentía, y traían consigo gaitas y trompetas y otras cosas que gran ruido hacían, y todos los caballeros de Roma que los acompañaban, y así llegaron ante el rey y dijéronle:

—Señor, nosotros queremos llevar las cabezas de aquellos caballeros griegos a Roma, y no os pese que así lo hagamos en la de don Grumedán, que de vuestro enojo nos pesaría, o mandadle que se desdiga de lo que ha dicho y que otorgue ser los romanos los mejores caballeros de todas las tierras<sup>1778</sup>.

---

<sup>1775</sup> *Ibidem*, p. 193.

<sup>1776</sup> RODRÍGUEZ DE MONTALVO, G. (2017), *Amadis de Gaula, libro III*, Barcelona, Red Ediciones, p. 57.

<sup>1777</sup> *Ibidem*, p. 117.

<sup>1778</sup> *Ibidem*, p. 246.

**LIBRO IV.** El libro cuarto trata de todas las guerras realizadas y la culminación de estas, de los intentos realizados para evitarlas, de la revelación hecha de los orígenes de Resplandían y para culminar, las bodas de los personajes principales y la reconciliación del rey Lisuarte y Amadís. En diversos capítulos encontramos la variedad de toques bélicos realizados por las trompetas y otros instrumentos guerreros:

Cap. 83. Cómo con acuerdo y mandamiento de la princesa Oriana aquellos caballeros la llevaron a la Ínsula Firme.

Toque de trompetas para la partida de las tropas:

Con esta respuesta se tornaron estos dos caballeros, y sabida por aquéllos que la esperaban, mandaron tocar las trompetas de las cuales la flota muy guarnida estaba y con mucha alegría y gran grito de la más baja gente de allí movieron<sup>1779</sup>.

Cap. 107. Cómo el rey Perión movía la gente del real contra sus enemigos, y cómo repartió las haces para la batalla.

Toque de trompetas y otros «instrumentos de guerra» para la partida de las tropas:

Concertadas las haces como habéis oído, movieron todos en sus órdenes por aquel campo, tocando muchas trompetas y otros muchos instrumentos de guerra<sup>1780</sup>.

Cap. 109. Cómo el emperador de roma y el rey Lisuarte se iban con toda su compañía contra la Ínsula Firme a buscar sus enemigos.

Esperando la orden de trompetas y añafiles para dar comienzo la batalla.

Estando las batallas para romper unas con otras, solamente esperando el son de las trompetas y añafiles, Amadís, que en la delantera estaba, vio venir un escudero en un caballo a más andar de la parte de los contrarios, y a grandes voces preguntaba si estaba allí Amadís de Gaula<sup>1781</sup>.

Cap. 110. Cómo da cuenta por qué causa este Gasquillán, rey de Suesa, envió a su escudero con la demanda que oído habéis a Amadís.

Toque de trompetas al alba para despertar las tropas:

Así pasaron aquel día aderezando sus armas y curando de sus caballos, y a don Cuadragante curaron de la herida del brazo y vieron que era poca cosa; pero a un otro caballero que la tuviera que no fuera tal como él, no se pusiera en armas ni en trabajo. Él no quiso por eso dejar de ayudar a sus compañeros en la batalla siguiente. Venida la noche, todos se acogieron a sus albergues, y

---

<sup>1779</sup> RODRÍGUEZ DE MONTALVO, G. (2018), *Amadís de Gaula, libro IV*, Barcelona, Red Ediciones, cap. 83. p. 17.

<sup>1780</sup> *Ibidem*, cap. 107. p. 118.

<sup>1781</sup> *Ibidem*, cap. 109. p. 130.

al alba del día se levantaron al son de las trompetas y oyeron misa, y luego toda la gente fue armada y puesta a caballo, y cada capitán recogió los suyos, y así de la una parte como de la otra fue acordado que las delanteras tomasen las batallas que no habían peleado, y así se hizo<sup>1782</sup>

Cap. 111. De cómo sucedió en la segunda batalla a cada una de las partes, y por qué causa la batalla se partió.

Toque de trompetas para juntarse las tropas en la batalla:

Puso en la delantera el rey Lisuarte al rey Arbán de Norgales y a Norandel y a don Guilán el Cuidador... El rey Perión dio la delantera a su sobrino don Brián de Monjaste, y él y Gastiles, con la seña del emperador de Constantinopla, les hacían espaldas, y todas las otras batallas en su concierto, de manera que las más desviadas estuvieron el primer día que pelearon ahora iban más cerca. Con esta orden movieron los unos y los otros, y cuando fueron cerca, tocaron las trompetas de todas partes y las haces de Brián de Monjaste y del rey Arbán de Norgales se juntaron tan bravamente que de la primera fueron por el suelo más de quinientos caballeros sueltos por el campo<sup>1783</sup>.

Cap. 116. De la batalla que el rey Lisuarte hubo con el rey Arábigo y sus compañías, y cómo el rey Lisuarte fue vencido y socorrido por Amadís de Gaula, que nunca faltó de socorrer al menesteroso.

Toque de trompetas y añafiles para reagrupar las tropas:

Y luego mandó tocar las trompetas y los añafiles, y como la gente estaba toda armada y sospechosa de rebato, luego a caballo fueron cada uno con su capitán<sup>1784</sup>.

Cap. 133. Cómo después que el rey Lisuarte se tornó desde la Ínsula Firme a su tierra fue preso por encantamiento, y de lo que sobre ello acaeció.

Seis «doncellas» tocando las trompetas:

Esplandían así como ella lo mandó lo hizo, de manera que en aquella hora todos cinco recibieron aquella orden de caballería. Entonces las **seis doncellas que ya oísteis tocaron las trompetas**, con tal dulce son y tan sabroso de oír que todos aquellos señores cuantos allí estaban y los cinco caballeros noveles cayeron dormidos sin ningún sentido les quedar y la gran serpiente echó por sus narices el humo tan negro y tan espeso que ninguno de los que miraban pudieron ver otra cosa salvo aquella grande oscuridad...<sup>1785</sup>

---

<sup>1782</sup> *Ibidem*, cap. 110, p. 141.

<sup>1783</sup> *Ibidem*, cap. 111, p. 141.

<sup>1784</sup> *Ibidem*, cap. 116, p. 177.

<sup>1785</sup> *Ibidem*, cap. 133, p. 361.

#### V.4.20. *Serranillas, cantares y decires* del Marqués de Santillana (1398-1458)

Don Íñigo López de Mendoza, señor de Buitrago y de la Vega, más tarde Marqués de Santillana (Carrión de los Condes, Palencia, 19 de agosto de 1398-Guadalajara, 25 de marzo de 1458). Hijo del almirante Diego Hurtado de Mendoza y de doña Leonor de la Vega, nobles de las Asturias de Santillana, una familia de hombres de estado y grandes literatos. Fue «un gran poeta, el mayor y más influyente que hubo en Castilla al comenzar el segundo tercio del siglo XV»<sup>1786</sup>. Hombre de cultura, miembro de la alta nobleza castellana y descendiente de lectores y escritores: algunos de sus parientes fueron poetas de renombre, como su tío, Pedro López de Ayala, y su padre, Diego Hurtado de Mendoza.

La figura del Marqués de Santillana sobresale entre una larga lista de poetas de cancionero, como Juan de Mena y Jorge Manrique. Es el autor de las famosas *serranillas* y de uno de los textos más leídos de la época, *Los Proverbios*, dirigidos al príncipe Enrique, futuro Enrique IV. La imprenta extendió su fama hasta la segunda mitad del siglo XVI, en las numerosas ediciones del *Cancionero General* de Hernando del Castillo. Escritor polifacético que dominó los géneros tradicionales y experimentó con formas nuevas en la poesía, fue el primer poeta español que escribió sonetos «al itálico modo». Se convirtió en referencia de otros escritores y contribuyó a la fijación de los principales géneros humanísticos en España. Como mecenas animó las traducciones de autores clásicos, italianos y franceses.

La obra de Santillana se nos ha transmitido fundamentalmente en dos cancioneros individuales, el ms. 2655 de la Biblioteca Universitaria de Salamanca (*Sd*) y el ms. 3677 de la Biblioteca Nacional de Madrid (*Ma*), descendientes con toda probabilidad de un cancionero de escritorio dispuesto y ordenado por el Marqués en los últimos años de su vida. Aparte se produjeron diversas copias en cancioneros manuscritos cuatrocentistas y en otros impresos del siglo XVI, además de otras impresiones particulares<sup>1787</sup>. El sector más inspirado de sus poemas se inscribe dentro de la tradición medieval: *Serranillas, canciones y decires*, en metros breves y estilo realista. En esta obra y en sus «*Sonetos fechos al itálico modo*»<sup>1788</sup>, nos acerca al mundo de la música

<sup>1786</sup> LAPESA MELGAR, R. (1954), *Los decires narrativos del Marqués de Santillana*, Discurso leído el 21 de marzo de 1954, en su recepción pública, por el Excmo. Sr. Don Rafael Lapesa Melgar y contestación del Excmo. Sr. Don Dámaso Alonso, Madrid, Real Academia Española, p. 13.

<sup>1787</sup> MARQUÉS DE SANTILLANA (1983), *Poesías completas I*, Edición, estudio y notas de Miguel Ángel Pérez Priego, Madrid, Ed. Alhambra, p. 46. Tomamos la versión de la obra de Miguel Ángel Pérez Priego por tratarse de la edición completa de casi medio centenar cancioneros antiguos que contienen la poesía del Marqués de Santillana. Tras el estudio riguroso realizado por Pérez Priego, quedan ya incorporados a la producción de Santillana los numerosos poemas que andaban dispersos en cancioneros colectivos y se fija el texto de toda la obra conforme al más correcto y autorizado, esto es, el cancionero que al final de su vida dispuso y rehizo el propio Marqués. Un amplio aparato crítico de variantes y notas explicativas acompaña la presentación de los textos.

Para consultar una relación detallada de los cancioneros manuscritos e impresos que contienen obras del Marqués de Santillana véase el estudio preliminar de Miguel Ángel Pérez en la obra citada, pp. 46-53.

<sup>1788</sup> El códice más antiguo que contiene obras del Marqués parece ser el *Cancionero de Fernández de Izar*. Es una copia de las obras que el Marqués envió en 1444 a la Condesa de Módicta y contiene la *Comedieta*, los *Proverbios*, y 17 sonetos. Otro códice de

nombrando diferentes instrumentos musicales (*cuernos, trompas, trompetas, clarones, cítaras, liras, flautas*, etc.) como veremos en los versos siguientes:

DECIRES NARRATIVOS (núm. 43)

IV 25 Por música maestría  
cantava esta canción,  
que fizo a mi coraçón  
perder el pavor que havía:  
«*Bien devo loar amor  
pues toda vía  
quiso tornar mi tristor  
en alegría*»<sup>1789</sup>.

[El planto de la reina Margarida]

(«Coplas que fizo el Marqués por la muerte de la reyna donna Margarida»)

El *Planto de la reina doña Margarida* ofrece una curiosa fusión artística del relato amoroso con el lamento fúnebre. En los versos siguientes, de tinte bíblico, rememora el toque de las trompas "judiciales" convocando a la resurrección de los muertos al final de los tiempos. Alude seguramente al libro de Daniel, 12, 2: «Et multi de his qui dormiunt in terrae pulvere evigilabunt...»<sup>1790</sup>:

XI Como el profeta {re} cuenta  
72 que las tronpas judiçiales  
surgirán a los mortales  
con estraña sobrevienta;  
bien así todos vinieron  
aquellos que Amor siguieron

---

bastante antigüedad es el cancionero que lleva la numeración VII-Y-4 antigua (II, 617 moderna) y que estaba en la Biblioteca Real; hoy se encuentra en la Universidad de Salamanca. Es copia del *Cancionero* que Santillana envió a su sobrino Gómez Manrique. Contiene numerosas erratas. El código M-59 (numeración moderna 3-677) de la Biblioteca Nacional de Madrid es probablemente posterior a los ya mencionados, pero mucho más completo, contiene la casi totalidad de la obra poética del Marqués. Aparte de estos códigos, existen diversos manuscritos, como el *Cancionero de Vindel* hoy en la Hispanic Society de Nueva York, el *Cancionero de Palacio*, el *Cancionero General* de Hernando del Castillo, el de Oñate-Castañeda, el de Gallardo o S. Román y finalmente un código manuscrito con letra de principios del s. XVI recientemente adquirido (1970) por la Biblioteca de la Universidad de Yale; todos ellos contienen diversas composiciones del Marqués.

<sup>1789</sup> MARQUÉS DE SANTILLANA (1983), *Poesías completas...*, ob. cit., p. 144.

<sup>1790</sup> *Ibidem*, p. 170.



de quien se faze grand cuenta<sup>1791</sup>.

[*El Sueño*]

(«Aquí comiença otra tractado que fizo el señor Marqués»), *TO* 90r-102r

El *Sueño* y el *Infierno de los enamorados* representan la culminación del decir narrativo amatorio de Santillana. Aunque *El Sueño* se trata de un poema de amores, el tono bélico preside algunas de sus coplas —las batallas campales— en las que parece exigir la invocación a Marte. El sueño que aquí describe el poeta mantiene numerosas semejanzas con el que se narra en *Fiammeta* de Boccaccio. Las coplas IV y V están trazadas sobre el recuerdo de la *Fiammeta* de Boccaccio e imitaciones libres de algunos pasajes de la *Farsalia*, I 572-581, donde Lucano enumera los prodigios que suceden cuando César se aproxima a Roma

Así, Santillana hace intervenir a las tres Furias, en tanto que en Lucano sólo se menciona a una que amenaza la ciudad y cuya actitud compara con las otras dos euménides («Ingens urbem cingebat Erinys / [...] Thebanam qualis Agauen / impulit aut saeui contorsit tela Lycurgi / Eumenis, aut qualem iussu Iunonis iniquae / horruit Alcides uiso iam Dite Megaeram»); asimismo les atribuye el canto que en la *Farsalia* entonaban los manes de Sila («E medio uisi consurgere Campo / tristia Sullani cecinere oracula manes»); finalmente, cambia las imprecisas trompetas («insonuere tubae») por la mítica concha de Tritón<sup>1792</sup>.

Véanse seguidamente las coplas V y IX:

V<sup>33</sup> Mas por eso non çesaron  
 los fados de me mostrar,  
 a fin de lo evitar,  
 más da {ñ}os, que non tardaron:  
 que las tres Furias cantaron  
<sup>38</sup> con la tronpa de Tritón,  
 e con tan triste canción  
<sup>40</sup> el mi sueño quebrantaron<sup>1793</sup>.

IX E más vía que sonava

<sup>1791</sup> *Idem*.

<sup>1792</sup> *Ibidem*, p. 197.

<sup>1793</sup> *Idem*.

66 en un graçioso estormente,  
non cuidadoso, mas plaziante,  
e dulçemente cantava.  
En tal guisa me fallava  
yo como quando a Theseo  
increpava Periteo,  
porqu' en Siçia reposava<sup>1794</sup>.

[El Sueño]

(*Ya sonavan los clarones*)

En esta copla el Marqués de Santillana describe un desfile con una peculiar agrupación de instrumentos bélicos, como lo eran en su época los que cita. Lo extraño reside en que forman el acompañamiento instrumental del concierto amoroso, el menos adecuado para baladas, canciones y rondeles<sup>1795</sup>.

LIV<sub>425</sub> Ya sonavan los clarones<sup>1796</sup>,  
e las trompetas bastardas<sup>1797</sup>,  
charamías<sup>1798</sup> e bombardas<sup>1799</sup>  
façían distintos sonos:  
las baladas e cançiones  
e rondeles<sup>1800</sup> que fazían<sup>1801</sup>

---

<sup>1794</sup> *Ibidem*, p. 199.

<sup>1795</sup> Cfr. PEDRELL, F. (1901), *Emporio científico...*, ob. cit., p. 127.

<sup>1796</sup> *Clarones*: clariones, clarines. Según Pedrell el clarón de que habla el Marqués de Santillana es el nombre anticuado del clarín moderno, cuyo abolengo lingüístico por orden de antigüedad fue trompeta, antes trompa y mucho antes *tuba*., *cornu* o *buccina*, según su forma. Vid. PEDRELL, F. (1901), *Emporio científico...*, ob. cit., p. 127.

<sup>1797</sup> *Trompetas bastardas*: *trompetines*. Covarrubias (*Tesoro de la lengua castellana o española* I, fol. 87) describe la *trompeta bastarda* como instrumento intermedio entre la trompeta ordinaria, «que tiene el sonido fuerte y grave, y el clarín, que lo tiene delicado y agudo». En opinión de Pedrell había dos clases de trompetas, *bastardas* e *italianas*. «Según antiguas *Cartas de examen de trompeta bastarda* y *de trompeta italiana*, usábase especialmente, la italiana para los toques de guerra, al paso que la trompeta bastarda, a la cual se nombra también española, era instrumento más artístico y no empleado en la guerra». Apud PEDRELL, F. (1901), *Emporio científico...*, ob. cit., p. 126.

<sup>1798</sup> *Sa*: claronías; *TO*: charamelas; *OC*: chirimías.

<sup>1799</sup> *Claronías*: chirimías. *Bonbardas*: bombardas, un tipo de chirimía de mayor tamaño que el usual.

<sup>1800</sup> *Rondeles*: rondeles: canciones para bailar, de forma métrica variable, con un refrán de dos a ocho versos, colocado al principio y repetido dos veces; después del refrán venía una composición breve, de siete a ocho versos, con dos rimas.

apenas los entendían  
432 los turbados coraçones<sup>1802</sup>.

Otro soneto del marqués, amonestando a los hombres «a bien vivir»:

[Soneto núm. 74]

(XXII)

Non es a nos de limitar el año,  
el mes, nin la semana, nin el día,  
la hora, el punto: sea tal engaño  
lexos de nos e fuiga toda vía.  
5 Quando menos dubdamos nuestro daño,  
la grand bailessa de nuestra bailía  
corta la tela del humanal paño:  
8 non suenan trompas nin nos desafía.  
Pues non sirvamos a quien non devemos  
nin es servida con mili servidores:  
naturaleza, si bien lo entendemos,  
de poco es farta nin procura honores.  
Jove se sirva e a Çeres dexemos<sup>1803</sup>,  
nin piense alguno servir dos señores<sup>1804</sup>.

En la *Comedieta de Ponça*, con la dedicatoria: «*A la muy noble señora doña Violante de Prades, condesa de Módica e de Cabreza, Íñigo López de Mendoça, Señor de la Vega*», encontramos la comparación de la voz divina con el sonido de la «trompa celeste»:

[La *Comedieta de Ponça*]

(Comienza el razonamiento de la Fortuna a las señoras Reynas e Infante)

CVIII

---

<sup>1801</sup> *TO*: de los sones que hazían.

<sup>1802</sup> MARQUÉS DE SANTILLANA (1983), *Poesías completas...*, ob. cit., p. 219.

<sup>1803</sup> *Jove*: Júpiter, por "Dios". *Ceres*: diosa de la naturaleza.

<sup>1804</sup> MARQUÉS DE SANTILLANA (1983), *Poesías completas...*, ob. cit., p. 283

Qual **trompa celeste** y voz divinal  
Començó Fortuna tal raçonamiento:  
"Dios vos salve, reynas del siglo humanal,  
<sup>860</sup> Subjectas al nostro fatal movimiento,  
Yo soy aquella que por mandamiento  
Del Dios uno e trino, qu'el grand mundo rige  
E todas las cosas estando colige,  
Revuelvo las ruedas de'l gran firmamento<sup>1805</sup>.

[Diálogo de Bías contra Fortuna]

(Pliego suelto, 1444/48)

CXLI

Asy andando e leyendo  
E por discurso de edat,  
Vista la tu calidat  
E tus obras conosçiendo;  
Dexé las glorias mundanas  
E sus pompas,  
Que son, como son de trompas,  
E las sus riqueças vanas<sup>1806</sup>.

#### **V.4.21. Romancero viejo (ss. XIV-XVI)**

El *Romancero viejo*, aun estando incluido dentro de una corriente poética europea nació en España, probablemente a causa de hechos propios de la evolución literaria en nuestro país. El *Romancero* está ligado a la épica, que tuvo en España un desarrollo rico y extenso, con notables influencias francesas. El cantar de gesta precedió a los romances, del que derivarían, bien directamente o a través de las Crónicas medievales que recogieron y prosificaron tantas veces los grandes poemas. Menéndez Pidal defendió siempre el carácter anónimo del romance, aunque no negó nunca la muy

---

<sup>1805</sup> MARQUÉS DE SANTILLANA (1983), *Poesías completas...*, ob. cit. Disponible *online* en Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes [Acceso: 22/08/2018] Recuperado de: [http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/poesias-completas-3/html/ff0ecbca-82b1-11df-acc7-002185ce6064\\_5.html#I\\_145\\_](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/poesias-completas-3/html/ff0ecbca-82b1-11df-acc7-002185ce6064_5.html#I_145_)

<sup>1806</sup> PÉREZ Y CURIS, M. (1916), *El Marqués de Santillana Íñigo López de Mendoza. El poeta, el prosador y el hombre*, Montevideo, Imprenta y Casa Editorial "Renacimiento", Apéndice I, p. 375. Disponible *online*, Collection Robarts, University of Toronto [Acceso: 21/08/2018] Recuperado de: <https://archive.org/details/elmarquedesantill00prez>

probable existencia de un primer autor individual —anónimo o no— que diera la primera forma al poema. El romance, como toda la poesía tradicional, es anónimo porque es el resultado de múltiples creaciones individuales que se suman y entrecruzan.

Como reacción a la teoría romántica de creación colectiva apareció un planteamiento radicalmente diverso: el Romancero —como los poemas épicos, en definitiva— era fruto de creaciones puntuales e individuales de autores cultos y de los que, por azares de la transmisión, no conocemos la identidad.

Es casi imposible datar los poemas, ya que carecemos de textos fechados con precisión que se hayan transmitido de una manera fiable, y también porque antes de su fijación por escrito, el romance tuvo un largo período de tradición oral. Posiblemente, y según las últimas teorías, su composición habría tenido lugar entre los primeros años del siglo XIV y principios del XVI.

*Romance del cerco de Antequera* (núm. 8)

[...] Fuertemente la combate  
sin cesar noche ni día;  
manjar que tus moros comen:  
cueros de vaca cocida;  
buen rey, si no la socorres,  
muy presto se perdería.  
El rey, cuando aquesto oyera,  
de pesar se amortecía;  
haciendo gran sentimiento,  
muchas lágrimas vertía;  
rasgaba sus vestiduras  
con gran dolor que tenía,  
ninguno le consolaba,  
porque no lo permitía;  
mas después, en sí tornando,  
a grandes voces decía:  
— Tóquense mis añafiles,  
trompetas de plata fina;  
júntense mis caballeros  
cuantos en mi reino había,

vayan con mis dos hermanos  
a Archidona, esa mi villa,  
en socorro de Antequera<sup>1807</sup>,  
llave de mi señoría...<sup>1808</sup>

*Romance del rey moro que perdió Alhama (núm. 10)*

Paseábase el rey moro  
por la ciudad de Granada,  
cartas le fueron venidas  
cómo Alhama era ganada<sup>1809</sup>;  
[...] Mandó tocar sus trompetas,  
Sus añafiles de plata,  
Por que lo oyesen los moros  
Que andaban por el arada...<sup>1810</sup>

*Romance del rey moro que perdió Alhama (núm. 11)*

[...] Como en el Alambra estuvo,  
al mismo punto mandaba  
que se toquen sus trompetas,  
sus añafiles de plata<sup>1811</sup>.  
— ¡Ay de mi Alhama!  
Y que las cajas de guerra<sup>1812</sup>  
aprieta toquen al arma,

---

<sup>1807</sup> La primera parte del poema relata la toma de Antequera por los cristianos el 6 de mayo de 1410 como típico romance, pero al final se le añadió, por algún poeta erudito noticias que se conocían por la *Crónica* de Juan II.

<sup>1808</sup> GARCÍA DE ENTERRÍA, M.<sup>a</sup> C. (ed.) (1987), *Romancero viejo*, Madrid, Ed. Castalia, p. 83.

<sup>1809</sup> La toma de Alhama por don Rodrigo Ponce de León en 1482 fue una conquista de gran importancia política y estratégica.

<sup>1810</sup> *Ibidem*, p. 87.

<sup>1811</sup> Este romance repite versos literalmente iguales a algunos del anterior.

<sup>1812</sup> Cajas de guerra: tambores o atabales.

porque la oigan sus moros,  
los de la Vega y Granada...<sup>1813</sup>

*Romance de la reina Elena* (núm. 15)

[...] Ya sale el buen rey  
por la ciudad a pasear,  
con trompetas y añafiles  
comienzan a pregonar...<sup>1814</sup>

*Romance de doña Alda* (núm. 39)

En París está doña Alda,  
la esposa de don Roldán,  
trescientas damas con ella  
para la acompañar;  
todas visten un vestido,  
todas calzan un calzar,  
todas comen a una mesa,  
todas comían de un pan,  
si no era doña Alda,  
que era la mayoral.  
Las ciento hilaban oro  
las ciento tejen cendal,  
las ciento tañen instrumentos  
para doña Alda holgar.  
Al son de los instrumentos  
doña Alda adormido se ha:  
ensoñado había un sueño,  
un sueño de gran pesar...<sup>1815</sup>

---

<sup>1813</sup> *Ibidem*, p. 90.

<sup>1814</sup> *Ibidem*, p. 104.

[...]

Otro día de mañana  
cartas de fuera le traen;  
tintas venían de dentro,  
de fuera escritas con sangre,  
que su Roldán era muerto  
en la caza de Roncesvalles<sup>1816</sup>.

*Romance de don García* (núm. 46)

En el castillo de Ureña  
no hay sino sólo un pan;  
si le doy a los mis hijos,  
la mi mujer, ¿qué hará?;  
si lo como yo, mezquino,  
los míos se quejarán.  
Hizo el pan cuatro pedazos  
y arrojólos al real;  
el un pedazo de aquéllos,  
a los pies del rey fue a dar.  
—Alá, pese a mis moros,  
Alá le quiere pesar;  
de las sobras del castillo  
nos bastecen el real.  
Manda tocar los clarines  
Y su cerco luego alzar<sup>1817</sup>.

---

<sup>1815</sup> *Ibidem*, p. 169.

<sup>1816</sup> Hemos considerado citar este último verso por su referencia a la épica muerte de Roldán, explicada en el apartado dedicado al olifante. En este caso la caza representa la imagen de la guerra o la batalla.

<sup>1817</sup> *Ibidem*, p. 181.



#### V.4.22. *El Quijote* de Miguel de Cervantes (1547-1616)

Por último, completamos este apartado de citas literarias con algunos fragmentos del *Quijote*<sup>1818</sup> de Miguel de Cervantes Saavedra<sup>1819</sup>, en los que nombra una serie de instrumentos medievales, —posiblemente todavía estarían en uso en su época— diferenciando los de caza, los militares, etc., plasmando de forma jocosa, muchas veces, los instrumentos y el ambiente musical en el que se movían, a través del discurso narrativo, como veremos a continuación:

#### *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* (1605)

[Primera parte, 1605]

##### Cap. II. *Que trata de la primera salida que de su tierra hizo el ingenioso D. Quijote.*

[...] Fuese llegando a la venta que a él le parecía castillo, y a poco trecho de ella detuvo las riendas a Rocinante, esperando que algún enano se pudiese entre las almenas a **dar señal con alguna trompeta** de que llegaba caballero al castillo. Pero, como vio que se tardaban y que Rocinante se daba prisa por llegar a la caballeriza, se llegó a la puerta de la venta y vio a las dos distraídas mozas que allí estaban, que a él le parecieron dos hermosas doncellas o dos graciosas damas que delante de la puerta del castillo se estaban solazando. En esto sucedió acaso que un porquero, que andaba recogiendo de unos rastros una manada de puercos, que, sin perdón, así se llaman, **tocó un cuerno, a cuya señal ellos se recogen**, y al instante se le representó a don Quijote lo que deseaba, que era que algún enano hacia señal de su venida; y así, con extraño contento, llegó a la venta y a las damas<sup>1820</sup>.

[Tercera parte, 1605]

<sup>1818</sup> Del *Quijote*, la excelsa obra de Cervantes, sobradamente conocida, solamente recordaremos que la novela fue escrita en dos partes, la primera publicada en Madrid en 1605 y la segunda en 1615, cuyo título completo es *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. Fue concebida como una parodia y crítica de los libros de caballerías, lectura en boga en el siglo XVI.

<sup>1819</sup> Miguel de Cervantes Saavedra (Alcalá de Henares 1547-Madrid 1616), escritor español de renombre universal.

<sup>1820</sup> CERVANTES, Miguel de (2005). *Don Quijote de la Mancha*, Edición, introducción y notas de José Luis Pérez López, Alicante, Universidad de Alicante, Edición empresa Pública Don Quijote 2005, p. 54. El texto de la presente edición está basado en la de Rodolfo Schevill y Adolfo Bonilla, reproducción crítica del texto de las ediciones príncipes de 1605 y 1615, sometido a una profunda reelaboración de carácter ortográfico por José Luis Pérez López, según las últimas normas ortográficas académicas de la Real Academia Española. Real Academia Española, (1999), *Ortografía de la Lengua Española*, edición revisada por las Academias de la Lengua Española, Madrid, Espasa.

SCHEVILL, R. y A. BONILLA, *Obras completas de Miguel de Cervantes Saavedra*, Madrid, Imp. de Bernardo Rodríguez, Gráficas Reunidas, 1914-1941, 18 v.; *El Ingenioso Hidalgo don Quijote de la Mancha*, Gráficas Reunidas, 4 v.: I, 1928; II, 1931; III, 1935; IV: 1941. Tomamos el texto de Schevill tal como aparece en la «Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes», de la Universidad de Alicante ([www.cer-vantesvirtual.com](http://www.cer-vantesvirtual.com)), a la que agradecemos las facilidades que nos ha dado para disponer del mismo.

Cap. XVIII. *Donde se cuentan las razones que pasó Sancho Panza con su señor don Quijote, con otras aventuras dignas de ser contadas.*

[...] Estaba Sancho Panza colgado de sus palabras, sin hablar ninguna, y de cuando en cuando volvía la cabeza a ver si veía los caballeros y gigantes que su amo nombraba; y, como no descubría a ninguno, le dijo:

—Señor, encomiendo al diablo hombre, ni gigante, ni caballero de cuantos vuestra merced dice parece por todo esto, a lo menos, yo no los veo; quizá todo debe ser encantamiento, como las fantasmas de anoche.

—¿Cómo dices eso? —respondió don Quijote—. ¿No oyes el relinchar de los caballos, **el tocar de los clarines, el ruido de los atambores?**

—No oigo otra cosa —respondió Sancho—, sino muchos balidos de ovejas y carneros.

Y así era la verdad, porque ya llegaban cerca los dos rebaños<sup>1821</sup>.

[Cuarta parte, 1605]

Cap. XXVIII. *Que trata de la nueva y agradable aventura que al cura y barbero sucedió en la misma sierra.*

Los ratos que del día me quedaban, después de haber dado lo que convenía a los mayores, a capataces y a otros jornaleros, los entretenía en ejercicios que son a las doncellas tan lícitos como necesarios, como son los que ofrece la aguja y la almohadilla y la rueca muchas veces; y, si alguna, por recrear el ánimo, estos ejercicios dejaba, me acogía al entretenimiento de leer algún libro devoto o a **tocar una arpa**, porque la experiencia me mostraba que **la música compone los ánimos descompuestos y alivia los trabajos que nacen del espíritu**<sup>1822</sup>.

Cap. XLIX. *Donde se trata del discreto coloquio que Sancho Panza tuvo con su señor don Quijote.*

[...] —Y en Roncesvalles está el cuerno de Roldán, tamaño como una grande viga; de donde se infiere que hubo Doce Pares, que hubo Pierres, que hubo Cides y otros caballeros semejantes,

destos que dicen las gentes

que a sus aventuras van<sup>1823</sup>.

---

<sup>1821</sup> *Ibidem*, p. 127.

<sup>1822</sup> *Ibidem*, p. 201.

<sup>1823</sup> *Ibidem*, p. 342.

Cap. LII. *De la pendencia que don Quijote tuvo con el cabrero, con la rara aventura de los deceplinantes, a quien dio felice fin a costa de su sudor.*

[...] Reventaban de risa el canónigo y el cura, saltaban los cuadrilleros de gozo, zuzaban los unos y los otros, como hacen a los perros cuando en pendencia están trabados; sólo Sancho Panza se desesperaba, porque no se podía desasir de un criado del canónigo, que le estorbaba que a su amo no ayudase. En resolución, estando todos en regocijo y fiesta, sino los dos aporreantes que se carpían, **oyeron el son de una trompeta, tan triste, que les hizo volver los rostros hacia donde les pareció que sonaba**; pero el que más se alborotó de oírle fue don Quijote, el cual, aunque estaba debajo del cabrero, harto contra su voluntad y más que medianamente molido, le dijo:

—Hermano demonio, que no es posible que dejes de serlo, pues has tenido valor y fuerzas para sujetar las mías, ruégote que hagamos treguas, no más de por una hora, porque **el doloroso son de aquella trompeta** que a nuestros oídos llega me parece que a alguna nueva aventura me llama<sup>1824</sup>.

***Segunda parte del ingenioso caballero don Quijote de la Mancha (1615)***

[Segunda parte, 1615]

Cap. XII. *De la estraña aventura que le sucedió al valeroso don Quijote con el bravo Caballero de los Espejos.*

—Pues ¿en qué halla vuesa merced —dijo Sancho— que esta sea aventura?

—No quiero yo decir —respondió don Quijote— que esta sea aventura del todo, sino principio della; que por aquí se comienzan las aventuras. Pero escucha; que, a lo que parece, **templando está un laúd o vigüela**, y según escupe y se desembaraza el pecho, debe de prepararse para cantar algo<sup>1825</sup>.

Cap. XIV. *Donde se prosigue la aventura del Caballero del Bosque.*

[...] En lo que se detuvo don Quijote en que Sancho subiese en el alcornoque, tomó el de los Espejos del campo lo que le pareció necesario, y creyendo que lo mismo habría hecho don Quijote, **sin esperar son de trompeta ni otra señal que los avisase**, volvió las riendas a su caballo, que no era mas ligero ni de mejor parecer que Rocinante, y a todo su correr, que era un mediano trote, iba a encontrar a su enemigo...<sup>1826</sup>

Cap. XXVI. *Donde se prosigue la graciosa aventura del titiritero, con otras cosas de verdad harto buenas.*

<sup>1824</sup> *Ibidem*, p. 352.

<sup>1825</sup> *Ibidem*, p. 421.

<sup>1826</sup> *Ibidem*, p. 432.

Callaron todos, tirios y troyanos, quiero decir, pendientes estaban todos los que el retablo miraban de la boca del declarador de sus maravillas, cuando **se oyeron sonar en el retablo cantidad de atabales, y trompetas**, y dispararse mucha artillería, cuyo rumor pasó en tiempo breve, y luego alzó la voz el muchacho, y dijo:

—Esta verdadera historia que aquí a vuestas mercedes se representa, es sacada al pie de la letra de las corónicas francesas y de los romances españoles que andan en boca de las gentes y de los muchachos por esas calles...<sup>1827</sup>

[...]

—No faltaron algunos ociosos ojos, que lo suelen ver todo, que no viesen la bajada y la subida de Melisendra, de quien dieron noticia al rey Marsilio, el cual mandó luego tocar al arma, y miren con qué prisa: que ya la ciudad se hunde con el son de las campanas, que en todas las torres de las mezquitas suenan.

—Eso no —dijo a esta sazón don Quijote—; en esto de las campanas anda muy impropio maese Pedro, porque **entre moros no se usan campanas, sino atabales y un género de dulzainas que parecen nuestras chirimías**, y esto de sonar campanas en Sansueña sin duda que es un gran disparate.

Lo cual oído por maese Pedro, cesó el tocar, y dijo:

—No mire vuesa merced en niñerías, señor don Quijote, ni quiera llevar las cosas tan por el cabo, que no se le halle. ¿No se representan por ahí casi de ordinario mil comedias llenas de mil impropiedades y disparates, y, con todo eso, corren felicísimamente su carrera y se escuchan, no sólo con aplauso, sino con admiración y todo? Prosigue, muchacho, y deja decir, que como yo llene mi talego, siquiera represente más impropiedades que tiene átomos el sol.

—Así es la verdad —replicó don Quijote. Y el muchacho dijo:

—Miren cuánta y cuán lúcida caballería sale de la ciudad en seguimiento de los dos católicos amantes, **cuántas trompetas que suenan, cuántas dulzainas que tocan y cuántos atabales y atambores que retumban**; témome que los han de alcanzar y los han de volver atados a la cola de su mismo caballo, que sería un horrendo espectáculo.

Viendo y oyendo, pues, tanta morisma y tanto estruendo don Quijote, parecióle ser bien dar ayuda a los que huían, y, levantándose en pie, en voz alta dijo:

—No consentiré yo que en mis días y en mi presencia se le haga superchería a tan famoso caballero y a tan atrevido enamorado como don Gaiferos.

---

<sup>1827</sup> *Ibidem*, p. 492.

¡Deteneos, mal nacida canalla, no le sigáis ni persigáis; si no, ¡conmigo sois en la batalla!<sup>1828</sup>

Cap. XXXIV. *Que cuenta de la noticia que se tuvo de cómo se había de desencantar la sin par Dulcinea del Toboso, que es una de las aventuras más famosas deste libro.*

[...] y, así, habiendo dado orden a sus criados de todo lo que habían de hacer, de allí a seis días le llevaron a caza de montería, con tanto aparato de monteros y cazadores como pudiera llevar un rey coronado. Diéronle a don Quijote un vestido de monte y a Sancho otro verde, de finísimo paño; pero don Quijote no se le quiso poner, diciendo que otro día había de volver al duro ejercicio de las armas, y que no podía llevar consigo guardarropas ni reposterías. Sancho sí tomó el que le dieron, con intención de venderle en la primera ocasión que pudiese.

Llegado, pues, el esperado día, armose don Quijote, vistiose Sancho, y encima de su rucio, que no le quiso dejar, aunque le daban un caballo, se metió entre la tropa de los monteros; la duquesa salió bizarramente aderezada, y don Quijote, de puro cortés y comedido, tomó la rienda de su palafren, aunque el duque no quería consentirlo, y, finalmente, llegaron a un bosque que entre dos altísimas montañas estaba, donde, tomados los puestos, paranzas y veredas, y repartida la gente por diferentes puestos, se comenzó la caza con grande estruendo, grita y vocería, de manera, que unos a otros no podían oírse, así por el ladrido de los perros, **como por el son de las bocinas**. Apeose la duquesa, y con un agudo venablo en las manos, se puso en un puesto por donde ella sabía que solían venir algunos jabalíes. Apeose asimismo el duque y don Quijote y pusieron a sus lados; Sancho se puso detrás de todos, sin apearse del rucio, a quien no osara desamparar porque no le sucediese algún desmán<sup>1829</sup>.

[...]

Con estos y otros entretenidos razonamientos salieron de la tienda al bosque, y en requerir algunas paranzas presto se les pasó el día y se les vino la noche, y no tan clara ni tan sesga como la sazón del tiempo pedía, que era en la mitad del verano; pero un cierto claro oscuro que trujo consigo, ayudó mucho a la intención de los duques; y, así como comenzó a anochecer, un poco más adelante del crepúsculo, a deshora pareció que todo el bosque por todas cuatro partes se ardía; y **luego se oyeron por aquí y por allí, y por acá y por acullá, infinitas cornetas y otros instrumentos de guerra**, como de muchas tropas de caballería que por el bosque pasaba; la luz del fuego, **el son de los bélicos instrumentos**, casi cegaron y atronaron los ojos y los oídos de los circunstantes y aun de todos los que en el bosque estaban.

**Luego se oyeron infinitos lelilíes al uso de moros cuando entran en las batallas; sonaron trompetas y clarines, retumbaron tambores, resonaron pífanos**, casi todos a un tiempo, tan contino y tan apriesa, que no tuviera

<sup>1828</sup> *Ibidem*, pp. 494 y 495.

<sup>1829</sup> *Ibidem*, p. 531.

sentido el que no quedara sin él al son confuso de tantos instrumentos. Pasmose el duque, suspendiose la duquesa, admirase don Quijote, tembló Sancho Panza, y, finalmente, aun hasta los mismos sabidores de la causa se espantaron; con el temor les cogió el silencio, y **un postillón en traje de demonio les pasó por delante, tocando en vez de corneta un hueco y desmesurado cuerno, que un ronco y espantoso son despedía.**

—Hola, hermano correo —dijo el duque—, ¿quién sois, adónde vais y qué gente de guerra es la que por este bosque parece que atraviesa?

A lo que respondió el correo con voz horrisona y desenfadada:

—Yo soy el diablo; voy a buscar a don Quijote de la Mancha; la gente que por aquí viene son seis tropas de encantadores, que sobre un carro triunfante traen a la sin par Dulcinea del Toboso; encantada viene con el gallardo francés Montesinos a dar orden a don Quijote de cómo ha de ser desencantada la tal señora<sup>1830</sup>.

[...]

Luego el demonio, sin apearse, encaminando la vista a don Quijote, dijo:

—A ti, el Caballero de los Leones —que entre las garras dellos te vea yo—, me envía el desgraciado pero valiente caballero Montesinos, mandándome que de su parte te diga que le esperes en el mismo lugar que te topare, a causa que trae consigo a la que llaman Dulcinea del Toboso, con orden de darte la que es menester para desencantarla; y por no ser para más mi venida, no ha de ser más mi estada; los demonios como yo queden contigo y los ángeles buenos con estos señores.

Y, en diciendo esto, **tocó el desaforado cuerno** y volvió las espaldas y fuese sin esperar respuesta de ninguno.

Renovose la admiración en todos, especialmente en Sancho y don Quijote; en Sancho, en ver que, a despecho de la verdad, querían que estuviese encantada Dulcinea; en don Quijote, por no poder asegurarse si era verdad o no lo que le había pasado en la cueva de Montesinos; y, estando elevado en estos pensamientos, el duque le dijo:

—¿Piensa vuestra merced esperar, señor don Quijote?

—¿Pues no? —respondió él—. Aquí esperaré intrépido y fuerte, si me viniese a embestir todo el infierno.

—Pues si yo veo otro diablo y **oigo otro cuerno como el pasado**, así esperaré yo aquí como en Flandes —dijo Sancho.

[...] En esto, se cerró más la noche, [...] allí sonaba el duro estruendo de espantosa artillería; acullá se disparaban infinitas escopetas; cerca casi

---

<sup>1830</sup> *Ibidem*, p. 534.

sonaban las voces de los combatientes; lejos se reiteraban los lililés agarenos<sup>1831</sup>.

Finalmente, **las cornetas, los cuernos, las bocinas, los clarines, las trompetas, los tambores**, la artillería, los arcabuces y, sobre todo, el temeroso ruido de los carros, **formaban todos juntos un son tan confuso y tan horrendo**, que fue menester que don Quijote se valiese de todo su corazón para sufrirlo...<sup>1832</sup>

[...]

—Yo soy Arcalaús el encantador, enemigo mortal de Amadís de Gaula y de toda su parentela.

Y pasó adelante.

Poco desviados de allí hicieron alto estos tres carros y cesó el enfadoso ruido de sus ruedas; y luego se oyó otro, no ruido, sino **un son de una suave y concertada música** formado, con que Sancho se alegró y lo tuvo a buena señal; y, así, dijo a la duquesa, de quien un punto ni un paso se apartaba:

—Señora, **donde hay música no puede haber cosa mala**.

—Tampoco donde hay luces y claridad —respondió la duquesa.

A lo que replicó Sancho:

—Luz da el fuego, y claridad las hogueras, como lo vemos en las que nos cercan, y bien podría ser que nos abrasasen; pero **la música siempre es indicio de regocijos y de fiestas**.

—Ello dirá —dijo don Quijote, que todo lo escuchaba

Y dijo bien, como se muestra en el capítulo siguiente<sup>1833</sup>.

Cap. XXXV. *Donde se prosigue la noticia que tuvo don Quijote del desencanto de Dulcinea con otros admirables sucesos.*

**Al compás de la agradable música** vieron que hacia ellos venía un carro de los que llaman triunfales, [...] pero al punto que llegó el carro a estar frente a frente de los duques y de don Quijote, **cesó la música de las chirimías, y luego la de las arpas y laúdes** que en el carro sonaban<sup>1834</sup>.

[...] —¡Ea, pues, a la mano de Dios! —dijo Sancho—; yo consiento en mi mala ventura, digo que yo acepto la penitencia con las condiciones apuntadas.

<sup>1831</sup> *Idem*.

<sup>1832</sup> *Ibidem*, p. 535.

<sup>1833</sup> *Ibidem*, p. 536.

<sup>1834</sup> *Idem*.

Apenas dijo estas últimas palabras Sancho, cuando **volvió a sonar la música de las chirimías** y se volvieron a disparar infinitos arcabuces, y don Quijote se colgó del cuello de Sancho, dándole mil besos en la frente y en las mejillas<sup>1835</sup>.

Cap. XXXVI. *Donde se cuenta la estraña y jamás imaginada aventura de la dueña Dolorida, alias de la condesa Trifaldi, con una carta que Sancho Panza escribió a su mujer, Teresa Panza.*

Comieron y, después de alzado los manteles y después de haberse entretenido un buen espacio con la sabrosa conversación de Sancho, a deshora **se oyó el son tristísimo de un pífaro y el de un ronco y destemplado tambor**; todos mostraron alborotarse con la confusa, marcial y **triste armonía**, especialmente don Quijote que no cabía en su asiento de puro alborotado; de Sancho no hay que decir, sino que el miedo le llevó a su acostumbrado refugio, que era el lado o falda de la duquesa, porque real y verdaderamente **el son que se escuchaba era tristísimo y malencólico**. Y, estando todos así suspensos, vieron entrar por el jardín adelante dos hombres vestidos de luto, tan luengo y tendido que les arrastraba por el suelo; estos **venían tocando dos grandes tambores**, asimismo cubiertos de negro. **A su lado venía el pífaro, negro y pizmiento como los demás...**<sup>1836</sup>

Cap. XXXVII. *Donde se prosigue la famosa aventura de la dueña Dolorida.*

—Yo creo —dijo la duquesa—, que mi buena doña Rodríguez tiene razón, y muy grande; pero conviene que aguarde tiempo para volver por sí y por las demás dueñas, para confundir la mala opinión de aquel mal boticario y desarraigar la que tiene en su pecho el gran Sancho Panza.

A lo que Sancho respondió:

—Después que tengo humos de gobernador se me han quitado los váguidos de escudero y no se me da por cuantas dueñas hay un cabrahigo.

Adelante pasaran con el coloquio dueñesco **si no oyeran que el pífaro y los tambores volvían a sonar**, por donde entendieron que la dueña Dolorida entraba; preguntó la duquesa al duque si sería bien ir a recibirla, pues era condesa y persona principal.

—Por lo que tiene de condesa —respondió Sancho, antes que el duque respondiese—, bien estoy en que vuestras grandezas salgan a recibirla; pero por lo de dueña, soy de parecer que no se muevan un paso.

—¿Quién te mete a ti en esto, Sancho? —dijo don Quijote.

—¿Quién, señor? —respondió Sancho—. Yo me meto, que puedo meterme, como escudero que ha aprendido los términos de la cortesía en la escuela de vuesa merced, que es el más cortés y bien criado caballero que hay en toda la

---

<sup>1835</sup> *Ibidem*, p. 540.

<sup>1836</sup> *Ibidem*, p. 543.



cortesanía, y en estas cosas, según he oído decir a vuesa merced, tanto se pierde por carta de más como por carta de menos, y al buen entendedor, pocas palabras.

—Así es como Sancho dice —dijo el duque—; veremos el talle de la condesa, y por él tantearemos la cortesía que se le debe.

En esto, **entraron los tambores y el pífaro**, como la vez primera<sup>1837</sup>.

Cap. XXXVII. *Donde se cuenta la que dio de su mala andanza la dueña Dolorida.*

Detrás de los **tristes músicos** comenzaron a entrar por el jardín adelante hasta cantidad de doce dueñas, repartidas en dos hileras, todas vestidas de unos monjiles anchos, al parecer, de anascote batanado, con unas tocas blancas de delgado canequí, tan luengas, que sólo el ribete del monjil descubrían<sup>1838</sup>.

Cap. XLVI. *Del temeroso espanto cencerril y gatuno que recibió don Quijote en el discurso de los amores de la enamorada Altisidora.*

[...] Váyase vuesa merced, señor don Quijote; que no volverá en sí esta pobre niña en tanto que vuesa merced aquí estuviere.

A lo que respondió don Quijote:

—Haga vuesa merced, señora, **que se me ponga un laúd** esta noche en mi aposento; que yo consolaré lo mejor que pudiere a esta lastimada doncella; que en los principios amorosos los desengaños prestos suelen ser remedios calificados.

Y, con esto, se fue, por que no fuese notado de los que allí le viesen. No se hubo bien apartado, cuando, volviendo en sí la desmayada Altisidora, dijo a su compañera:

—**Menester será que se le ponga el laúd; que sin duda don Quijote quiere darnos música, y no será mala, siendo suya.**

Fueron luego a dar cuenta a la duquesa de lo que pasaba y del **laúd** que pedía don Quijote, y ella, alegre sobremodo, concertó con el duque y con sus doncellas de hacerle una burla que fuese más risueña que dañosa, y con mucho contento esperaban la noche, que se vino tan apriesa como se había venido el día, el cual pasaron los duques en sabrosas pláticas con don Quijote. [...] Hecho esto y llegadas las once horas de la noche, halló don Quijote **una vihuela** en su aposento; **templola**, abrió la reja, y sintió que andaba gente en el jardín, y, **habiendo recorrido los trastes de la vihuela y afinándola lo mejor que supo**, escupió y remondose el pecho, y luego, con una voz ronquilla aun- que entonada, cantó el siguiente romance, que él mismo aquel día había compuesto<sup>1839</sup>.

<sup>1837</sup> *Ibidem*, p. 545.

<sup>1838</sup> *Ibidem*, p. 546.

<sup>1839</sup> *Ibidem*, p. 580.

Cap. XLVII. *Donde se prosigue cómo se portaba Sancho Panza en su gobierno.*

Cuenta la historia que desde el juzgado llevaron a Sancho Panza a un suntuoso palacio, adonde en una gran sala estaba puesta una real y limpiísima mesa; y así como Sancho entró en la sala, **sonaron chirimías** y salieron cuatro pajes a darle aguamanos, que Sancho recibió con mucha gravedad.

**Cesó la música**, sentose Sancho a la cabecera de la mesa, porque no había más de aquel asiento, y no otro servicio en toda ella<sup>1840</sup>.

[...] Alborotose el doctor viendo tan colérico al gobernador, y quiso hacer tirte-afuera de la sala, sino que en aquel instante sonó una **corneta de posta**<sup>1841</sup> en la calle y, asomándose el maestresala a la ventana, volvió diciendo:

—Correo viene del duque mi señor, algún despacho debe de traer de importancia<sup>1842</sup>.

Cap. LII. *Del fatigado fin y remate que tuvo el gobierno de Sancho Panza.*

Pensar que en esta vida las cosas della han de durar siempre en un estado es pensar en lo escusado. Antes parece que ella anda todo en redondo, digo, a la redonda: la primavera sigue al verano, el verano al estío, él estío al otoño, y el otoño al invierno, y el invierno a la primavera, y así torna a andarse el tiempo con esta rueda continua. Sola la vida humana corre a su fin, ligera más que el tiempo, sin esperar renovarse, si no es en la otra que no tiene términos que la limiten. Esto dice Cide Hamete, filósofo mahomético; porque esto de entender la ligereza e inestabilidad de la vida presente y la duración de la eterna que se espera, muchos sin lumbre de fe, sino con la luz natural, lo han entendido; pero aquí nuestro autor lo dice por la presteza con que se acabó, se consumió, se deshizo, se fue como en sombra y humo el gobierno de Sancho.

El cual, estando la séptima noche de los días de su gobierno en su cama, no harto de pan ni de vino, sino de juzgar y dar pareceres y de hacer estatutos y pragmáticas, cuando el sueño, a despecho y pesar de el hambre, le comenzaba a cerrar los párpados, oyó tan gran ruido de campanas y de voces, que no parecía sino que toda la ínsula se hundía. Sentose en la cama y estuvo atento y escuchando, por ver si daba en la cuenta de lo que podía ser la causa de tan grande alboroto; pero no sólo no lo supo, **pero añadiéndose al ruido de voces y campanas el de infinitas trompetas y atambores, quedó más confuso y lleno de temor y espanto**, y, levantándose en pie, se puso unas chinelas por la humedad del suelo, y sin ponerse sobrerropa de levantar ni cosa que se pareciese, salió a la puerta de su aposento a tiempo cuando vio venir por unos corredores más de veinte personas con hachas encendidas en las manos y con las espadas desenvainadas, gritando todos a grandes voces:

---

<sup>1840</sup> *Ibidem*, pp. 582 y 583.

<sup>1841</sup> *Corneta de posta*: trompa de postillón o instrumento del correo.

<sup>1842</sup> *Ibidem*, p. 584.

—¡Arma, arma, señor gobernador, arma!; que han entrado infinitos enemigos en la ínsula, y somos perdidos si vuestra industria y valor no nos socorre. Con este ruido, furia y alboroto llegaron donde Sancho estaba, atónito y embelesado de lo que oía y veía, y, cuando llegaron a él, uno le dijo: — Ármese luego vuesa señoría, si no quiere perderse y que toda esta ínsula se pierda<sup>1843</sup>.

Cap. LVI. *De la descomunal y nunca vista batalla que pasó entre don Quijote de la Mancha y el lacayo Tosilos, en la defensa de la hija de la dueña doña Rodríguez.*

[...] cuenta la historia que se llegó el día de la batalla aplazada, y, habiendo el duque una y muy muchas veces advertido a su lacayo Tosilos cómo se había de avenir con don Quijote para vencerle sin matarle ni herirle, ordenó que se quitasen los hierros a las lanzas [...] diciendo a don Quijote que no permitía la cristiandad de que él se preciaba que aquella batalla fuese con tanto riesgo y peligro de las vidas, y que se contentase con que le daba campo franco en su tierra, puesto que iba contra el decreto del Santo Concilio<sup>1844</sup>, que prohíbe los tales desafíos, y no quisiese por todo rigor aquel trance tan fuerte.

Don Quijote dijo que su excelencia dispusiese las cosas de aquel negocio como más fuese servido; que él le obedecería en todo.

Llegado, pues, el temeroso día, y, habiendo mandado el duque que delante de la plaza del castillo se hiciese un espacioso cadahalso, donde estuviesen los jueces del campo, y las dueñas, madre y hija, demandantes, había acudido de todos los lugares y aldeas circunvecinas infinita gente a ver la novedad de aquella batalla; que nunca otra tal no habían visto ni oído decir en aquella tierra los que vivían ni los que habían muerto.

El primero que entró en el campo y estacada fue el maestro de las ceremonias, que tanteó el campo y le paseó todo, porque en él no hubiese algún engaño ni cosa encubierta donde se tropezase y cayese. Luego entraron las dueñas y se sentaron en sus asientos, cubiertas con los mantos hasta los ojos, y aun hasta los pechos, con muestras de no pequeño sentimiento. Presente don Quijote en la estacada, de allí a poco, **acompañado de muchas trompetas**, asomó por una parte de la plaza sobre un poderoso caballo, hundiéndola toda, el grande lacayo Tosilos, calada la visera y todo encambronado con unas fuertes y lucientes armas. El caballo mostraba ser frisón, ancho y de color tordillo; de cada mano y pie le pendía una arroba de lana.

[...] Ya en este tiempo estaban el duque y la duquesa puestos en una galería que caía sobre la estacada, toda la cual estaba coronada de infinita gente que esperaba ver el riguroso trance nunca visto. Fue condición de los combatientes que, si don Quijote vencía, su contrario se había de casar con la hija de doña Rodríguez; y si él fuese vencido, quedaba libre su contendor de la palabra que se le pedía, sin dar otra satisfacción alguna.

<sup>1843</sup> *Ibidem*, pp. 616 y 617.

<sup>1844</sup> Se refiere al Concilio de Trento.

Partioles el maestro de las ceremonias el sol y puso a los dos cada uno en el puesto donde habían de estar. **Sonaron los atambores, llenó el aire el son de las trompetas, temblaba debajo de los pies la tierra**, estaban suspensos los corazones de la mirante turba, temiendo unos y esperando otros el bueno o el mal suceso de aquel caso. Finalmente, don Quijote, encomendándose de todo su corazón a Dios nuestro Señor y a la señora Dulcinea del Toboso, estaba aguardando que se le diese señal precisa de la arremetida. [...] **Digo, pues, que cuando dieron la señal de la arremetida**, estaba nuestro lacayo transportado, pensando en la hermosura de la que ya había hecho señora de su libertad, y así, **no atendió al son de la trompeta**, como hizo don Quijote, que, apenas la hubo oído, cuando arremetió; y a todo el correr que permitía Rocinante, partió contra su enemigo, y, viéndole partir su buen escudero Sancho, dijo a grandes voces:

—¡Dios te guíe, nata y flor de los andantes caballeros; Dios te dé la vitoria, ¡pues llevas la razón de tu parte!<sup>1845</sup>

Cap. LXI. *De lo que sucedió a don Quijote en la entrada de Barcelona, con otras cosas que tienen más de lo verdadero que de lo discreto.*

[...] por caminos desusados, por atajos y sendas encubiertas, partieron Roque, don Quijote y Sancho con otros seis escuderos a Barcelona. Llegaron a su playa la víspera de San Juan, en la noche,

[...] Volviose Roque; quedose don Quijote esperando el día, así, a caballo como estaba, y no tardó mucho cuando comenzó a descubrirse por los balcones del Oriente la faz de la blanca Aurora, alegrando las yerbas y las flores, en lugar de alegrar el oído, aunque al mismo instante **alegraron también el oído el son de muchas chirimías y atabales, ruido de cascabeles**, «trapa, trapa, aparta, aparta» de corredores que, al parecer, de la ciudad salían. Dio lugar la Aurora al sol, que, un rostro mayor que el de una rodela, por el más bajo horizonte poco a poco se iba levantando. Tendieron don Quijote y Sancho la vista por todas partes, vieron el mar hasta entonces dellos no visto; parecioles espaciosísimo y largo, harto más que las lagunas de Ruidera que en la Mancha habían visto; vieron las galeras que estaban en la playa, las cuales, abatiendo las tiendas, se descubrieron llenas de flámulas y gallardetes que tremolaban al viento y besaban y barrían el agua. **Dentro sonaban clarines, trompetas y chirimías, que cerca y lejos llenaban el aire de suaves y belicosos acentos.**

[...] Con palabras no menos comedidas que estas, le respondió el caballero, y, encerrándole todos en medio, **al son de las chirimías y de los atabales**, se encaminaron con él a la ciudad<sup>1846</sup>.

Cap. LXIII. *De lo mal que le avino a Sancho Panza con la visita de las galeras, y la nueva aventura de la hermosa morisca.*

---

<sup>1845</sup> CERVANTES, Miguel de (2005), *Don Quijote...*, ob., cit., pp. 630 y 631.

<sup>1846</sup> *Ibidem*, pp. 656 y 657.

En resolución, aquella tarde don Antonio Moreno, su huésped, y sus dos amigos, con don Quijote y Sancho fueron a las galeras. El cuatralbo, que estaba avisado de su buena venida, por ver a los dos tan famosos Quijote y Sancho; apenas llegaron a la marina, cuando todas las galeras abatieron tienda, y **sonaron las chirimías**; arrojaron luego el esquiife al agua, cubierto de ricos tapetes y de almohadas de terciopelo carmesí, y, en poniendo que puso los pies en él don Quijote, disparó la capitana el cañón de crujía, y las otras galeras hicieron lo mismo, y al subir don Quijote por la escala derecha, toda la chusma le saludó, como es usanza cuando una persona principal entra en la galera, diciendo: «¡Hu, hu, hu!», tres veces. Diole la mano el general, que con este nombre lo llamaremos, que era un principal caballero valenciano; abrazó a don Quijote, diciéndole:

—Este día señalaré yo con piedra blanca, por ser uno de los mejores que pienso llevar en mi vida, habiendo visto al señor don Quijote de la Mancha: tiempo y señal que nos muestra que en él se encierra y cifra todo el valor del andante caballería<sup>1847</sup>.

Cap. LXIV. *Que trata de la aventura que mas pesadumbre dio a don Quijote de cuantas hasta entonces le habían sucedido.*

[...] Habían descubierto de la ciudad al Caballero de la Blanca Luna y díchoselo al visorrey que estaba hablando con don Quijote de la Mancha. El visorrey, creyendo sería alguna nueva aventura fabricada por don Antonio Moreno o por otro algún caballero de la ciudad, salió luego a la playa con don Antonio y con otros muchos caballeros que le acompañaban, a tiempo cuando don Quijote volvía las riendas a Rocinante para tomar del campo lo necesario. Viendo, pues, el visorrey que daban los dos señales de volverse a encontrar, se puso en medio, preguntándoles qué era la causa que les movía a hacer tan de impreviso batalla.

El Caballero de la Blanca Luna respondió que era precedencia de hermosura, y, en breves razones, le dijo las mismas que había dicho a don Quijote, con la acetación de las condiciones del desafío hechas por entrambas partes. Llegose el visorrey a don Antonio y preguntole paso si sabía quién era el tal Caballero de la Blanca Luna, o si era alguna burla que querían hacer a don Quijote. Don Antonio le respondió que ni sabía quién era ni si era de burlas ni de verás el tal desafío. Esta respuesta tuvo perplejo al visorrey en si les dejaría o no pasar adelante en la batalla; pero, no pudiéndose persuadir a que fuese sino burla, se apartó diciendo:

—Señores caballeros, si aquí no hay otro remedio sino confesar o morir, y el señor don Quijote está en sus trece, y vuesa merced, el de la Blanca Luna en sus catorce, a la mano de Dios, y dense.

Agradeció el de la Blanca Luna con cortesés y discretas razones al visorrey la licencia que se les daba, y don Quijote hizo lo mismo; el cual, encomendándose al cielo de todo corazón y a su Dulcinea, como tenía de

<sup>1847</sup> *Ibidem*, p. 666.

costumbre al comenzar de las batallas que se le ofrecían, tornó a tomar otro poco más del campo, porque vio que su contrario hacía lo mismo, y, **sin tocar trompeta ni otro instrumento bélico que les diese señal de arremeter**, volvieron entrambos a un mismo punto las riendas a sus caballos, y, como era más ligero el de la Blanca Luna, llegó a don Quijote a dos tercios andados de la carrera, y allí le encontró con tan poderosa fuerza, sin tocarle con la lanza (que la levantó, al parecer, de propósito), que dio con Rocinante y con don Quijote por el suelo una peligrosa caída. Fue luego sobre él, y, poniéndole la lanza sobre la visera, le dijo:

—Vencido sois, caballero, y aun muerto, si no confesáis las condiciones de nuestro desafío.

Don Quijote, molido y aturdido, sin alzarse la visera, como si hablara dentro de una tumba, con voz debilitada y enferma, dijo:

—Dulcinea del Toboso es la más hermosa mujer del mundo y yo el más desdichado caballero de la tierra, y no es bien que mi flaqueza defraude esta verdad; aprieta, caballero, la lanza, y quítame la vida, pues me has quitado la honra<sup>1848</sup>.

*Cap. LXIX. Del más raro, y más nuevo suceso que en todo el discurso desta grande historia avino a don Quijote.*

—Mirábale también don Quijote y, aunque el temor le tenía suspensos los sentidos, no dejó de reírse de ver la figura de Sancho. Comenzó en esto a salir, al parecer debajo del túmulo, **un son sumiso y agradable de flautas** que, por no ser impedido de alguna humana voz, porque en aquel sitio el mismo silencio guardaba silencio a sí mismo, se mostraba blando y amoroso. Luego hizo de sí improvisa muestra, junto a la almohada del al parecer cadáver, un hermoso mancebo vestido a lo romano, que **al son de una harpa que él mismo tocaba, cantó con suavísima y clara voz...**<sup>1849</sup>

[...] Ya, en esto, se había sentado en el túmulo Altisidora y al mismo instante **sonaron las chirimías** a quien acompañaron las flautas y las voces de todos que aclamaban:

—¡Viva Altisidora, Altisidora viva!<sup>1850</sup>

Como se puede constatar, Cervantes tenía un conocimiento exhaustivo de muchos instrumentos musicales, así como de la función que desempeñaban en la sociedad. También hemos podido comprobar la concordancia de sus nombres y los adjetivos musicales que emplea respecto a los citados por los autores anteriormente expuestos.

---

<sup>1848</sup> *Ibidem*, p. 673.

<sup>1849</sup> *Ibidem*, p. 688.

<sup>1850</sup> *Ibidem*, p. 690.

Caso curioso es que la asociación del *cuerno* a figuras diabólicas no termina, como veíamos anteriormente en los *Emblemas* de Alciato, sigue con Cervantes.





## **VI. CONCLUSIONES**



*Sub verborum tegmine vera latent  
Vera latent rerum variarum tect figuris*

Juan Salisbury  
(*Entheticus*, vv, 185-86)<sup>1851</sup>

Los motivos expuestos para justificar la realización de este estudio constituyen la primera de las conclusiones, esto es, la escasez de trabajos sobre la presencia de la trompa y de los *trompadors* en la Edad Media. No abundan las investigaciones sobre la relevancia que pudieron tener en ese escenario, en contraste con la amplia bibliografía de otros periodos posteriores de su historia. Las razones que explican las numerosas lagunas historiográficas son complejas y tienen que ver con una serie de ideas preconcebidas que han influido en el desinterés general por este campo de investigación, entre ellas, la aparente indiferencia que los propios músicos y musicólogos han venido demostrando ante las someras virtudes artísticas y comunicativas que presentaba el instrumento hasta bien entrado el Renacimiento. Otra de las razones está relacionada con unos personajes tan peculiares y denostados como fueron los juglares, con connotaciones y valores ciertamente negativos, que tañeron este instrumento hasta comienzos de la Baja Edad Media, momento en el que alcanzaron cierto «esplendor» los *ministriles trompadors* (*buccinatores*, *trompatores*, *aenatores*) en la Corona de Aragón.

El problema terminológico que presentaba la relación sintáctico-semántica de un léxico tan específico como es el de la trompa se ha resuelto con un estudio abordado desde una perspectiva diacrónica y sincrónica. Los textos clásicos han resultado imprescindibles para conocer la cronología y la modalidad de la incorporación de nuevos términos, así como la evolución hacia el lenguaje medieval y las mutaciones que sufrieron estas palabras. El contenido y connotaciones de la voz «trompa» no son

---

<sup>1851</sup> [Bajo la cobertura de las palabras hay verdades ocultas. Hay verdades ocultas encubiertas por las múltiples formas de las cosas]. Tomamos la traducción de Julio I. González Montañés.

exactamente los mismos en la actualidad que en la Edad Media, se han modificado constantemente. Basta consultar diversas ediciones del *Diccionario de la lengua castellana* publicadas por la Real Academia Española, para advertir la pluralidad de significados atribuidos a lo largo de los últimos siglos. La confusión proviene de la misma época. Las voces latinas definían los músicos *aenatores* (*buccinatores*, *cornicines*, *tubicines* y *liticines*) y sus instrumentos (*buccina*, *cornu*, *tuba* y *lituus*) con meridiana claridad, pero cuando fueron traducidos al catalán, al castellano o al occitano, en estos casos, no era tan preciso su significado, ya que un mismo nombre podía hacer referencia a los músicos que tañían alguno de los distintos *instrumentos altos*, *de boca* o *de flato*, confundiéndose a veces entre ellos. Muchos historiadores y escritores emplearon en sus traducciones los nombres genéricos de trompa o de trompeta para identificarlos, planteándose con el paso del tiempo una importante cuestión de terminología. La problemática tiene que ver con el origen común de todos ellos. Partiendo del principio general de la arbitrariedad del signo lingüístico, resulta interesante observar cómo el lenguaje es capaz de imitar en distintos aspectos la realidad que designa. El hecho trasciende el mero ámbito de las onomatopeyas o las aliteraciones, alcanzando fenómenos más complejos como la motivación etimológica.

El vocablo trompa, conocido ya en el siglo XII, no ha variado desde entonces su significado, mientras que su significado ha evolucionado con el tiempo hasta la definición que la Real Academia de la lengua española le otorga hoy en día. No obstante, desde el punto de vista exclusivamente musical, aún no presenta la precisión que debiera para aglutinar la amplia variedad de trompas históricas y actuales a las que designa. El valor onomatopéyico de la palabra trompa empleado en la Edad Media hizo que se identificaran con este término el antiguo cuerno y los aerófonos de metal. De tal modo que podemos utilizarlo como sinónimo de *cuerno*, *caracola*, *shofar*, *bocina*, *olifante*, *trompeta*, y en ocasiones, de *clarín* o *añafil*.

El término *trompador* se aplicó igualmente de manera genérica a los músicos que tocaban la trompa, la trompeta y otros *instrumentos altos*, lo cual nos sitúa ante la ambigüedad de la acción: *trompar*, y del instrumentista: *trompador*. La imprecisión aumenta con los distintos nombres locales que se daban en diferentes lenguas y dialectos, tanto en los reinos de la Península como en los países extranjeros circundantes. La confusión no es fruto de la mirada del investigador, que desde la actualidad se acerca al pasado con el afán por definir todos y cada uno de los instrumentos otorgándoles una particularidad propia, sino que es la consecuencia de una realidad compleja y cambiante que no fue descrita con la precisión deseada en la época, seguramente porque no había necesidad de ser más explícita.

Los instrumentos musicales han adquirido o conformado su nombre a través de la historia generalmente como consecuencia de su diseño estético, del material con el que fueron construidos o debido a un origen onomatopéyico. El nombre de cada instrumento solía escogerse para transmitir las particularidades de cada uno, como en el caso de las trompas, que tomaron su nombre de modo genérico por la peculiaridad del

sonido «ruidoso» o «ensordecedor» que —según palabras de la época— producían, o por las características tipológicas que presentaba el instrumento, especialmente hasta que la estética de su construcción se decantó por la forma helicoidal. De igual manera lograron el suyo los instrumentistas que los tañían, es decir, atendiendo al significado especial que se transmitía a quienes tocaban estos aerófonos; según el idioma, en origen, se denominaron *trompadors* en la Corona de Aragón, *tromperos* en Castilla y *trompeiros* en Galicia, unificándose genéricamente más tarde bajo el nombre de «trompas». Entre los primeros autores que recogen estos vocablos encontramos al poeta trovador occitano Bertran de Born (Limoges, Perigord, 1140-abadía de Dalon del Cister, 1215) que refiere la trompa en sus poemas como instrumento musical bélico, al mallorquín Ramon Llull (ca. 1232-ca. 1316) que habla de los *trompadors* en su *Llibre de l'orde de cavalleria* (1274-1276) y al rey Alfonso X el Sabio (1221-1284) que recoge los primeros registros en castellano en su *General Estoria* I, escrita a partir de 1270.

Tras el estudio organológico realizado, se puede afirmar que el origen de la trompa actual deriva directamente de las trompas medievales en forma de cuernos, utilizadas para las llamadas de caza o con fines militares. Al principio estos instrumentos fueron elaborados con materiales orgánicos de origen animal (cuernos, colmillos de elefante...); más tarde se construyeron de metal, y en ciertos casos, de madera. Con el paso del tiempo los artesanos que los fabricaban aprendieron a doblar los tubos de metal. Fue un paso importante y definitivo para sentar las bases de la maestría en el tratamiento de las distintas aleaciones empleadas para la construcción artesanal de los instrumentos de viento metal. Las trompas de caza se arquearon, primero en forma de media luna y después curvando el tubo hasta formar una o dos pequeñas vueltas completas en la parte central del instrumento. De igual manera, las trompetas largas y rectas se doblaron, proporcionando así el mismo sonido en un instrumento más pequeño y fácil de manejar. Primero con forma de «S», y poco después con esta enrollada sobre sí misma para formar una vuelta, conformando una estructura más compacta que se convertiría en estándar en la posteridad. En las primeras décadas del s. XV comenzó el proceso de singularización de la trompa y trompeta, dando paso a otros instrumentos como el *cornetto* y el *sacabuche*. Estos cambios trascendentales aparecen ya reflejados en algunos inventarios de la época como, por ejemplo, en el de la reina Isabel I de Castilla (1474-1504). A finales del siglo XVI la pequeña trompa de caza hecha de cuerno o metal, con forma de media luna y de una sola vuelta, adquirió definitivamente un diámetro mayor y la forma helicoidal definitiva, con variantes en el número de vueltas dadas al tubo y el ensanchamiento progresivo del pabellón, según el modelo alemán o francés. El Staatliches Museum de Dresde custodia diversas trompas helicoidales. Todas ellas están fechadas hacia 1572 y representan una muestra excepcional de la evolución de la trompa de caza, que acabó incorporándose a la orquesta introduciéndose en el repertorio «culto» a mediados del siglo XVII.

Se ha confirmado que en algunas trompas de media luna se practicaron incisiones a modo de orificios laterales con el fin de producir una gama más amplia de sonidos, lo

cual permitió obtener una sonoridad mucho más suave y una afinación más estable, facilitando su acople o *acordamiento* (afinación) incluso con *instrumentos bajos*. Estos aerófonos fueron el origen del *cornetto* o *cornettino*. La evolución se produjo también en la materia prima utilizada para su construcción ensayando nuevos materiales como la madera, el bronce, el cobre o metales nobles como el oro o la plata.

Se ha podido verificar que durante los siglos XII-XIV la primitiva *bocina* o *buisine* mantuvo el aspecto, longitud y forma recta del *añafil*, evolucionando posteriormente hacia un modelo más corto que el tradicional, también recto, pero de uso exclusivamente bélico y heráldico, conocido como «trompeta» o «trompeta italiana» en la Corona de Aragón y demás reinos cristianos. En este periodo, el instrumento no dejó de nombrarse con el genérico tradicional de «trompa», pero empezaba a figurar con nombre propio en los conjuntos instrumentales. Sin embargo, los músicos que las tañían —los trompeteros— fueron también conocidos como *trompadors*. A partir de 1400 se produjo un avance muy notable en la construcción del instrumento, que evolucionó hacia dos formas bien diferenciadas, una de las cuales (*clarón*) es el origen de la moderna familia de las trompetas, y la otra (*bocina*), de la familia de los sacabuches (trombones). El genérico de trompa dejaría de aplicarse paulatinamente a estos instrumentos al adquirir personalidades más definidas, reservándose el vocablo especialmente para las trompas de caza. De la trompeta natural medieval encontramos dos tipologías: la *trompeta bastarda, española, de varas* o *de ministrer* (*tuba ductilis*) y la *trompeta italiana*, conocida en algunos casos como *clarín* o *clarón*.

Aunque las representaciones de estos instrumentos en la iconografía, la pintura y la escultura son múltiples y detalladas, especialmente en los comienzos del Renacimiento, se confirma que el *corpus* instrumental que comprende los aerófonos del tipo trompa o trompeta conservado en la península Ibérica hasta el siglo XVIII es escasísimo. En España se atesoran algunas trompas relacionadas con la Corona de Aragón. Se encuentran repartidas en diferentes museos, caso del olifante de Gastón de Bearn, Señor de Zaragoza (s. XI) y diversos ejemplares que regaló el rey de Portugal a los Reyes Católicos (ss. XV-XVI). Los cambios que presentan estas trompas en su construcción son ciertamente relevantes, ya que descubren la evolución experimentada a lo largo de seis siglos, especialmente apreciables en lo que a la embocadura se refiere. Las principales innovaciones o intentos de perfeccionamiento que sufrieron —conservando su conicidad y forma curva— fueron aumentar su longitud mediante el acoplamiento de prolongaciones al pabellón o campana o uniendo dos o más cuernos (completos o fraccionados). Respecto a la evolución de la embocadura, se constata que acabó elaborándose artesanalmente de modo habitual a mediados del siglo XVI como un accesorio independiente, en forma de una pequeña boquilla o pieza de madera, metal o hueso adosada al mismo.

En síntesis, se puede afirmar que en la Edad Media instrumentos dispares como los cuernos de diversos tamaños, olifantes, bocinas y trompetas, a menudo, se denominaban indistintamente por desempeñar funciones musicales similares. Así,

debemos ser extremadamente cuidadosos al utilizar sus nombres, estudiando el contexto en el que se nombran o aparecen. Aunque genéricamente algunos escritores utilizaran el vocablo trompa para referirse a la trompeta, en otros casos, como se ha constatado, se referían, sin duda, a las trompas córneas o helicoidales metálicas.

La actividad de los *trompadors* se analiza en el capítulo IV de esta tesis, evidenciándose continuamente puentes de unión entre las diferentes actividades que desarrollaron estos músicos en la Corona de Aragón, donde cada escenario exigía unos sonidos, una «música» y unos instrumentos apropiados. Su ejecución tuvo repercusiones en diversos planos sociales, resultando en ocasiones una herramienta fundamental para convocar a las gentes, pregonar decretos y ordenanzas, amenizar actos ceremoniales cívicos y religiosos, por su capacidad táctica para transmitir órdenes y, en ocasiones, por pura actividad lúdica.

La acción comunicativa de las trompas es un objeto de análisis complicado, pero eso no ha impedido descubrir elementos reveladores de su función, como es el carácter inédito que tiene el fenómeno de la percepción musical, ya que siempre hay algo nuevo en la experiencia de la escucha de sus sonidos en los diversos escenarios. En cierto modo, la «música» de las llamadas y toques que los *trompadors* ejecutaban en la corte, en la milicia o en la caza, no era el objeto principal de esta práctica para una buena parte de los instrumentistas y sobre todo de los que escuchaban. Resultaba, más bien, una especie de orden verbal para realizar una acción determinada, es decir, los que escuchaban habían interiorizado una ejecución ligada a unas normas que, en el sentido más musical, no podían considerarse formales ni armónicas, ni de expresión artística. Sin embargo, en otras ocasiones, estos instrumentos formaron parte de agrupaciones que actuaban amenizando fiestas, banquetes, torneos, etc., combinándose con otros *instrumentos altos y bajos*. En este caso se puede considerar el proceso de comunicación en su aspecto estrictamente artístico, en el que se manifestaba la cualidad intrínseca de la música.

Los músicos que tañían estos instrumentos se denominaron juglares, *buccinatores*, *trompatores*, *trompadors* y *ministriles*, según la época y la actividad que desempeñaron. El apelativo de *trompadors* estuvo asociado durante largo tiempo a los juglares: «*juglars trompadors*» o «juglares de las trompas» y, principalmente, venía a significar el músico sonador de trompa o trompeta. Sin embargo, hasta la segunda mitad siglo XIV no siempre resulta fácil identificar el tipo de juglar que aparece en los documentos de la casa real y cuáles eran sus competencias. El Archivo de la Corona de Aragón cuenta con numerosos registros en los que se proporciona información sobre la música y el espectáculo en creciente en la corte regia desde el reinado de Jaime I (1213-1276) hasta los comienzos del de Alfonso el Magnánimo. La actividad más compleja y organizada se debe a Pedro IV el Ceremonioso, cuya Capilla real contó con la presencia de un grupo importante y estable de músicos a sueldo.

El derecho de mantener *trompadors*, *trompeters* y *tabalers* estaba reservado a la nobleza, a la caballería, formada originariamente por nobles, y a las ciudades libres. La

función de estos músicos al servicio de la Corona estaba muy bien considerada socialmente, especialmente la del *trompeta del rey* o *trompeta real* que gozaba de un rango similar al *rey de armas*. Fueron muy apreciados por los monarcas, el esplendor y la solemnidad de los actos oficiales dependía en gran manera de ellos, por lo que percibían remuneraciones similares o superiores a las de otros ministriles de *instrumentos bajos*. Los que servían en la casa real y en la armada recibían a modo de galardón una cota de armas con los escudos del rey; distintivo simbólico que les atribuía a la vez evidente prestigio. Algunos *trompadors* provenían de Castilla y Navarra y otros del extranjero debido al trato familiar y amigable que la casa de Aragón tenía con sus cortes reales, caso de Portugal, Francia, Flandes, Alemania, Borgoña, Italia o Inglaterra, no obstante, la gran mayoría de los que tañían la trompa eran oriundos del reino de Aragón, moros muchos de ellos.

El cometido de los *trompadors* fue regulado en diversas ocasiones por los soberanos de la Corona de Aragón. Pedro IV el Ceremonioso promulgaba en el año 1344 las *Ordinacions de la casa i cort* en las que reglamentaba la misión de los ministriles *trompadors*, cuyo oficio consistía en interpretar música en la cámara real y en las festividades cívicas, religiosas y familiares, estando a su cargo también la música extralitérgica de las procesiones, rogativas y plegarias públicas. Según la voluntad real, entre los juglares de su corte dos debían ser *trompadors*, uno *tabaler* y otro *trompeta*. Estas disposiciones tienen mucho en común con las *Leges Palatinae Regni Maioricarum* que Jaime III había mandado redactar unos años antes para establecer el régimen y la ordenación racional de su corte, decretadas en la ciudad de Mallorca el 9 de mayo de 1337.

El florecimiento que tuvo la música en el siglo XIV en la Corona de Aragón trajo consigo la evolución social y musical de estos músicos: trompas, trompetas, añafileros, chirimías, timbaleros y atabales lograron independizarse de los juglares, ministriles y demás músicos de la capilla palatina, formando un pequeño conjunto aparte. Aunque la tónica general en aquellos momentos era que juglares y ministriles tocaran diversos instrumentos, constituyeron una excepción los *trompadors* de las cortes de Aragón y Castilla cuando en el siglo XV comenzaron a «especializarse», encontrándose diferencias entre los que tañían las trompas y las trompetas. Generalmente sonaban sus instrumentos en grupos denominados «*coblas*» en la Corona de Aragón y «*coplas*» en Castilla. Su imagen y el sonido, brillante y poderoso, simbolizaban el poder del soberano al servicio de cual ejercían su función.

Los *trompadors* de la Corona de Aragón completaban sus servicios tañendo sus instrumentos en los funerales de los monarcas y en sus actividades cinegéticas. En el *Llibre de solemnitats de Barcelona*, en el capítulo CXXII correspondiente al año 1598 en el que se describe la muerte del rey Felipe II, encontramos una información relevante sobre la actuación de las trompas en su funeral: la utilización de «*trompes sordes*» en señal de duelo, mediante el uso de un artilugio a modo de sordina «un tros de fusta dins de dites trompes» con objeto de producir un sonido «trist y llamentable».



Se trata de la noticia más antigua que tenemos sobre la utilización de la sordina, ya que las primeras referencias documentadas sobre su aplicación en los instrumentos de viento metal se remontan a comienzos del siglo XVII, dándose como fecha histórica más antigua en su aplicación el año 1607, cuando Claudio Monteverdi (1567-1643) en su ópera *Orfeo* exigía por vez primera en la plantilla orquestal el uso de trompetas con sordina: «*Clarino con tre trombe sordine*». Por otra parte, los *trompadors* (*trompatores*) acompañaban habitualmente los monarcas en sus desplazamientos y actividades cinegéticas, ejerciendo sus funciones habituales y tañendo las trompas (cuernos/bocinas) en la caza, actividad que resultó crucial para que la trompa adquiriese a partir del siglo XV la singularidad instrumental que ha conservado hasta nuestros días, separándose definitivamente de la trompeta.

Hacia finales siglo XVI, los *trompadors* asumieron las limitaciones de los instrumentos que tañían, siendo desplazados por músicos e instrumentos más avanzados. En este momento se incorporaron definitivamente a las capillas religiosas con la función de doblar las voces con instrumentos. Los primeros en integrarse fueron los tañedores de corneta y sacabuche. Los trompas, bien diferenciados ya de los trompetas, se unieron mucho más tarde, a mediados del siglo XVII.

De la música que solían interpretar los ministriles no ha quedado prácticamente testimonio alguno, aunque el repertorio tuvo que ser amplio y variado. Las tocatas de carácter litúrgico, las danzas y canciones profanas de moda de la época no precisaban de un soporte notacional, eran una música viva, profundamente enraizada en la tradición oral, que daba a los intérpretes una mayor libertad para la improvisación según las circunstancias. Por su parte, la *música militar* y heráldica cristiana, interpretada fundamentalmente por *instrumentos altos* entre los que se encontraban los cuernos, bocinas y trompetas, comprendía mayoritariamente toques de reglamento, además de la música de las fanfarrias que ejecutaban los *trompatores* en las cacerías reales.

En la milicia existía toda una jerarquía de órdenes de mando hacia los soldados según los sonos de guerra: toques de batalla, alarma, salir a cabalgar, retorno, huida, diana, entre otros. En la caza, los manuales consagran largas explicaciones al arte de hacer sonar la trompa, precisando cada uno de los códigos que corresponden a las distintas fases de la montería. La capacidad de comunicarse de un modo eficaz empleando este código abstracto, hermético para el profano, era una competencia fundamental que debía adquirir el cazador. Tanto los monteros como los súbditos en general habían de poseer un buen conocimiento de los distintos toques y señales. Su eficacia dependía tanto de la capacidad para transmitir los avisos y las órdenes con celeridad, precisión y claridad como de su pronta comprensión. Para los monteros, los vigías de las ciudades, las huestes y las mesnadas era una necesidad común de primer orden; su buen funcionamiento, movilidad y capacidad de reacción se fundamentaban en ello.

Es importante destacar que las primitivas señales sonoras que emitían los cazadores con sus cuernos o bocinas de caza comenzaron a codificarse en la Baja Edad Media,

representándose con pequeños cuadraditos de distintos tamaños en color blanco y negro en las ilustraciones de los primeros manuales o tratados de caza impresos. Aunque las fuentes literarias de gran antigüedad contienen descripciones de fanfarrias militares y ceremoniales, los primeros ejemplos musicales aparecen en los tratados de caza españoles y franceses del siglo XIV. A través de su representación gráfica, se puede comparar la evolución de la inicial notación musical para la trompa de caza, de finales del siglo XIV, con la escritura mucho más evolucionada que se constata fehacientemente dos siglos más tarde, a partir de mediados del siglo XVI. Estas fanfarrias «regladas» acabarían por ilustrar sonoramente escenas de caza en las representaciones operísticas de mediados del siglo XVII, hecho que supuso el primer paso para la incorporación de la trompa a la orquesta, por lo que deben considerarse como las primeras «partituras escritas» o notadas para el instrumento.

Hablar de la interpretación de la música que tocaban los *trompadors* puede parecer ciertamente especulativo, ya que no conocemos partituras que a través de sus indicaciones nos ayuden a formarnos una idea aproximada de tal posibilidad. Sin embargo, tras estudiar los conceptos teóricos sobre el compás que aparecen en los tratados musicales de Thomas de Sancta María (*Arte de Tañer Fantasía*, 1565), Fray Juan Bermudo (*Declaración de Instrumentos Musicales*, 1555) y Pietro Cerone (*El Melopeo y Maestro*, 1613), se constata, tal como afirma el primero, que el compás es la base con que se concierta y rige toda la música, así del cantar como del tañer, dándole toda la gracia y ser. De ahí la importancia que tenía mantener un tiempo métrico constante desde el inicio al fin de cada pieza, ya que así se realizaba el sentido rítmico que cada tocata musical llevaba implícito, siendo de vital importancia para el ajuste de todas las voces, sobre todo si tocaban música monódica al unísono. Por lo que respecta a la dinámica, es bien claro que los *instrumentos altos* debían su denominación al fuerte *brogit* sonoro que producían, tal como se recoge en las crónicas históricas. Lógicamente, los *trompadors* tendrían la habilidad necesaria para regular sus matices sonoros cuidando que la fuerza de su soplo no «incomodase» a sus señores en los recintos cerrados como, por ejemplo, al anunciar la llegada de los platos en los banquetes o al sonar sus instrumentos junto a otros *instrumentos bajos* en las fiestas de palacio. En definitiva, la interpretación de la música que tañían los *trompadors* no puede explicarse profundamente por la ausencia de partituras y de los elementos explícitos interpretativos que podrían haber figurado en ellas. Lo bien cierto es que, de alguna manera, se verían obligados a conservar un compás constante y marcado, cuestión muy aludida en las fuentes consultadas.

Las actividades de los *trompadors* y la identificación visual del uso de la trompa en la Corona de Aragón se han analizado, además, interpretando la documentación iconográfica a través de las representaciones pictórico-escultóricas con el soporte que nos ofrecen las fuentes literarias, ya que en ellas se alude constantemente al instrumento, presentándolo con una tipología muy variada. El capítulo «Escenas musicales» comprende un conjunto heterogéneo de muestras que exponen los

instrumentos y su materialidad, los músicos que los tañían, y los ambientes en los que se utilizaron.



## **VII. ANEXO DOCUMENTAL**



## VII.1. Documentos citados

1

### Himnario latino-visigodo: *De Nubentibus* (Siglo VII)

#### **Ymnus de nubentibus / Himno**<sup>1852</sup>

Tuba clarifica plebs Christi revoca  
Hoc in ecclesia votiva gaudia  
Fide eximia celebra monita,  
Confitere piacula.

Rite magnalia clange deifica,  
Celicas ianuas patentes intona  
Quos [Quas] dira truserat veneni invidia,  
Iam Christus cuncta reserat.

Sit fera framea serpentis lancea  
Adam protoplaustum primevum incolam  
Eva feminea polluit labia,  
Et expulit a patria.

Usurpant vetita ligni pomifera  
Deceptis oculis cernunt squalida  
Exusta corpora flamma anguifera  
Dolendo gignunt pignera.

Epitalamia usque dum reddita  
Voce paradica receptant gratiam,  
Crescite clamitat replete aridam,  
Ornate tori talama.

---

<sup>1852</sup> DE NUBENTIBUS (s. VII) [On line 16/09/2017] Recuperado de: <http://www.hispanomozarabe.es/Liturgia/matrimonio/matord03.htm>

Pistis nardifica arba ambrosea  
Cum Christum celicum virgo puerpera  
Redimens miseros ad vitam invita  
Plaudete evangelizat.

Coreis timphanis exulta musica,  
Et redde Domino vota perennia  
Qui crucis gloriam [gloria] eruit animas,  
Quas coluber momorderat.

Pusilla copula adsume fistulam,  
Liram et tibiam, prestepe canticam  
Voce organica carmen melodia  
Gesta psalle divitica.

Fecunda Domine presentes nuptias  
Prole dignissima, qui tibi serviant,  
Et tuo nomini gratias referant,  
Benedictique permaneant.

Cithara iubila, cimbala concrepa,  
Cinara resona, nablum tripudia  
Excelso Domino qui regit omnia  
Per cuncta semper secula.  
Amen.

2

### **1261 Montsó**

*Pagos a trompadors.*

Trompatoribus Montissoni—. XX. solidos<sup>1853</sup>.

MCCLXI, maig.

ACA, reg. 27, fol. 78.

---

<sup>1853</sup> Reg. 27, fol. 78. *Apud* SOLDEVILA, F. (1995), *Pere el Gran...*, ob. cit., pp. 67 y 68.



3

**1270**

*Pagos a trompadors.*

[...] et de CCC sol quos dedistis trompatoribus duxistis...<sup>1854</sup>

Dat in aynana XI kal.

Decembris... M. CC LXX. secundo.

ACA, Reg. 21, fol. 75.

4

**1337**

**Leges Palatinae**

*(Leyes Palatinas de Jaime III, promulgadas en la Ciudad de Mallorca, el 9 de mayo de 1337)*

Incipit prima pars huius libri

DE OFFICIO MAGISTRORUM HOSPITII SIVE

MAIORUM DOMUS

[DE MIMIS SEU IOULATORIBUS]

In domibus principum ut tradit antiquitas, mimi seu ioculatores licite possunt esse; nam eorum officium tribuit laetitiam quam principes debent summe appetere et cum honestate servare ut per eam, tristitiam et iram abiciant, et omnibus se exhibeant gratiores. Quapropter volumus et ordinamus quod in nostra curia mimi debeant esse quinque, quorum duo sint tubicinatores et tertius sit tabalerius [tympanizans] ad quorum spectet officium quod semper Nobis publice comedentibus in principio tubicinent et tabalerius suum

---

<sup>1854</sup> Reg. 21, fol. 75, publ. por González Hurtebise, Congreso de Historie II. *Apud* Discursos leídos en la “Real Academia de Buenas Letras de Barcelona en la solemne recepción pública del R. P. Fr. Faustino D. Gazulla O. M. C. el día 22 de junio de 1919, Barcelona, 1919, p. 56.

officium simul cum eis exerceat et idem faciant in fine comestionis nostrae, nisi mimi extranei vel nostri qui tantum instrumenta sonant in fine mensae vellent, Nobis volentibus, instrumenta sua sonare.

Ceterum nolumus quod in Quadragesima nec in diebus veneris nisi festum magnum esset, dicti tubicinatores et tabalerius suum officium faciant in principio mensae vel in fine.

Alii vero duo mimi sint qui sciant instrumenta sonare et isti tam diebus festivis quam aliis prout opportunum fuerit, instrumenta sua sonare debeant coram Nohis, diebus tamen veneris et Quadragesimae, eo modo quo supra dictum est, dumtaxat exceptis.

Iubemus etiam quod tempore guerrae tam tubicinatores quam alii, nisi esset mimus de tali instrumento quod tunc sonari non conveniret, plus solito sint diligentes in suo officio et ita [prope Nos] existents quod, cum opus erit, eos promptos inveniamus ad suum officium peragendum. Maiores [vero] domus sive magistris hospitii ne vilipendant, immo firmiter oboediant.

fol. 20 v.

5

### **1348 Alcalá de Henares**

*Cortes de Alcalá de Henares de 1348.*

[...] al batear del fijo o de la fija de cualquier que sea, que non aya f estromentos nin trompas...; salvo a los fijos de los ricos omes que pueden tañer trompas e levar dos cirios delante, de sendas libras.

Ordenamiento de Alcalá.

6

### **1363 Barcelona**

*Ordinacio dels Deputats del General de Catalunya è de Malorques.*

De part dels Deputats del General de Catalunya è de Malorques, ordonats en la Cort Montçó, al honrat en Ferrer de Magarola, Scrivá de l'Armada de les VI

galées que fem armar de present en Barchelona per rahó de la guerra de Castella, salut è honor. Devímvos, eus manám: que per tres mesos, à rahó de L lliures de IV mesos: no contrastant que no méten dos Ballesters per Patró, segons l'ordinació de la Taula, per tal com haien haguda informació, que la dita Ordinació dels dits dos Ballesters que cascun Patró deu metre, no s'es tenguda ne observada en les Armades pasades. Empero enteném quels dits Patrons sien tenguts de dar vianda franca del dit salari lur à aquells Mariners que Nos los farém dar per Consellers.

Volém axi mateix è manám: que, com les dites VI Galées sien totes sotíls, è sia cosa necessaria è expedient que no vaien emboliamades, que paguets `e donets à cascun dels dits Patrons, per vianda è provisió de XXX Ballesters è de VIII Notxers, è de Còmit è Sota-Còmit, è de dos Palomers, è d'un Trompeta, è d'un Metge, à rahó de L lliures de IV mesos, è quels sia feta pagua à la dita rahó de IV mesos. Enteném empero que aquesta pagua nols sia feta complida, entró que la cerca de cascuna de les dites Galées sia feta, per tal que sia vist tots los dits sobrasellents serán en cascuna Galéa. E en cas que als cuns ni falguesen, que per aquells sia deduyt prorata de la dita quantitat.

Item: com Mossen Olfo de Próxita, Capitá de la dita Armada, no vulla menar per Jutglars en la sua Galéa sino dos Trompetes; è sia Ordinació de la Taula, quels Jutglars que van ab lo Capitá, han cascun IV lliures per vestir à IV mesos: per ço volém que als dits dos Trompetes paguets lo dit vestit, segons Ordinació de la Taula.

Datum en Barchelona à XX diez d'Abril, en l'any de la Nativitat de nostre Senyor MCCCLXIII<sup>1855</sup>.

### 1389 abril 28. Montçó

*La reina violant participa al seu cost'l comte de foie que'l rey ha rebut molt plaer del llibre de caça que li ha tramés*

La reyna d arago.

<sup>1855</sup> DE CAPMANY y DE MONT-PALAU, A. (ed.) (1787), *Ordenanzas de las armadas navales de la Corona de Aragón aprobadas por el rey d. Pedro IV año de MCCCLIV*, Madrid, Imprenta Real, pp. 115 y 116.

Car cosi: enteses plenerament vostres agradables letres e l acord que ns havets trames fet entre lo duch de Berrei (sic), oncle nostre molt car, e vos, havem gran pler d aquell com nos peregá espedient e bo, e tal de que esperam que s seguiran a les parts, Deu volent, be e honor. nos lo havem mostrat al senyor rey, qui n ha Aut. Semblantment gran plaer, e a altre no l entenem mostrar, mas tenir secret, segons que vos volets. del **libre de la caça**, que havets trames al senyor rey, li havets fet gran plaer, segons ell vos escriu. e nos d aquell e del acord dessusdit vos fem moltes gracies, e mes vos regraciam vostres liberals e grans profertes, certificants vos que l senyor rey e nos fem de vos singular compte, com de car cosi e special amich. e si res vos plau que nos fer puscam, rescrivets nos en specialment, car nos ho complirem ab tot voler. e sia guarda vostra la sancta Trinitat. dada en Montço, sots nostre segell secret, a .xxviii. dies d abril de l any .mccclxxxix.

Dirigitur comiti Fuxensi.

Arx. Cor. Aragó, reg. 2.053, fol. 101 v.

8

### **1391 Barcelona**

*Manual de novells ardots* (registro de pagos).

Se recolli la Regina de Sicilia en I galea entrant en aquella per un pont de fust que la ciutat li feu prop la torra de Sent Nicholau a la mar. E foli feta festa y aportat I pali desobre hon portaten IIII vergues concellers de la ciutat e II promens ço es Mossen R. Alamany de Cervello governador, e Misser G. de Vallsecca. Ey hac XVI entre trompes trompetes xalamies e tabalers<sup>1856</sup>.

MCCCXCI. Deembre. Dissapte XXIII.

9

---

<sup>1856</sup> SCHWARTZ Y LUNA, F. y F. CARRERAS Y CANDI (1916), *Manual de novells ardots, vulgarment apel'lat Dietari de l'Antich Consell Barceloni*. Col·lecció de documents històrics inèdits de l'Atxiu Municipal de la Ciutat de Barcelona, Barcelona, Impremta d'Henrich i Companyia, vol. I, comprenent los volúms originals del I al IX. Anys 1390-1446, pp. 23 y 24.

**1392 Barcelona**

*Manual de novells ardots* (registro de pagos).

Posa lalt Senyor en Johan Rey Darago lo seu bonaventurat estendart per lo passatge que Deus volent enten affer en lo abril prop vinent en la illa de Serdenya contra Misser Braca e los altres rebelles seus en la dita illa lo qual estendart fo benahit a la seu y dita missa solennial en aquella. E apres ixent lo dit Senyor de la seu portant en los brassos lo dit estendart lo compte de Cardona almirall del dit Senyor ab molts esturments de bocha trompes trompetes tabals e xalamies passant per la Franeria per la plassa del Blat per lo carrer de la Mar entrant en la esgleya de la Verge Maria de la Mar ffo portat en la plaça del Portxo en lo cadafal qui aqui era e dient los laus per en Barthomeu Sala fill den Bertran Sala quondam, dit estandart fo alçat en la aste gran qui era plantada prop lo dit cadafal e apres foren alsades IIII banderes I reyal I ab senyal del dit Compte de Cardona altre de Mossen Gilabert de Canyelles capitaa general de la armada altre del honrat en Ffrancesch Averso visalmirall del dit Senyor<sup>1857</sup>.

MCCCXCII. Agost. Dicmenge IIII.

10

**1398 Cervera**

*De la processó del Corpus Christi. De l'ordre de la processó (?)*.

Item fou acordat que per la gran festa e solemnitat que s'entén a ffer en aquesta vila lo jorn del Corpus Christi se hayen fets castells de fusta fort grans e la archa de Nohè, los quals passar no porien per la vila si les forques que mossèn Ramon Alamany ha fetes per el carrer major no eren derrocades, que scrit al dit mossèn Ramon Alamany plàcia que, les dites forques, mani al batlle d'aquesta vila que les leu de llà on ell les ha fetes fer, per manament que la dita solemnitat se puxa fer complidament.

*A Llibre dels Consells*, fol. 34, Arxiu Històric Comarcal, Cervera.

---

<sup>1857</sup> *Ibidem*, vol. I, p. 30.

### **1399 Barcelona**

*Manual de novells ardots* (registro de pagos).

[...] Item pos en data les quals son stats despesos en la messio qui es stada feta an Vicent trompeta per raho de son menjar. Es assaber del XXII dies del mes de març que parti de Barçalona tro per tot lo V dia del mes dabril qui son XVdies quia raho de I § VI diners per cascun dia—XXII § VI. I § II § VI d.<sup>s</sup> barc.<sup>s</sup> 1858.

[...] Item pos en data los quals a V dabril acorregui an Vicent trompeta per acorriment de son salari... I - XIII § barc.<sup>s</sup> 1859.

Item disapte a XII dabril done an Pasqual Rodrigo trompeta dels missatgers de Valencia... I § II s. barc.<sup>s</sup> 1860.

Item lo dit jorn doni an Anthoni Benavarro e an P. de Canyelles trompetas de Leyda e de Cervera... I § II s. barc.<sup>s</sup> 1861.

Item a XV dies del dit mes done an Johan Fexuch trompeta del noble Don Jayme fill del comte Durgell graciosament en II florins dor Darago... I § II s. barc.<sup>s</sup> 1862.

MCCCXCIX. Dates del present compte.

### **1400 Barcelona**

*Manual de novells ardots* (registro de pagos).

---

1858 *Ibidem*, vol. II, p. 107.

1859 *Ibidem*, p. 108.

1860 *Ibidem*, p. 110.

1861 *Ibidem*, p. 111.

1862 *Idem*.

Aquest dia fo posada e asagurada per la ciutat de Barchinona taula de cambi en la lotge nova per des- carregar la dita ciutat de la qual taula foren regidors los honrats en Miquel Roure et en Guillem Colom. E los honorables consellers ab als cuns prohomens ciutadans mercaders e menestrals se ajustaren en la casa del Consell e anaren oyr missa del Sant Sperit a Santa Eulalia. E puy anaren en a la dita lotge ab VIII entre trompes e trompetes<sup>1863</sup>.

MCCCC. Primo. Janer. Dijous XX.

13

### 1403 juny 2. València

*Acuerdo de pagos a trompadors y trompetas.*

[...] Metets en compte de vostra data LXXVII liures XIII solidos VIII diners los quals de manament verbal habets despeses així en compres de XLVII alnes de drap, de vemy de Flandes de colors de dos verts per a obs dels tres verguers go es en Pere Colomines en Berthomeu de Calatayud e en Viçent Gil e an Artur trompeta en XXXVI alnes de drap de VIII de Valencia de dos verts per a els trompadors e altres juglars de la dita ciutat e per set alnes de drap vert e vermell de la terra per a el morro de vaques dels quals draps son stades fetes vestidures a tots los sobredits verguers crida trompadors juglars e morro de vaques per el servir de l'any present qui comensa en la prop pasada festa de Nadal que fan a la dita ciutat segons costum antiga. Com encara en compres de forradures als verguers e crida e salarj de vaijar tots los dits draps e de cascuns e .... de les dites vestidures les quals munten la quantitat de les dites LXXVII liures XHI solidos VIII diners dels quals es estat donat compte de menut al honrat en Joan Juan rational de la dita ciutat...

A.M.V. Clavería de Censals, 2 de juny, 1403. Frígola. (Lihory, p. 141)

14

### 1404 desembre 4. València

*Acuerdo de pagos a trompadors y trompetas.*

<sup>1863</sup> *Ibidem*, vol. II, p. 87.

De nos asempts en compte de vostra data LXXVI liures los quals per vos son stades despeses axi en compres de XLVII alnes de verí de Flandes de color de dos vermells per obs de vestre los tres verguers go es en Pere Colomines en Bertomeu de Calatayut en Viçent Gil /en Ramon Artus trompeta / en XXXVI alnes de drap de verí de la dita de color de vert e blau per obs dels trompadors e juglars de la dita ciutat e per VII alnes de drap de verí de la dita per obs del morro de vaques vert e vermell / dels quals draps son estat feits vestidures a tots los sobredits verguers crida trompadors e juglars e morro de vaques per al present any que comensa en la festa de Nadal pp svedidora segons es acostumat antigament...

A.M.V. Clavería de Censals, 4 de desembre, 1404. València. (Lihory, p. 141)

15

#### **1407 març 21. València**

*Acuerdo de pagos a trompadors y juglares.*

[...] Huitanta dues lliures XVIII sol tres dines moneda reials les quais de manament mes verbal per antiga ordenació e costum havent despeses e pagats en compra de XXXVII alnes de drap de verní de Flandes es saber dues peses de vermells de partits per gramalles a obs e en Pere Colomines en Bertomeu de Calatayut en Viçent Gil verguers e deu Berthomeu Artus crida públich de la dita ciutat e en XXXI alnes de dos draps blaus departits de verní de la terra per sengles gramalles a obs dels trompadors et juglars e en VII alnes de verní de la terra vermell y vert pal morro de vaques e per una alna e III pams de drap vermell e groch per cobrir los tabals e cornamusa e en baixar e forradures costures e averies de totes les dites robes e general dels dits draps de les quals despeses...

Notari Joan Torregrosa. 21 de març, 1407. Albarans de la Clavería de Censals, València. (Lihory, p. 141)



**1408 juny 8. València**

*Acuerdo de pagos a trompadors y juglares.*

[...] De nos etc. (...) XXXXVII alnes de drap de verí de Flandes de color vert per los vestits de en Pere Colomina, Berthomeu Calatayud e Viçent Gil verguers nostres e ... Artur crida de la dita ciutat e XXXVII alnes de drap vermell de la dita a obs dels vestits dels trompadors e juglars de la dita ciutat ab cost de un alna e tres pams de drap vermell e groch e pa cobrir los tabals e la cornamusa...

A.M.V. Clavería de Censals, Albarà 8 de juny, 1408, València. (Lihory, p. 142)

**1426 Cervera**

*De la processó del Corpus Christi. Los entremesos.*

Primo vagen lo joch de luciffer e los diables fahent lur Joch. Aprés vagen los trompadors e la tamor. En aprés vage la Senyera de la vila, la qual porte en Bernat Armengou, prevera, ab un cavall ben aparellat. Aprés lo ball de les spases. En aprés vagen los Jochs que la Confraria del Sant sperit fa, los lauradors, la caterva, Geremies profeta e lo drach. En aprés vagen los Jochs que la Confraria de sant Johan fa, la àguila e sant Johan. En aprés vagen los Jochs que la Confraria de sant Ffrancesch e de la sancta Trinitat fa. En aprés vagen los Jochs que l convent de sant Anthoni fa. En aprés vage lo Joch que sent Agostí fa. En aprés vagen los Jochs que la Confraria de sancta Maria fa.

«Ceremonial statuït per los honorables pahers de la insigne vila de Cervera per rahó de la festa e professó del cors de Jhu. Xpt. en l'any M. CCCC.XXVI», ed. de Faust de Dalmases, fol. IIIr-v.

### **1429 Cervera**

*De la processó del Corpus Christi.*

Ordre de la proffesó al partir de la Sgleya e al mudar dels brandons a Sent Anthoni.

Los entremesos o representacions:

Primo: Vagen los diables primers.

En après vagen los trompadors e la tamor.

Aprés vage la senyera de la vila, la qual portarà lo prevere mossèn Correll, ab un cavall ben aparellat.

En après vage lo entremès o representació de Sant Sprit.

En après vage la representació de la confraria de Sant Francesch.

En après vage la de la confraria de S. Johan.

En après vage la de la confraria de S. Llorenç.

En après vage la de la confraria de S. Anthoni.

AHCC, Pinós, Mn. Ramon: *Notes i curiositats* (Libro manuscrito).

### **1457 Barcelona**

*Manual de novells ardots* (registro de pagos).

Lo dit die los honorables Consellers ensemps ab lo consell ordinari de XXXII, remogut en Vicens Plomas del offici de sonar, encercar, haver e administrar los sonadors de corda que sonen devant la custodia de Jhesucrist lo die de Corpore Christi, provehiren del dit offici en Jacme Gili, bayner, ab los salaris, drets, emoluments e honors al dit offici acustumats<sup>1864</sup>.

---

<sup>1864</sup> *Ibidem*, vol. XII.

MCDLVII, novembre.

20

**1458 Barcelona**

*Recibo notarial.*

[...] XXXV trompetes e trompadors, tanores e tabalets que han servit a les vespres al die de la festa de Corpore Christi.

MCDLVIII, juny.

21

**1471 Zaragoza**

*Despesas fechas en la fiesta de Corpus Christi.*

Item a VII trompetas que fueron en la processión del Sr. Arzobispo Albaro d'Olibares et myser de Ripalda, cada diez s., LXX s.

AHMZ, *Actos Comunes* (1471), fol. 64.

22

**1472 Zaragoza**

*Cuentas del Corpus Christi.*

Item a VII trompetas que fueron en la processión del Sr. Arzobispo Albaro d'Olibares et myser de Ripalda, cada diez s., LXX s.

Item a Miguel Munyoz, trompeta, x s.

Item a Johán Barbullá, trompeta, x s.

Item a Álvaro Olmares, trompeta, x s.

Item a Yure de Gay, trompeta, x s.

Item a Johán Negro, trompeta, x s.

Item a Garsía, trompeta, x s.

Item a Alí el barón, trompeta, x s.

Item a Ripalda, trompeta, x s.

Item a Mahoma Pérez, trompeta, x s.

Item a Iure de Gaya, trompeta, x s.

AHMZ, *Actos Comunes* (1472), fols. 190v y 191r.

Item di a los cinco trompetas, maestre Miguel Ripalda y Luys el moro, el de las bullas, L s.

AHMZ, *Actos Comunes* (1472). Cuadernillo inserto al 7 de septiembre.

### 1503

*Libro de las cosas que estaban en el tesoro de los alcázares de Segovia en poder de Rodrigo de Tordesillas, hizole Gaspar de Gricio, por mandato de la Reyna Católica el mes de noviembre del año pasado de MCIII años.*

Archivo de Simancas. Estado. Patronato Real. Testamentos reales. Reg. 3, fol. 10<sup>1865</sup>.

*Cosas de oro.* (Son 44 artículos de los cuales el penúltimo dice así): Una bocinita, que se dice pito de monte, de hueso que parece de marfil e salen del unos lazos del dicho hueso e tiene dos ataduras donde se cuelga una cadena toda del dicho hueso, que tiene la dicha cadena una vara de largo doblada y no muestra ser sino toda de una pieza, guarnecido cada eslabón de la dicha cadena de una guarnición de granos de oro a la redonda e cerca de dicho pito tiene la dicha cadena un tornillo de oro e unas finas flores blancas e los troncos verdes e el cuerpo de dicho pito está sembrado de unas florecicas esmaltadas de

---

<sup>1865</sup> Este documento, transcrito por Barbieri, está integrado dentro de las *Biografías y Documentos*, publicados en el vol. I y en el nombre, Isabel la Católica, sin ningún Título. Cf. BARBIERI, F. A. (1986), *Biografías y Documentos...*, ob. cit.

rosicler e blanco e verde e azul, que pesa todo junto con la dicha cadena un marco e dos onças e media ochava; el oro que tiene es de ley de diez e ocho quilates; esta vozinica e la questá adelante en las cosas de montería es toda una.

*Cosas de capilla y ornamentos.* (son 58 artículos, entre ellos:) Un pergamino grande de canto dórgano que comienza, *Maria filia*.

*Laudes e cosas de música.* Un ducemel para tañer, metido en una caja de madera.

Una harpa de madera barnizada de amarillo el vientre e lo otro fecho de maçonería, muy labrado, con unas ymágenes de bulto metidas en unos encasamentos e las clavijas son de hueso blanco e con armas de Castillos e leones.

Tres chirimías e una flauta de box con unas guarniciones de latón en una caja de cuero metidas.

Un laúd de costillas grandes, sin cuerdas, de cinco órdenes.

Otro laúd de costillas, con un lazo labrado de maçonería barnizada de amarillo.

Otro laúd viejo, con unas atarceas en una caja de cuero.

Dos vigüelas de arco viejas fechas pedaços.

Otro laúd de costillas tiene las espaldas e el cuello negro.

Dos clavicímbanos viejos.

Un laúd por las espaldas negro, de costillas, de unas clavijas de hueso blanco e en el cuello labrado de atarceas metido en una caja de madera.

Unos órganos de hoja de Flandes viejos con sus fuelles.

Una flauta de box con una guarnición de latón.

Una flauta de box. (Son 14 artículos).

*Arcas e caxas e cosas de madera.* (Son 30 artículos, entre ellos:) Diez bocinas de madera para monte con unos nudos de cuerno. (Estas diez bocinas están asentadas adelante en las cosas de montería e no han de estar aquí.)

Una arca de madera llena de fundas viejas rotas, de cuero y de bocinas e harpas e de otras cosas.

*Libros.* (Son 198 artículos, entre ellos). Otro libro de pergamino escrito de mano en latín que es de los oficios de Santiago, apuntado de canto llano; la cubierta, de damasco azul, tiene tres florezicas e tres charnelas de plata dorada con que se cerraba, de pliego entero.

Otro libro de cuarto de pliego de pergamino de mano que es canto de órgano, en francés, con unas tablas de papel forradas en cuero colorado.

Otro libro de pliego entero de pergamino de mano, en latín, que es misal con canto llano apuntado con las tablas forradas en cuero blanco.

Otro libro de pergamino de marca mayor de mano, que es todo de canto llano apuntado con las tablas de cuero colorado sin cerraduras.

Otro libro grande de marca mayor de papel que es todo apuntado de canto de órgano con las coberturas de cuero colorado con dos cerraduras de latón.

Otro libro de pliego entero de mano apuntado de canto de órgano con unas tablas de papel guarnecidas de cuero colorado.

Otro libro de marca mayor en romance, en pergamino, en lengua portuguesa, que son los milagros de Nuestra Señora, con unas coberturas de cuero colorado, cinco bollones de latón de cada parte, que se cierra con dos correones apartes, apuntado de canto llano.

Otro libro de marca mayor de papel apuntado de canto de órgano, con unas tablas cubiertas de cuero azul.

Otro libro de marca mayor de papel apuntado de canto de órgano, las coberturas de cuero azul.

Otro libro de marca mayor de pergamino apuntado de canto llano e de órgano, con las tablas de cuero colorado, con las cerraduras de latón.

Otro libro de marca mayor apuntado todo de canto de órgano, las coberturas de cuero colorado, con unos tachones llanos de latón.

Otro pliego entero de mano en papel a coplas de romance que se dice tratado de Alonso de Baena, las coberturas de cuero negro.

Otro libro de pliego entero de mano de papel en romance francés que se dice cancionero francés con unas coberturas de pergamino.

Otro libro pequeño en papel Romance de mano que es una obra del maestro Juan el Viejo, las cubiertas blancas.

*Bocinas e pitos e otras cosas de montería.* (son 22 artículos entre ellos). El primer artículo es el que va señalado con un (ojo), en el capítulo de *Cosas de oro* y que es una bocinica).

Una bocinica desmalte como cacedonia que tiene tres bráceles de plata dorada reparados y con un cordón de grana e blanco, peso un marco e tres onças e seis ochavas.

Una bocina de hueso blanco de marfil guarnecido, el brocal de plata, esmaltado con una montería con un cordón de seda blanca e negra viejo.

Una bozina de cuerno negro y tiene el brocal grande y el de en medio de plata dorada e esmaltada de reporte con unos rótulos de letras negras e unos botones de plata blanca e unas aves y el brocal pequeño es de plata dorada e tiene dos texillos de seda morada, e el uno tiene una charnela e manera de luna de plata dorada, y tiene dentro una roseta de plata azul que tiene una hevilla de plata de filigrana y esmaltada de reporte que tiene la charnela e una hevilla en largo seis dedos que tiene el otro texillo otra tal charnela con un cabo labrado en el medio de una, y en los cantos esmaltado de reporte con una hevilleta al cabo, que peso todo junto con la dicha bozina e texillo e plata, quatro marcos e quatro onças.

Un pito guarnecido el brocal e cabo en plata e tiene un texillo negro e una charnela de plata dorada, e tiene cuatro rosas e otras dos rosas que están asydas a las asas del dicho pito con su cabo e hevilla e con seys tachones que son leones e castillos, e mas tres rosicas al par del que peso todo junto cinco onças e tres ochanas e media.

Diez bozinas de madera para monte con unos nudos de cuerno.

Otra bozina de cuerno blanco.

Otra bozina de cuerno de vaca.

Dos bozinas de marfil blanco con unas listas negras.

Una bozina de cuerno de cabrón pardillo.

Una funda de bozina de cuero colorada.

Una bozina de marfil blanca ochanada con dos brocales de plata de mayor ochando tiene las armas leales de Castilla e León con una asica a cada brocal donde esta asydo un cordón colorado con una borla donde se ase la dicha bozina.

Cintos e borceguíes e çapatos e otras cosas menudas (Son 66 artículos).

(Este inventario consta en su totalidad de 26 capítulos con 1293 artículos, muchos de los cuales comprenden más de un objeto) B. Abril, 25/77.

Ms. 14.032268

1548

Gonzalo Fernández de Oviedo: *Libro de la cámara real del príncipe don Juan*<sup>1866</sup>.

*Relaçion de los ofiçios reales. Menestriles e diversos músicos*

Porque no sea tragedia ni acabe como ella mi tratado, he querido concluirle en los menestriles e diferentes géneros de músicas.

En su cámara avía un claviórgano, *que fue el primero que en España se vido, e lo hizo un gran maestro moro de Çaragoça de Aragón, llamado Moferrez, que yo conosco, e avía órganos, e clavicordios, e vihuelas de mano e de arco e flautas, e en todos estos instrumentos sabía el príncipe tañer e poner las manos.*

Era el príncipe don Johán, mi señor, a natura muy inclinado a la música, e entendíala muy bien, aunque su boz no era tal *ni tan bastante, a bien paresçer*, quanto él bastava a ser profiado en cantar, *pero en compañía de otras bozes passava adelante*. Fue su maestro de capilla Johanes d'Anchieta e él le enseñó el arte [...]

Tenía músicos tamborinos, e salterio, e dulçainas, e harpa, e un rabelico muy presçioso que le tañía un madrid, natural de Caravanchel —aldea de Madrid— e tejero. E como por burla llamóle la música, digo afiçionóse al rabé, e sin se lo mostrar, salió exçelente músico en aquel arte de instrumento e hízose rico sirviendo a Su Alteza.

Tenía el príncipe muy gentiles menestriles: altos sacabuches, e cheremías, e cornetas, e trompetas bastardas, quatro o çinco pares de atabales, e en cada género de lo que es dicho, muy diestros ofiçiales e quales devían ser para serviçio de tan alto príncipe.

Bien creo que en estos ofiçios e ofiçiales que he acresçentado en esta segunda parte aún no avré dicho todos los que ay en la Casa Real e que avré olvidado algunos, pero serán pocos; e así terná menos que hazer el que los quisiere aquí acumular.

---

<sup>1866</sup> «Texto nacido en su día con la finalidad inicial de informar en la corte del futuro rey Felipe II acerca del orden que se siguió en la casa del príncipe don Juan, Primogénito de Fernando e Isabel, que había sido educado y servido conforme a los usos que regían el llamado ceremonial de etiqueta de Castilla». *Apud* GONZALO FERNÁNDEZ DE OVIEDO (2006), *Libro de la Cámara Real del Príncipe Don Juan, oficios de su casa y servicio ordinario*, edición crítica de Santiago Fabregat Barrios, Valencia, Publicaciones de la Universitat de València, p. 11.



[...] Cuando el rey o el príncipe juegan a las cañas, acostúmbrase a dar el guión a uno de los caballerizos menores o teniente del caballerizo mayor, porque como son personas diestras en la gineta —como lo era el comendador Villalta—, cada vez que el rey o el príncipe sale a tirar la caña sale el guión delante, e tocan las trompetas e atabales, e así e vuelve el príncipe conoçido, e escusáanse desacatamientos e topazos de encuentros de cavalleros e otras inadvertencias de ginetes, e miran cómo deven tirar los cavalleros.

25

**1583**

Pere Joan Comes: *Llibre de les coses assenyales succehides en Barcelona*.

*Del modo que feyen en lo temps antich la profesó de Corpus*

[...] E ajuntats tots en la dita Llotja los dits honorables consellers missatges ciutadans consols e mercades a graduats e constituhits en degut orde per los honrats hobres de la dita ciutat precehints diversos jutglas sonants ab diverses trompetes van a la dita Seu e aqui ouen lo divinal offisci de les vespres e acabat lo dit offisci sen tornen en lo dit orde a la dita Llotja e apres cascun pren e te sa via...

Cap. 106.

26

**1598**

*Llibre de solemnitats de Barcelona*. Actuación de *trompes sordes* en el funeral de Felipe II.

[...] Dimars, a 6 de octubre, se comensá a tenir lo dol en la present Casa per la mort de sa magestad...<sup>1867</sup>

<sup>1867</sup> DURAN I SANPERE, A. I J. SENABRE (1947), *Llibre de les solemnitats de Barcelona*, Edició completa del manuscrit de l'Arxiu Històric de la Ciutat, Barcelona, Institució Patxot, cap. CXXII, fol. 78v., p. 105.

[...] dimecres, de matí, a 7 de dit mes, se tingué do en la dita sala del sit consell de cent, ahont vingueren dits senyors concellers com lo dia abans...<sup>1868</sup>

[...] E après, vingué lo senyor compte de quirra, ab sa gramalla rossegant y ab lo caparó al cap, lo qual fonch assentat al costat del dit senyor conceller Montaner en lo banch dels ciutedans com lo dia abans.

Dijous, als vuyt de dit, de matí, après de esser arribats los senyors concellers en la present Casa per llur orde y manament, se feu pública crida per los vuyt trompetes de la Ciutat, vestis ab ses gramalles de dol, ab les trompes sordes, designant lo dol y mort del rey nostre senyor, possant un tros de fusta dins de dites trompes per fer lo trist y llamentable, notificant al poble, com lo dia demá se havia de fer lo capellardent en la Seu, y que tothom fes festa, y tinguessen les portes tancades, la qual crida se comensá a fer en lo pati de la present Casa, y après davant la casa del senyor lochtinent general, y après per tots los altres llochs acostumats de la ciutat<sup>1869</sup>.

---

<sup>1868</sup> *Ibidem*, p. 109

<sup>1869</sup> *Ibidem*, p. 112.

## **VIII. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS**



- A DICTIONARY OF GREEK AND ROMAN ANTIQUITIES*, (ed. W. Smith) (1842), London, Printed for Taylor and Walton.
- ABELLÁN MARQUÉS, A. *et al.* (2006), *Los ángeles músicos de la Catedral de Valencia. Estudios previos*, Valencia, Generalitat Valenciana, D. L.
- ABRAHAM CRESQUES (1370-1380), *Atlas de cartes marines*, dit [Atlas catalan]. [online] Recuperado de: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b55002481n/f13.item.r=atlas+catalan>
- ADELL, J. E. (1995), «La ficción del original», en *Eutopías*, 2ª época Vol. 83, 1995, Valencia, Ediciones Episteme.
- ADLER, C. (1892), en *Proc. United States National Museum*, xvi. 287-30; *idem*, *Report United States National Museum*, 1892, pp. 437-450.
- ADLER, C.; COHEN, F. L.; DE HARKAVY, A. y J. D. EISENSTEIN (1906), «Shofar», en *The Jewish Encyclopedia*. [online] Recuperado de: <http://www.jewishencyclopedia.com/articles/13602-shofar>
- AFONSO, L. A. y J. DA SILVA HORTA (2013), «Afro-Portuguese Olifants with hunting scenes (ca. 1490-ca. 1540)», en *Mande Studies* 15, pp 79-97. [online] Recuperado de: [https://luisurbanoafonso.weebly.com/uploads/2/6/8/6/26862325/6\\_afonso\\_horta\\_newc.pdf](https://luisurbanoafonso.weebly.com/uploads/2/6/8/6/26862325/6_afonso_horta_newc.pdf)
- AGUILÓ I FUSTER, M. (1934), *Diccionari Aguiló: Volum VIII, Lletres T a Z.*, Materials lexicogràfics aplegats per Marian Aguiló i Fuster, revisats i publicats sota la cura de Pompeu Fabra i Manuel de Montoliu, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans. Biblioteca Filològica.
- ALBEROLA, J. A. (2000), *Introducció i ús de la trompa a les capelles musicals valencianes*, Benaguasil, Consolat de Mar.
- ALCOVER Y SUREDA, A. M., y F. MOLL (1968), *Diccionari català-valencià-balear*, Barcelona., ed. Moll. [online] Recuperado de: <http://dcvb.iecat.net>
- ALFONSO I. (1348), *Ordenamiento de Alcalá* (1348), Títol XX, Ley VI, (*Como se an dos Alguaciles por el Alguacil mayor en la Corte del Rey*), tom. 29, p. 7 y p. 33. Consulta de la edición digital de la Universidad de Sevilla. Biblioteca de la Facultad de Derecho. Servicio de Información Bibliográfica. [online] Recuperado de: <http://fama2.us.es/fde/ocr/2004/ordenamientoDeAlcala.pdf>
- ALFONSO XI (1992), *Libro de la Montería*, estudio y edición crítica por MONTOYA, M. I., Granada.
- ALLEGRI, L. (1988), *Teatro e spettacolo nel Medioevo*, Roma-Bari, Laterza.

- ALMAZÁN, DUQUE DE (1936), *Tratado de montería del siglo XV*, Barcelona, Int. Graf. Oliva de Vilanova.
- ALONSO PÁRAMO, E. (2013), «La importancia de la música en la confrontación armada peninsular», en *Estudios Medievales Hispánicos*, 2, pp. 7-22.
- ÁLVAR, M. (ed.) (1976), *Libro de Apolonio*, Madrid, Ed. Castalia-Fundación Juan March, 3 vols. (I. Estudios; II: Ediciones; III: Concordancias).
- (2010), *Traducciones y traductores. Materiales para una historia de la traducción en Castilla durante la Edad Media*, Centro de Estudios Cervantes, Alcalá de Henares.
- ÁLVAREZ, R. (1987), «La iconografía musical Hispánica en la Edad Media en relación con los criterios estéticos de las diferentes etapas artísticas», en *Actas del segundo Congreso Internacional “España en la Música de Occidente”* vol. I, Madrid.
- (1987), «Los instrumentos musicales en los códices alfonsinos: su tipología, su uso y su origen. Algunos problemas iconográficos», en *Revista de Musicología*, vol. 10, núm. 1 (enero-abril), pp. 67-104.
- (1988), «Las pinturas con instrumentos musicales del artesanado de la Catedral de Teruel, documento iconográfico coetáneo de los códices de Las Cantigas», en *Revista de Musicología*, Sociedad Española de Musicología (SEDEM).
- (1993), «La iconografía musical de los Beatos de los siglos X y XI y su procedencia», en *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte* (UAM), vol. V, pp. 201-202.
- (2007), «Incidencia de una forma de trabajo en la representación de los instrumentos musicales: la copia de códices en la Edad Media», en *Nassarre: Revista aragonesa de musicología*, (23), pp. 53-86.
- AMADES, J. (1948), «La antigua cofradía de ciegos de Barcelona», en *Barcelona, Divulgación histórica*, vol. VI.
- AMADIS DE GAULA (1533), *Los quatro libros de Amadis d’Gaula nuevamente impressos y historiados*, Lib. III, V y Lib. IV, CCLXXXII, Venice, J. Antonio da Sabio.
- AMBIANOS QUAEFTORE (MDCCXI), *Glossarium ad scriptores mediaeetinfimae latinitatis*, Venetiis, Apud Sebastianum Coleti, Editio Nova Locupletior et Auctior.
- AMORS DE CURIAL E GUËLFA [Manuscrito], Biblioteca Nacional de Madrid, (ca. 1435-1462) Madrid, Biblioteca Nacional de España, Ms. 9750.

- AMRAM, R. y S. GAON (1865), *Seder Rav Amram Gaon*, Warsaw 1865 (40793), p. 4bb.
- ANDRÉS VALERO, S. (1998), *Historia de Zaragoza, 6: Zaragoza cristiana (1118-1336)*, Zaragoza, Ayto. de Zaragoza.
- ANDRÉS, R. (2001), *Diccionario de instrumentos musicales. Desde la Antigüedad a J. S. Bach*, Barcelona, Ed. Península.
- ANGLÉS, H. (1958), *La música de las Cantigas de Santa María del rey Alfonso el Sabio*, III, 1.ª parte, Barcelona, Diputación Provincial de Barcelona, Biblioteca Central.
- (1967), *Fra Eiximenis (1340-1409) i la música del seu temps*, Estudis Romànics.
- (1988), *La música a Catalunya fins al XIII*, reimp. de la ed. de 1935, Barcelona, Biblioteca de Catalunya.
- ANNICCHIARICO, A. (2003), “Narracions en vers” catalane medievale. *Appunti e materiali per una guida bibliografica*, Roma, Edizioni di storia e letteratura.
- ANÓNIMO (ed. Alberto Montaner Frutos) (2007), *Cantar de Mio Cid*, con prólogo de Leonardo Funes, Buenos Aires, Colihue.
- ANTOLÍ-MARTÍNEZ, J. M. (2015), «El surgimiento de un evidencial de inferencia en catalán medieval. El verbo *tèmer* entre los siglos XIII y XV, en *eHumanista/VITRA* 8, pp. 342-361.
- ANTORANZ ONRUBIA, M.ª A. (2008), «Músicos en la pintura gótica: fiestas y banquetes», en *XIII Jornadas de Canto Gregoriano: Música en la Hispania romana, visigoda y medieval*, Zaragoza, del 12 al 26 de noviembre de 2008, Zaragoza, Cátedra de Música Medieval Aragonesa, Institución «Fernando el Católico», [37-68]. [online] Recuperado de: <http://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/30/34/03antoranz.pdf>
- ANZOVIN, S. (2000), *Famous First Facts International Edition*, H. W. Wilson company.
- APPEL, C. (1932), *Die Lieder Bertrams von Born*, Halle/Saale, Max Niermeycr Verlag.
- ARAMON I SERRA, R. (1963), «Dos planys de la Verge del segle XV», en *Spanische Forschungen der Görresgesellschaft: Gesammelte Aufsätze zur Kulturgeschichte Spaniens*, 21, Münster, Aschendorffsche Verlagsbuchhandlung, pp. 259-276, citado por su reimpresión dentro de sus *Estudis de Llengua i Literatura*, presentació de JOAN A. ARGENTE, prefaci i edició a cura de Jordi Carbonell, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, 1997.
- (1997), *Estudis de llengua i literatura*, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans. Biblioteca Filològica, XXXIII.

- ARCHER St. C. y E. PARKER McLACHLAN (ed.) (1989), *The Carver's Art: Medieval Sculpture in Ivory, Bone, and Horn*, New Brunswick, N.J.: Jane Voorhees Zimmerli Art Museum, Rutgers University.
- ARMELLES DOMENECH, A. (1958), *Revista Penyalgosa*, Castellón, Excma. Diputación de Castellón.
- ARNALDO DE VILANOVA (1606), *El maravilloso Regimiento y Orden de vivir para tener salud y alargar la vida que compuso el doctísimo Médico Arnaldo de Vilanova para el Serenísimo Rey de Aragón, don Jaime el Segundo, sacado de un libro latino de mano, muy antiguo, trasladado del mismo original del autor y puesto en esta lengua por el Licenciado Jerónimo de Mondragón, porque de tan singular obra pueda gozar todo el mundo. Año 1606*, En Barcelona, en la Imprenta de Jaime Cendrar. En la Biblioteca Nacional de Madrid se encuentra un códice de esta obra, con el número 10078, publicado por Miguel Batllori en 1947.
- ARTUSI, G. M. (1600), *L'Artusi, ovvero delle imperfezioni della moderna musica*, Venecia, Giacomo Vicenti, p. 5. Disponible en Bayerische Staatsbibliothek, digitale Bibliothek. [online] Reduperado de: (<https://www.bsb-muenchen.de/Digitale-Sammlungen.72.0.html>)
- AUBRI DES TROIS-FONTAINES (*Mon. Germ., hist., SS., t. XXIII, p. 941*). *Voy*, p. 99 y 100).
- AUBRY, P. (1907), *Estampies et danses royales. Les plus anciens textes de musique instrumentale au moyen age*, París, Genève.
- AUFERIL, J. (1989), *Francesc Ferrer. Obra completa*, Barcelona, Barcino.
- AUSIÀS MARCH, Rialc. [online] Recuperado de: <http://www.rialc.unina.it/94.127.htm>
- , *Cants morals*, XLI, 2e.
- AZORÍN FERNÁNDEZ, D. (2000), *Los diccionarios del español en su perspectiva histórica*, Alicante, Publicaciones de la Universidad de Alicante.
- BACILE, R. M.<sup>a</sup> y J. McNEILL (2015), *Romanesque and the Mediterranean*, London & New York, The British Archaeological Association by Routledge. Imagen [online] Recuperado de: <http://www.clevelandart.org/art/1930.740>
- BADÍA, L. (2013), «Història de la literatura catalana», vol. 1, *Literatura medieval (I): Dels orígens al segle XIV*, Barcelona, Enciclopèdia Catalana.
- BADIA, L. y J. TORRÓ (2011), *Introducció a Curial e Güelfa*, A cura de Lola Badia i Jaume Torró, Barcelona, Quaderns Crema.



- BAER, Y. (1936-1998), *Historia de los judíos en el España cristiana*, Barcelona, Edición castellana de Riopiedras Ediciones.
- BALAGUER, V. (1895), *Los juegos florales en España. Memorias y discursos*, tom. XXXII, Barcelona, Tipolitografía de Luis Tasso, pp. 152 y 153.
- BALLESTER I GIBERT, J. (1988-1990), *Iconografía musical a la Corona d'Aragó 1300-150...*, ob. cit.; «Iconografía musical: una eina per a l'estudi de la música en del passat», en *Revista Musical Catalana* (1988); «Retablos marianos tardo-medievales con ángeles músicos procedentes del antiguo reino de Aragón, Catálogo», en *Revista de Musicología*, XIII (1990), pp. 123-201.
- (1993), *Josep Ricart i Matas i la Iconografia Musical, Estudis oferts a Josep Ricart i Matas en la commemoració del centenari del seu naixement (1893-1993)*, Barcelona, Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi.
- (1995), *Iconografia musical a la Corona d'Aragó (1350-1500) els cordòfons representats en la pintura sobre taula. Catàleg iconogràfic i estudi organològic*, Barcelona, (Tesis doctoral microfilmada).
- (2000), *Els instruments musicals a la Corona d'Aragó (1350-1500): Els Cordòfons*, Sant Cugat del Vallés (Barcelona), ed. Amelia Romero.
- (2004), «Representacions musicals en la pintura catalana del segle XVI», en *Revista Catalana de Musicologia* [Societat Catalana de Musicologia].
- BALMACEDA ABRATE, J. C. (2008), «Apuntes para el estudio del papel y las filigranas durante el siglo XV en la Corona de Aragón», en *Aragón en la Edad Media XX*, p. 104. ISSN 0213-2486. [online] Recuperado de: [http://www.cahip.org/apuntes\\_estudio\\_aragon.pdf](http://www.cahip.org/apuntes_estudio_aragon.pdf)
- BARBOUR, J. M. (1964), *Trumpets, horns and music*, Michigan State University, East Lansing, MI.
- BARCLAY, R. (1996), *The Art of the Trumpet-Maker*, New York, Oxford University Press Inc.
- BARDIÈS-FRONTY, I., y P. ÉDOUARD WAGNER (2005), «Le retour à Metz d'un coffret reliquaire de l'abbaye Saint-Arnould: une importante acquisition pour les musées de Metz», *La revue du Louvre et des musées de France*, núm. 4, p. 36-42.
- BARRIENTOS, Lope de (2004), «Refundición de la Crónica del Halconero», en *Narraciones de la España Medieval*, pp. 167 y ss.
- BARTON, S. y R. A. FLETCHER (2000), *The world of El Cid: chronicles of the Spanish reconquest*, Manchester, Manchester University Press.

- BASSANI, E. (2000), *African Art and Artefacts in European Collections 1400–1800*, London, M.D. McLeod.
- (2008), *African Art and Artefacts in European Collections 1400–1800*, London, M.D. McLeod, p. 66.
- (2008), *Ivoires d’Afrique dans les anciennes collections françaises*, exh. cat., Paris, Musée du Quai Branly.
- BASSANI, E. y W. B. FAGG, (1988), *Africa and The Renaissance: Art in Ivory*, ed. Susan Vogel, assisted by Carol Thompson, New York, Center for African Art & Munich, Prestel.
- BATE, P. (1978), *The trumpet and Trombone*, London, Ernest Benn Limited.
- BAYNES, A. (1978), *Brass Instruments: their history and development*, London, Faber & Faber.
- BEAR, E. (1970-71), «The “Pila of Játiva”: A Document of Secular Urban Art in Western Islam», en *Kunst des Orients*.
- BEATI IN APOCALIPSIN LIBRI DUODECIM, Biblioteca Digital Hispánica BNE. [online] Recuperado de: <http://bdh.bne.es/bnearch/detalle/bdh0000047185>
- BEATO DE LIÉBANA [Commentaria in Apocalipsin libri XII] [Manuscrito] / [Beatus Libanensis] Real Academia de la Historia, Madrid. [online] Recuperado de: <http://bibliotecadigital.rah.es/dgbrah/i18n/consulta/registro.cmd?id=124>
- BEATO DE LIÉBANA (1984), *Comentarios al Apocalipsis y al libro de Daniel, Vol. I: Edición facsímil del códice de la abadía de Saint-Sever, conservado en la Biblioteca Nacional de París bajo la signatura Ms. lat. 8878. Vol. II. El «Beato» de Saint-Sever. Volumen complementario de la edición facsímil del ms. lato 8878 de la Bibliothéque Nationale de Paris*, [Serie Códices artísticos. Edición facsímil, 7], Madrid, Edilán.
- BEATO DE LORVÃO, Arquivo Nacional da Torre do Tombo, cód. 44. [online] Recuperado de: <http://www.mecd.gob.es/cultura-mecd/areas-cultura/archivos/mc/registro-memoria-unesco/2015/comentarios-libro-apocalipsis/b-lorvao.html>
- BEJARANO PELLICER, C. (2016), «Los músicos en la festividad del *Corpus* de Sevilla entre la Edad Media y el Renacimiento», en *Anuario de Estudios Medievales*, 46/2, julio-diciembre, pp. 651-657.
- BELTRÁN LLORIS, M. (et al.) (2003), *Guía del Museo de Zaragoza*, [coordinación Miguel Beltrán Lloris, Juan Ángel Paz Peralta; textos Miguel Beltrán Lloris... (et al.)], Zaragoza, Gobierno de Aragón. Departamento de Cultura y Turismo.

- BELTRÁN PEPIÓ, V. (2006), *El cançoner de Joan Berenguer de Masdovelles*, Textos i estudis de cultura catalana, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Monserrat.
- BENDINELLI, C. (1614), *Tutta l'arte della trombetta*, Edición a cargo de E. Tarr, Suiza, Bim, 2011. ISBN 978-2-88039-030-3.
- BERGMAN, R. P. (1980), *La Salerno Ivories: The International medieval Amalfi*, Harvard.
- BERMÚDEZ PAREJA, J. (1987), *Pinturas sobre piel en la Alhambra de Granada*, Granada, Patronato de la Alhambra, F. 8282.
- BERMUDO, J. (1982), *Declaración de Instrumentos Musicales (Osuna, 1555)*, Colección Música, ed. fasc., Madrid, Editorial Arte Tripharia.
- BERNIS MADRAZO, C. (1982), «Las pinturas en la Sala de los Reyes de la Alhambra: los asuntos, los trajes, la fecha», en *Cuadernos de la Alhambra*, núm. 18.
- BERTAUX, E. (1904), «El olifante de Gastón de Béarn. Trabajo bizantino del siglo XI», en *Exposición Retrospectiva de Arte*, Zaragoza, pp. 201-203.
- BESSARABOFF, N., WILLIAM GALPIN, F., y E. J. HIPKISS (1941), «Ancient European Musical Instruments: An Organological Study of the Musical Instruments», en *Leslie Lindsey Mason Collection at the Museum of Fine Arts, Boston*, Harvard University Press.
- BIBLIA CATÓLICA. [online] Recuperado de: <https://www.bibliacatolica.com.br/es/la-biblia-de-jerusalen-vs-vulgata-latina/ii-samuel/6/>
- BIBLIA D. J. (1971), *Biblia de Jerusalén*, Madrid-Bilbao, Alianza Editorial-Desclée de Brouwer-.
- BIBLIA DE LAS AMÉRICAS (LBLA), 1986, 1995, 1997, The Lockman foundation. [online] Recuperado de: <https://www.biblegateway.com/passage/?search=Psalmi+150%2CSalmos+150&version=VULGATE;LBA>
- BIBLIA SACRA VULGATA (VULGATE). [online] Recuperado de: <https://www.biblegateway.com/passage/?search=Psalmi+150%2CSalmos+150&version=VULGATE;LBA>
- BIBLIA SANCTI PETRI RODENSIS, latín. [online] Recuperado de: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b85388130/f132.item>
- BÍBLIA VALENCIANA BVI (1996), traducció interconfessional, Valencia, Editorial Saó.
- BIOGRAFÍAS Y VIDAS: BERNAT DESCLOT, en *Enciclopedia Biográfica*. [online] Recuperado de: <https://www.biografiasyvidas.com/biografia/d/desclot.htm>
- BIRCHARD, C. (1947), *The French Horn*, Edwards Brothers, Ann Arbor, MI.

- BLANCAS, Jerónimo de (1641), *Coronaciones de los Serenissimos Reyes de Aragón / escritas por Geronimo de Blancas...; con dos tratados del Modo de tener Cortes...; publicalo ... luan Francisco de Uztarroz, con algunas notas...*, En Çaragoça, por Diego Dormer. Las *Coronaciones* fueron editadas por Juan Francisco Andrés de Ustarroz. Véase la edición facsímil (*Guillermo Redondo Veintemillas*, Zaragoza, El Justicia de Aragón, 2006).
- BLANCO GARCÍA, J. Fco. (2014), «Un fragmento de trompa de guerra vaccea de cerámica», en *Oppidum. Cuadernos de investigación*, núm. 10, 2014: 35-46 IE. Universidad, Segovia. ISSN: 1885-6292.
- BLAZQUEZ, J. M.<sup>a</sup> (1993), *La alta sociedad de Alejandria según el Pedagogo de Clemente*, Universidad Complutense, Madrid, Ed. Complutense de Madrid.
- BOFARULL, A. (1859), «Ministriles y Juglares de la corona de Aragón», en *El ARTE*, Barcelona, 1 de septiembre de 1859 (reproducido en B. Saldoni, *Efemérides de Músicos*, 1860.
- (1860), *Crónica catalana de Ramon Mutaner: texto original y traducción castellana, acompañada de numerosas notas*, Barcelona, Imprenta de Jaime Jepús.
- BOHIGAS, P. (1947), *Tractats de cavalleria*, Barcelona, Barcino.
- (ed.) (2000), *Ausiàs March, Poesies*, rev. Amadeu Soberanas e Noemi Espinàs, Barcelona, Barcino («ENC»), p. XXXII. [online] Recuperado de: <http://www.riale.unina.it/94.41.htm>
- BONAFÓS, L. (1897), *Guía Palaciana*, Madrid, Imprenta de los Señores Hernando y Compañía.
- BONNER, A. (ed.) (1989), *Obres selectes de Ramon Llull*, vol. 1, Mallorca, Moll.
- BORDÁS, C. (1994), «Bibliografía sobre iconografía musical española», en *Boletín de la Asociación Española de Documentación Musical*, pp. 9-56.
- (1999), *Instrumentos musicales en colecciones españolas*, Vol. I, Centro de Documentación de Música y Danza INAEM, Museos de titularidad estatal, Ministerio de Educación y Cultura, Madrid.
- BORNSTEIN, Ch. V. (1981), «The Crusades and the Mediterranean Context», en *The Meeting of Two Worlds*, Ann Arbor, núm. 42, p. 67, ill. (b/w).
- BORRÁS, J. (2001), «Constructors d'instruments de vent-fusta a Barcelona», en *Revista Catalana de Musicologia*, p. 93-156. [online] Recuperado de: <https://www.raco.cat/index.php/RevistaMusicologia/article/view/229994>

- BORRÁS GUALIS, G. M. (1999), *La techumbre de la Catedral de Teruel*, Zaragoza, Diputación General de Aragón, Ministerio de Educación y Ciencia y Caja de Ahorros de la Inmaculada de Zaragoza.
- BOTTÉE DE TOULMON, A. (1844), «Dissertation sur les instruments de musique employés au Moyen-Age», en *Mémoires de la Société Royale des Antiquaires de France XVII*, pp. 60-168.
- BOURGUE, D. (1993), *La Trompa*, Traducción de Miguel Martínez, Paris, I.M.D. Difusión ARPEGES.
- BOURSIER DE LA ROCHE (1830), *Les plus belles fanfares de chasse transcrites et revues par Boursier de La Roche. Précédées d'une Introduction historique et bibliographique par le C<sup>dt</sup> G. De Marolles*, Paris, Ed. Émile Nourry, Librairie Cynégétique.
- BOWLES, E. A. (1983), *La pratique musicale au Moyen Age*, Maury à Malesherbes, Minkoff & Lattès.
- BRACONS CLAPÉS, J. (2000), *Art de Catalunya. Arts decoratives, industrials i aplicades*, Barcelona 2000, Edicions L'Isard.
- BRAGA, T. (1909), *Historia da Litteratura portugueza. I Edade Media*, Porto, Livraria Chardronp.
- BRAGARD, R. y F. J. DE HEN (1973), *Les instruments de musique dans l'art et l'histoire*, Bruselas, A. De Visscher Editeur. Vander.
- BRAVO GUARIDA, C. (1904), *El paso honroso de Don Suero de Quiñones. Célebre Caballero Leonés en el puente de Orbigo, en 1434. Relación del célebre Paso de Armas* (2ª ed.), León, Imprenta Católica.
- BRENET, M. (1981), *Diccionario de la Música. Histórico y Técnico*, Trad. J. Ricart Matas, José Barberá Humbert, y Aurelia Company, Barcelona. Iberia.
- BRIQUET, CH. M. (1968), *Les filigranes. Dictionnaire historique des marques du papier dès leur apparition vers 1282 jusqu'en 1600*, The new briquet. Jubilee Edition (General editor: J. S. G. Simmons), A facsimile edition of the 1907 edition with supplementary material contributed by a number of scholars, (ed. Allan Stevenson), Amsterdam, The Paper Publications Society (Labarre Foundation).
- (1970), *Les filigranes*, Paris, n. 7833.
- BROWN, M. P. (2007), *Manuscripts from the Anglo-Saxon Age*, London, British Library.

- BRÜCHLE, B. y K. JANETZKY, (1976), *Kulturgeschicte des Horns. Ein Bildsachbuch*. [A cultural history of the horn. A pictorial reference book.] English text by Cecilia Baumann, Schneider, Tiutzing.
- (1977), *Le Cor*, Paris, Payot.
- BRUYN ANDREWS, C. (1921), «The Valencia Altar-piece from the Priory of the Knights of St. John of Jerusalem», en *Connoisseur* 59 (January–April 1921).
- BUCKTON, D. (ed.) (1994), *Byzantium: Treasures of Byzantine art and culture from British collections*, London, BMP.
- BUDDE H. y G. SIEVERNICH (ed.), (1989), *Europa und der Orient* (catalogue, Gütersloh, Munich, n.º 3/14, ill. 224
- BURNS S. I. (1999), *El papel de Xàtiva*, Ayuntamiento de Xàtiva. España.
- CABESTANY I FORT, Joan-Francesc, (1994), «Les arts sumptuàries i artesanals», en *Catalunya Romànica*, Barcelona.
- CABRERA, E. (1998), *Historia de Bizancio*, Barcelona, Ariel.
- CAGIGAL, J. M.<sup>a</sup> (1957), *Hombres y deporte*, Madrid, Taurus Ediciones.
- CAHILL, J. (2015), *La Iglesia de Santa María o de la Sangre, Lliria. La historia y gestión de su patrimonio*, Inédito, Universitat de València. [online] Recuperado de: <http://mupart.uv.es/ajax/file/oid/1356/fid/3051/Patrimonio%20La%20Sangre.pdf>
- CALAHORRA MARTÍNEZ, P. (1977), *Historia de la música en Aragón (Siglos I-XVII)*, Colección Aragón, Zaragoza, Librería General.
- CALLEJA LEAL, G. (2005), «Orígenes, andaduras y vicisitudes de nuestro Himno Nacional a lo largo de su historia: La marcha Real y otros himnos de España», en *La Coronelia Guardas del Rey*, Año III, núm. 14.
- CALVÉ MASCARELL, O. (2016), *La configuración de la imagen de san Vicente Ferrer en el siglo XV*, vol. I, Tesis doctoral, dirigida por el Dr. Amadeo Serra Desfilis, Universitat de València. Facultat de Geografia i Història. Departament d'Història de l'Art. Programa de doctorado Historia del Arte. Código: 3030.
- CAMÓN AZNAR, J. (1951), *Guía Abreviada del Museo Lázaro Galdiano*, Madrid.
- (1966), *Pintura Medieval Española, Summa Artis*, t. XXII, Madrid, Espasa Calpe.
- CAMPRUBÍ, M. (2016), «Corpus d'escrits musicals en l'obra de Ramon Llull», en *Revista Catalana de Musicologia*, núm. IX (ed. electrònica: 2013-3960 DOI:

- 10.2436/20.1003.01.39), p. 11-39. [online] Recuperado de: <https://publicacions.iec.cat/repository/pdf/00000244/00000022.pdf>
- CAMPS CAZORLA, E. (1949-1950), *Inventario del Museo Lázaro Galdiano*. Sin publicar.
- (2014), «La escultura románica en piedra y en madera», en *Enciclopedia del Románico en Cataluña*, Dirección: José M.<sup>a</sup> Pérez González; Coord. científica: Manuel Antonio Castiñeiras González y Jordi Camps i Sòria, Barcelona, Fundación Santa María la Real.
- CAMPWELL, R. (1995), *La caza en todos los países a través de los tiempos*, Trad. de Luis de Bustamente y Ríos, 2.<sup>a</sup> ed., Barcelona.
- CANES, Fco. (1787), *Diccionario español latino-arábigo*, tom. I, Madrid, Imprenta de Don Antonio Sancha, p. 120.; en cuya entrada de «añafil» dice así: «nombre arábigo alterado con la *a* en lugar de artículo, y con la *l* en lugar de *r*, pues se debe decir *nafir*, y es una especie de trompeta recta que usaban los moros».
- CANTAVELLA *et. al.* (2003), *Traducción y práctica literaria en la Edad Media Románica*, València, Universitat de València, p. 217. ISBN 978-84-370-5846-7.
- CAÑAS GÁLVEZ, Fco. de Paula (2000), «Cantores y ministriles en la Corte de Juan II de Castilla (1406-1454). Nuevas fuentes para su estudio», en *Revista de Musicología*, XXIII/ 2, pp. 367-394.
- CAÑAS, J. (ed.) (1995), *El Libro de Alexandre*, Ediciones Cátedra, S. A., Madrid.
- CAPDEPÓN, P. (2010-2011), «La Música en la época de Alfonso X el Sabio: las Cantigas de Santa María», en *Cantigas y otras obras alfonsies*, Universidad de Castilla-La Mancha. [online] Recuperado de [http://institucional.us.es/revistas/alcanate/7/art\\_6.pdf](http://institucional.us.es/revistas/alcanate/7/art_6.pdf)
- CARBONELL I CASTELL, X. y A. MULET I BARCELÓ (1995), «Les primeres imatges musicals de la Seu (Des dels seus orígens fins el 1500)», a Fullana Puigserver, P. i Gambús Saiz, M. (coords.), en *Jaume II i la Catedral de Mallorca*, Mallorca, Publicacions Catedral de Mallorca (Col·lecció Seu de Mallorca, 3).
- CARBONERES, M. (1873), *Relación y explicación histórica de la solemne Procesión del Corpus que anualmente celebra la ciudad de Valencia*, Valencia, Imp. de J. Domenech, Copia facsímil, Ed. Librerías París-Valencia, 1994.
- CÁRCER ORTÍ, V. (1986), *Historia de la Iglesia en Valencia*, Valencia, Arzobispado de Valencia; SANCHIS SIVERA, J. (1990), *La Catedral de Valencia: guía histórica y artística*, Valencia, Librerías París-Valencia.

- CARMONA, F.; HERNÁNDEZ, C. y J. TRIGUEROS (1986), *Lírica románica medieval*, vol. I, Secretariado de Publicaciones, Universidad de Murcia.
- CARO BAROJA, J. (1984), *El estío festivo. La otra Historia de España*, 10, Madrid.
- CARRASCO MANCHADO, A. I. (2013), *Las entradas reales en la corona de Castilla: pacto y diálogo político en torno a la apropiación simbólica del espacio urbano*, Éditions de la Sorbonne.
- CARRERAS Y ARTAU, T. (1916), *Arxiu d'Enografia i folklore de Catalunya. Estudis i materials*, núm. I, Curs de 1915-1916, Barcelona, Facultat de Filosofia i Lletres de la Universitat de Barcelona.
- CARRERES ZACARÉS, S. (1925), *Ensayo de una bibliografía de libros de fiestas celebradas en Valencia y su antiguo reino*, 2 vols, t. II, documentación, Valencia, Imprenta Hijo de F. Vives Mora.
- CARUCCI A. (1992), *El Esquema di Arte e di Storia*, Salerno y *The Grove Dictionary of Art*: 34 vols. Revised Ed. Edition.
- CARVAJAL GONZÁLEZ, H. y C. SÁNCHEZ OLIVEIRA (Eds.). (2017), *Doce siglos de materialidad del libro. Estudios sobre manuscritos e impresos entre los siglos VIII y XIX* (Vol. 4), Prensas de la Universidad de Zaragoza.
- CASARES RODICIO, E. (ed.) (1986), *Francisco Asenjo Barbieri: Legado Barbieri. Bibliografías y Documentos sobre Música y Músicos Españoles*, vol. I, Madrid, Fundación Banco Exterior.
- (1988), *Francisco Asenjo Barbieri: Legado Barbieri. Documentos sobre la Música Española y Epistolario*, vol. II, Madrid, Fundación Banco Exterior.
- (1999), *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, SGAE. ISBN 84-8048-306-7.
- CASAS, N. (2013), *Historia y Arte en las Catedrales de España*, Madrid, Bubok Publishing.
- CASCUDO, T. (ed.) (2015), *Música y cuerpo. Estudios musicológicos*, Logroño, Calanda Ediciones Musicales.
- CASTELLET, L. DE (2016), «Cartografía sonora de la comunicació castral. La fonosfera del corn i del dret a cornar a la Catalunya medieval», en *Summa*, núm. 8 (Tardor 2016), 4-25, p. 5.
- CASTILLON, H. (d'Aspet), *Los Paramientos de la caza o reglamentos sobre la caza en general por don Sancho el Sabio rey de Navarra, Publicados en el año 1180*. Con introducción y notas del traductor, Paris, Librarie centrale d'agriculture et de jardinage, Rue des écoles, 62, près le Musée de Cluny. Auguste Goin, Éditeur.



- CASTIÑEIRA, A. (1988), *Clemente de Alejandría, el Pedagogo*, Madrid, B. C. Gredos.
- CASTRO PÉREZ, X. (1996), «La Ilustración Gallega y Asturiana», en *La prensa ilustrada en España: las "Ilustraciones" 1850-1920*. ISBN 2-905397-94-2, pp. 251-266. Disponible en GALICIANA. Biblioteca Dixital de Galicia. Xunta de Galicia. [online] Recuperado de: <http://biblioteca.galiciana.gal/es/consulta/registro.cmd?id=2684>
- CATALÁN, D. (2001), «La épica española. Nueva documentación y nueva evaluación». [online] Recuperado de: <https://diegocatalan.blogia.com/pagina/75/>
- CATALANA, G. E. (1999), *Enciclopèdia catalana*, Barcelona, Grup Enciclopèdia Catalana.
- CÁTEDRA, P. M. (1983), *Poemas castellanos de cancioneros bilingües*, University of Exeter (EHT XXXIV), p. ix-cv.
- CAYO PETRONIO ARBITRO (1999), *Satiricón*, Texto revisado y traducido por Manuel C. Díaz y Díaz, vol. 1 (caps. 1-60), 1ª reimpresión de la 2ª edición, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- CERONE, P. (1969), *El melopeo y maestro, tratado de música theorica y pratica: en que se pone por extenso, lo que uno para hazerse perfecto músico ha menester saber: y por mayor facilidad, comodidad y claridad del lector, está repartido en XXII libros. Va tan exemplificado y claro, que cualquiera de mediana habilidad con poco trabajo, alcançará esta profesión*, Nápoles, Juan Bautista Gargano y Lucrecio Nucci, 1613, (reimpresión en facsímil, Bolonia, Arnaldo Forni Editores, Biblioteca Musica Bonoiensis). [online] Recuperado de: <https://www.wdl.org/es/item/10633/>
- CERVANTES, M. de (1995), *Obra completa III. Ocho comedias y ocho entremeses. El rufián dichoso*, Edición de FLORENCIO SEVILLA ARROYO Y ANTONIO REY HAZAS, Alcalá de Henares (Madrid), Centro de Estudios Cervantinos.
- (2005), *Don Quijote de la Mancha*, Edición, introducción y notas de José Luis Pérez López, Alicante, Universidad de Alicante, Edición empresa Pública Don Quijote 2005. El texto de la presente edición está basado en la de Rodolfo Schevill y Adolfo Bonilla, reproducción crítica del texto de las ediciones príncipes de 1605 y 1615, sometido a una profunda reelaboración de carácter ortográfico por José Luis Pérez López, según las últimas normas ortográficas académicas de la Real Academia Española. Real Academia Española, (1999), *Ortografía de la Lengua Española*, edición revisada por las Academias de la Lengua Española, Madrid, Espasa.
- CERVERA FRÁS, M. J. (2000), *El reino de Saraqusta*, en *Colección CAI 100*, núm. 27, Zaragoza.

- CERVERA, R. (1616), *Historia de Catalvña, compuesta por Bernardo Desclot Cauallero Catalan, de las empresas hechas en sus tiempos por los Reyes de Aragon, hasta la muerte de don Pedro el grande tercero deste nombre, Rey de Aragon y Sicilia, Conde de Barcelona. Traduzida de su antigua lengua catalana en romance Castellano por Raphael Cervera, Ciudadano honrado de Barcelona, y receptor del officio de maestre Racional de la casa y Corte del Rey nuestro Señor, de la Corona de Aragón*, En Barcelona, en casa Sebastian de Cormellas al Call, y a su costa, Lib. III, pp. 224 y 225.
- CHABÁS, R. (1896), Boletín de la Real Academia de Historia. V. XXVIII.
- CHACON, G. (1940), *Crónica de don Alvaro de Luna, condestable de Castilla, maestre de Santiago*, Madrid, Ed. y est. de Juan de M. Carriazo.
- CHAILLEY, J. (1991), *Compendio de Musicología*. Edición ampliada, con un directorio bibliográfico español a cargo de Ismael Fernández de la Cuesta y Carlos Martínez Gil, sobre la edición francesa de 1958, Paris. Presses Universitaires de France, Madrid, Alianza Editorial.
- CHAMORRO, A. (2012), «Un éxito efímero: la visita de Felipe III a Barcelona en 1599», en *Scripta manent. Actas del I Congreso Internacional Jóvenes Investigadores Siglo de Oro (JISO 2011)*, ed. C. Mata Induráin y A. J. SÁEZ, Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, (Publicaciones digitales del GRISO), [pp. 81-103.], p. 84. ISBN: 978-84-8081-262-7.
- CHAUCER, G. (1380), *The House of fame*, Versión electrónica preparada y marcada en HTML por Walter Stewart de The Works of Geoffrey Chaucer, 2<sup>nd</sup> ed., ed. F. N. Robinson, The Georgetown University, site The Labyrinth, versos 1214-1226. [online] Recuperado de: [http://www.arts.uwaterloo.ca/~raha/793CA\\_web/HouseOfFame.pdf](http://www.arts.uwaterloo.ca/~raha/793CA_web/HouseOfFame.pdf)
- CHICO PICAZA, M.<sup>a</sup> Victoria (2003), «La teoría medieval de la música y la miniatura de las Cantigas», en *Anales de Historia del Arte*, 13 [83-95].
- CHRISTINE MULLEN, K.; FREYER, B. y A. NICOLLS (2007) *African Vision: The Walt Disney-Tishman African Art Collection*, Washington, D.C., National Museum of African Art, Smithsonian Institution.
- CID PRIEGO, C. (1987), «Las miniaturas del cerco de Jerusalén del Comentario al libro de Daniel en los códices del Beato», en *Liño 7 Revista anual de Historia del Arte*, Oviedo, Universidad de Oviedo. Servicio de Publicaciones.
- CINGOLANI, S. M.<sup>a</sup> (2016), *Entretenimientos, placeres, fiestas y juegos en la corte de los reyes de Aragón en el siglo XIV*. Este trabajo forma parte de los resultados del proyecto *The Last Song of the Troubadours: Linguistic Codification and Construction of a Literary Canon in the Crown of Aragón (14th-15th centuries)* (FP7 2009- 2013-241070), European Research Council Independent

- Starting Grant (IP: Anna Alberni), con sede en la Universitat de Barcelona (Departament de Filologia Catalana – IRCVM: Institut de Recerca de Cultures Medievals).
- (2017), «Joglars, ministrers i xantres a la Corona d’Aragó (segles XIII-XV). Observacions i perspectives de recerca a propòsit d’un diplomatar en curs», en *Cobles e lays, danses e bon saber. L’última cançó dels trobadors a Catalunya: llengua, forma, edició* (eds. A. Alberni - S. Ventura), Roma, Viella, 2016, pp. 237-268. Este volumen recoge los trabajos presentados al seminario internacional del proyecto *The Last Song of the Troubadours. Linguistic Codification and Construction of a Literary Canon in the Crown of Aragon, XIV-XVth Centuries* (European Research Council, FP 7 2009-2013-240170), celebrado en la Universidad de Barcelona el 24 de mayo del 2013.
- CIVERA, A. (1989), *Techumbre gòtico-mudèjar en la Iglesia de Santa Maria de La Sangre en Lliria*, Valencia, M. I. Ayuntamiento de Lliria.
- CLEDAT, L. (1878), *Du rôle historique de Bertran de Born, 1175-1200*, Paris, E. Tho
- COHEN-MUSHLIN, A. (1986), «The Making of a Manuscript. the Worms Bible of 1148 (British Libray, Harles 2803-2804), 1983 ("Wolfenbütteler Forsch", 25)», en *Cahiers de Civilisation Médiévale*, pp. 376 y 377.
- COHEN, F. L., en *Jew. Chron.* Sept. 8, 1893, p. 11; Sept. 28, 1894, p. 17; Sept. 1, 1899, p. 25; Sept. 13, 1901, p. 16.
- COLOM, M. (1973), «Aspectes secundaris dins l’obra escrita de Ramon LLULL (“Sabaters i sabates”, “Teles i vestits”, “Gramàtica”)», en *Studia Lulliana*, 17 (núm. 49), 43-60. La obra *Doctrina Pueril* desde la que cita COLOM está editada en mallorca por Jeroni ROSSELLÓ, la Comissió Editora Lulliana y por Mossén Salvador GALMÉS. [online] Recuperado de: [http://ibdigital.uib.es/greenstone/collect/studiaLulliana/archives/Studia\\_Lulliana/Vol017\\_f1\\_p043.dir/Studia\\_Lulliana\\_Vol017\\_f1\\_p043.pdf](http://ibdigital.uib.es/greenstone/collect/studiaLulliana/archives/Studia_Lulliana/Vol017_f1_p043.dir/Studia_Lulliana_Vol017_f1_p043.pdf)
- COLÓN, G. (2003-2015), «Sobre los estudios de Etimología española», Centro Virtual Cervantes, Congreso de Sevilla, Universidad de Basilea.
- CONFORZI, I. (s.f.), «Girolamo Fantini, "Monarch of the trumpet": new light on his works», en *Historic Brass society Journal*, p. 4.
- CONTRERAS VILLAR, A. (s.f), *La Corte del Condestable Iranzo. La ciudad y la fiesta*, Universidad de Córdoba, p. 305. [online] Recuperado de: <https://www.google.com/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&cad=rja&uact=8&ved=0ahUKEwj7JfLv6bbAhXJERQKHTpGDOQQFggnMAA&url=https%3A%2F%2Frevistas.ucm.es%2Findex.php%2FELEM%2Farticle%2Fdownload%2FELEM8787110305A%2F24119&usg=AOvVaw17twWBoDbjDD21ecI4VCbN>

- ORBELLA, D. (ed.) (1999), *El Libro de Apolonio*, Ediciones Cátedra, S. A., Madrid, pp. 132-138. *Cfr.* con la traducción de la edición de SÁNCHEZ, T. A. (ed.), (1841), *Colección de algunas poesías castellanas: anteriores al siglo XIV. Libro de Apolonio. Vida de Santa María Egipciaca. La Adoración de los Santos Reyes*, (Library of Princeton University) Madrid, Imprenta de D. Vicente de Llama.
- COROMINES, J. (1973), *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*, Tercera edición muy revisada y mejorada, Madrid, Editorial Gredos.
- (1977), *Vides de Sants Rosselloneses Traducció catalana del S. XIII de la Llegendada Daurada de Jacopo da Varazze*, Barcelona, Rafael Dalmau, (Publicacions de la Fundació Salvador Vives Casajuana, 48, 51 i 53). ISBN 842320099X.
- COROMINES, J. y A. PASCUAL (1980-1991), *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, 6 vols., Madrid, Gredos.
- COROMINES, J.; GULSOY, J. y M. CAHNER, (1992), *Diccionari etimològic i complementari de la llengua catalana* (Vol. VIII SOG-UX), Barcelona, Curial Edicions Catalanes.
- CORTÉS GÓMEZ, R. y A. LAVESA MARTÍN-SERRANO (2001), «El olifante *fatimí* del museo Pilarista de Zaragoza», en *AAC 12*, Universidad Autónoma de Madrid.
- COSSON, Ch. A. (1901), *Le Cabinet d'Armes de Maurice de Talleyrand-Périgord, Duc de Dino*, Paris, E. Rouveyre.
- COTTON MS TIBERIUS C VI. British Library digitised manuscripts. [online] Recuperado de: [http://www.bl.uk/manuscripts/FullDisplay.aspx?ref=Cotton\\_MS\\_Tiberius\\_C\\_VI](http://www.bl.uk/manuscripts/FullDisplay.aspx?ref=Cotton_MS_Tiberius_C_VI)
- COUSSEMAKER, Ch. E. H. (1845-1851), «Essai sur les instruments de musique au Moyen-Age», en *Annales Archéologiques*, III-XV, y *Mémoire sur Hucbald et sur ses traités de musique suivi de recherches sur la notation et su les instruments de musique*, Paris, Jacques Techener, 1841.
- CRÓNICA INCOMPLETA DE LOS REYES CATÓLICOS (1469-1476). Según un manuscrito anónimo de la época. Prólogo y notas de Julio Puyol, Académico de número, Madrid, Tipografía de Archivos. Olózaga, Título XXXI, *De cómo el rey mandó alçar su real y seguir la via de Toro, y cuánto iua poderoso, y quiénes eran los grandes que alli a servir venieron*. [online] Recuperado de: <https://bibliotecadigital.jcyl.es/es/consulta/registro.cmd?id=1445>
- CROWN, T. y G. CASSONE (s.f.), «History of Mutes», en *Mutes for Brass Instruments*. [online] Recuperado de: [http://www.tomcrownmutes.com/learn\\_history.html](http://www.tomcrownmutes.com/learn_history.html)
- CUATRECASAS, A. (1986), *Horacio. Obras completas. Introducción y notas*, Barcelona, Planeta.

- CUEVES, Fco. R. (1994), *La Trompa*, Madrid, Mundimúsica.
- CURIAL E GÜELFA, (2007), *Introducció i edició filològica per Antoni Ferrando*, Valencia, Universitat de València, IVITRA, AVL.
- D'ALLEVA, A. (2005), *Methods and Theories of Art History*, Londres, Laurence King Publishing Ltd.
- DAVIDSON, C. (ed.) (1994), *The iconography of Heaven*, Early Dram, Art, and Music Monograph Series; 21, Kalamazoo, Michigan, Medieval Institute Publications; Western Michigan University.
- DE CANDÉ, R. (2000), *Nuevo diccionario de la música, I. Términos musicales*, Trad. Paul Silles, Barcelona, Ma non troppo.
- DE CAPMANY Y MONT-PALAU, A. (ed.) (1787), *Ordenanzas de las armadas navales de la Corona de Aragón aprobadas por el rey d. Pedro IV año de MCCCCLIV*, Madrid, Imprenta Real.
- DE LAS CASAS, C. (1576), *Vocabulario de las dos lenguas Toscana y Castellana*, Venetia, Damian Zenaro mercader de Libros.
- DE MOXO, S. (1961), «El derecho militar en la España cristiana medieval», en *Revista Española de Derecho Militar* 12, Madrid, Instituto Francisco de Vitoria, Sección de Derecho Militar del Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- DE RIQUER, M. (2006), *Trobadors a la Península Ibèrica: homenatge al Dr. Martí de Riquer*, (ed. de Vicenç Beltran, Meritxell Simó i Elena Roig), Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- DE SILVA Y VERASTEGUI, S. (1997), «Le Beatus navarrais de Paris (Bibl. Nat., nouv. acq. lat. 1366)», en *Cahiers de civilisation médiévale* 40, pp. 215-232.
- DE SOTTO U MONTES, J. (1964), «El reclutamiento militar en España», en *Revista de Historia Militar* 16, Madrid, Estado Mayor Central del Ejército, Servicio Histórico Militar, p. 22.
- DELEBECQUE, E. (1970), «Notice»: Xénophon. *L'art de la Chasse*, Paris, Les Belles Lettres, 5-48.
- DEAN, B. (1905), *Catalogue of European Arms and Armor*. Metropolitan Museum of Art Handbook, Vol. 15. New York, The Metropolitan Museum of Art. ss. XII-XIII.

- (1905), *Handbook of Arms and Armor: European and Oriental, Including the William H. Riggs Collection, the Metropolitan Museum of Art*, New York, Gilliss Press.
- DEL PINO, J. L. (1996), «Caza y cazadores en la Castilla medieval, Universidad de Córdoba», en *Meridies, III*. [Acceso: 29/03/2018]. [online] Recuperado de: <http://www.uco.es/meridies/images/revista/3/6.pdf>
- DESCALZO, A. (1988), *La música en la Corte de Pedro IV «El Ceremonioso» (1336-1387)*. Este artículo forma parte de la Tesis de Licenciatura del autor: «La música en la Corte de Pedro IV El Ceremonioso (1336-1387)» dirigida por la doctora M.<sup>a</sup> Carmen Gómez y leída en la Universidad de Barcelona el año 1988.
- (1990), «Músicos en la corte de Pedro IV el Ceremonioso (1336-1387)», en *Revista de musicología*, vol. 13.
- DEVOTO, D. (1972), «Dos notas sobre el Libro de Apolonio», en *Bulletin Hispanique*, 74, pp. 291-330.
- DÍAZ DE GAMES, G. (1997), *El Victorial*, Estudio, edición crítica, anotación y glosario de Rafael Beltrán Llavador, Salamanca, Ediciones Universidad Salamanca.
- DÍAZ DE MIRANDA, M.; DOLORES, M.<sup>a</sup> y HERRERO MONTERO, A. M.<sup>a</sup> (Junio-diciembre 2004), «El estudio de la filigrana papelera como medio de datación de las encuadernaciones», en *AABADOM*, pp. 38 y 39. [online] Recuperado de: <http://www.culturabenedictines.es/wp-content/archivos/estudio-filigrana.pdf>
- DÍAZ Y DÍAZ, M. C. (1978), «La tradición del texto de los Comentarios al Apocalipsis» en *Actas del simposio para el estudio de los códices del “comentario al Apocalipsis de Beato de Liébana”*, vol. I. Madrid, Joyas bibliográficas, pp. 163-191.
- DICCIONARI ETNOGRÀFIC PALLARÈS* (2018), Textos Isaac Beà, Il·lustracions Sebastià Jordà, Pagès Editors.
- DICCIONARIO DE AUTORIDADES, (1726-1739), Diccionario de la lengua castellana, en que se explica el verdadero sentido de las voces, su naturaleza y calidad, con las frases o modos de hablar, los proverbios o refranes, y otras cosas convenientes al uso de la lengua*, Real Academia Española.
- (1999), ed. facsímil, Madrid, Gredos, (1726-1739), 3.
- DICCIONARIO DE LA LENGUA CASTELLANA*, compuesto por la Real Academia Española. Segunda impresión corregida y aumentada, Madrid, por D. Joachin Ibarra, Impresor de Cámara de S.M. MDCCLXX.
- DICCIONARIO DE LA LENGUA FRANCESA de LITTRÉ* (1863-36), [online] Recuperado de: <https://code.google.com/archive/p/dictionnaire-le-littre/>

- DICCIONARIO DE LA MÚSICA ESPAÑOLA E HISPANOAMERICANA* (1999), Madrid, SGAE.
- DICCIONARIO HISTÓRICO DE LA ACADEMIA ESPAÑOLA* (1933-1936). [online] Recuperado de: <http://web.frl.es/DH1936.html>
- DICCIONARIO HISTÓRICO DE LA ACADEMIA ESPAÑOLA* (1960-1996). [online] Recuperado de: <http://web.frl.es/DH.html>
- DICCIONARIO INGLÉS OXFORD (Oxford English Dictionary)* (1888-1928), Oxford University Press.
- DIDEROT D. y F. B. DE FELICE (1771), *Encyclopédie, ou Dictionnaire universel raisonné des connoissances humaines*, IVERDON. Obra de dominio público, [online] Recuperado de: <https://www.worldcat.org/title/encyclopediae-ou-dictionnaire-universel-raisonne-des-connoissances-humaines/oclc/3032199>
- DIETARIS DE LA GENERALITAT DE CATALUNYA (1411-1713)*
- DIEZ, F. (1864), *An Etymological Dictionary of the Romance Languages*, Chiefly from the German, tr. T. C. Donkin, B. A., London, Williams and Norgate.
- DIMAND, M. S. (1944), *A Handbook of Muhammadan Art*. 2nd rev. and enl. ed. New York, The Metropolitan Museum of Art.
- DOMINGO, J. (2016), «Una obra de arte: la techumbre de la catedral de Teruel», en la web *Lagarto rojo. Viajes por el España y el mundo*. Disponible online: [Acceso: 06/08/2018] Recuperado de: <https://lagartorojo.es/2016/03/07/una-obra-de-arte-la-techumbre-de-la-catedral-de-teruel/>
- DOMÍNGUEZ PERELA, E. (1986), «Eboraria islámica. Las arquetas del Museo Lázaro Galdiano», en *Revista Goya* núm. 193-195, Madrid.
- DOMNICH, H. (1808), *Méthode de Premier et de Second Cor*, Paris, Imprimerie Impériale de Musique, p. iii.
- DON JUAN MANUEL (1982), *Libro de la caza*, ed. prólogo y notas de BLECUA, J. M., Madrid.
- (2004), *El conde Lucanor*, Cuento XXIV. Lo que sucedió a un rey que quería probar a sus tres hijos, -96-. Versión actualizada de Juan Vicedo, Edición digital basada en la de Alicante, Aguaclara, 1997 (Aljibe Nuevo, Editorial Aguaclara, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, [Acceso: 26/03/2018]. Recuperado de: [http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-conde-lucanor-0/html/00052e2a-82b2-11df-acc7-002185ce6064\\_1.html#I\\_27](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-conde-lucanor-0/html/00052e2a-82b2-11df-acc7-002185ce6064_1.html#I_27)
- , *El conde Lucanor*, Exemplo XXIV. *De lo que contesció a un rey que quería probar a tres sus fijos*, Versión original, Biblioteca Digital Ciudad Seva. [online] Recuperado de: <http://ciudadseva.com/texto/conde-lucanor-original-24/>



- DONINGTON, R. (1968), «Monteverdi's First Opera», (Arnold, Denis and Fortune, Nigel eds.), en *The Monteverdi Companion*, London, Faber & Faber.
- (1982), *La música y sus instrumentos*, Madrid, Alianza Editorial.
- DUBY, G. (1988), *El domingo de Bouvines*, Madrid, Alianza Editorial.
- DUQUE DE ALMAZÁN (ed.) (1936), *Tratado de Montería del siglo XV*, Add. 28709: manuscrito del Museo Británico, ed. fac. del Duque de Almazán, Madrid.
- DURÁN GUDIOL, A. (1989), «El rito de la coronación del rey en Aragón», en *Argensola: Revista de ciencias Sociales del Instituto de Estudios Altoaragoneses*, ISSN 0518-4088, núm. 103, pp. 17-40. [online] Recuperado de: <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/652092.pdf>
- DURAN I SANPERE, A. y J. SENABRE (1947), *Llibre de les solemnitats de Barcelona*, Edició completa del manuscrit de l'Arxiu Històric de la Ciutat, Barcelona, Institució Patxot, Impremta Elzevieriana.
- DURÁN, A. (1854), *Autores españoles, desde la formación del lenguaje hasta nuestros días. Romancero General ó Colección de romances castellanos anteriores al siglo XVIII*, Tomo I, Madrid, M. Rivadeneira —Editor—Impresor.
- DUTTON, (1984), *Catálogo-Índice de la poesía cancioneril del siglo XV*, Madison, HSMS, (BOOST3), 6.
- EGINARDO (2016), *Vita Karoli Magni. Vida de Carlomagno*, Texto original de la Bibliotheca Augustana. Edición bilingüe latín-castellano y comentarios por Pablo J. Castiella. [online] Recuperado de: [http://www.academia.edu/24899199/Eginardo\\_Vida\\_de\\_Carlomagno\\_Vita\\_Karoli\\_Magni\\_Edición\\_bilingüe\\_lat%C3%ADn-castellano](http://www.academia.edu/24899199/Eginardo_Vida_de_Carlomagno_Vita_Karoli_Magni_Edición_bilingüe_lat%C3%ADn-castellano)
- EIXIMENIS, F. (1968), *La societat catalana al segle XIV*, ed. Jill Wester, Barcelona, Edicions 62.
- EL CAPITEL DE DAVID Y LOS MÚSICOS* (2013), Museo Diocesano de la Catedral de Jaca y página web del románico aragonés. [online] Recuperado de: <https://albertosolana.wordpress.com/2013/12/08/9-el-capitel-de-david-y-los-musicos/>
- EL ESPLENDOR DE LOS OMEYAS CORDOBESES*, (cat. exp., Madinat al-Zahra, 2001), Museo Nacional de cerámica González Martí, Valencia, inv. 6/1409, Granada, Fundación El Legado Andalusi.
- EL OÍDO*. Ficha técnica, Museo del Prado, Madrid. [online] Recuperado de: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/el-oido/074adedf-40f0-476f-b132-fe450e71e0f3>



- ENCICLOPÈDIA CATALANA (1998), *Gran diccionari de la llengua catalana*, online Dictionary, [online] Recuperado de: <http://www.grec.net/cgi-bin/lexix.pgm?GECART=0138053>.
- ENCYCLOPÆDIA BRITANNICA, 11.<sup>a</sup> ed. [online] Recuperado de: <https://www.britannica.com/topic/Britannica-Online>
- ENSAYO DE UNA BIBLIOGRAFÍA DE LIBROS DE FIESTAS CELEBRADAS EN VALENCIA Y SU ANTIGUO REINO, Valencia, Imprenta Hijo de F. Vives Mora, 1925, 2 vols, t. II,
- ERIAS MARTÍNEZ, A. (1999), «La eterna caza del jabalí», en *Anuario Brigantino*, núm. 22, 317-378.
- ESCÁRRAGA, J. M. (1968), «El retablo de la Santa Cruz de la villa de Blesa», en *Seminario de Arte Aragonés XIII-XV*, Zaragoza.
- ESCUADERO, José A. (1995), *Curso de Historia del Derecho. Fuentes e Instituciones político-administrativas*, Madrid.
- ESPAÑOL BERTRÁN, Fca. (1995), *San Benet de Bages*, Barcelona. El monestir de Sant Benet de Bages, Manresa, Ed. Angle.
- (2003), *Claustros románicos hispanos*, León, Edileisa.
- ESQUERDO, J. (1599), *Tratado copioso y verdadero, de la determinación del gran Monarcha Phelipe II para el casamiento del III con Margarita de Austria y entradas de sus Magestades y Grandes por su orden en esta ciudad de Valencia con las libreas, galas y fiestas...*, lua Crisostomo Garriz y lua Bautista Timoneda, Valencia.
- ESTELLA MARCOS, M. (2012), *La escuela del marfil en España: románica y gótica*, Valladolid, Editorial MAXTOR, p. 101. ISBN. 978-84-9001-238-3.
- ESTEVE, J. (1988), *Liber Elegantiarum*, Venecia, (Paganinus de Paganinis, 1489), Estudi preliminar per Germà Colón Domenech. Universitat de Basilea, Castelló de la Plana, Inculca.
- ETTINGHAUSEN, R. (1975), «Islamic Art», en *Metropolitan Museum of Art Bulletin* vol. 33, núm. 1 (Spring 1975). pp. 8–9, ill.
- EXTRAVÍS HERNÁNDEZ, I. (2015), «Los Anales de Jerónimo Zurita como fuente para el estudio de la Inquisición», en III Simpósio Internacional de Estudos Inquisitoriais, Alcalá de Henarees. ISBN 978-85-61346-96-6
- EZQUERRO ESTEBAN, A. (2000), «El estudio de las marcas de agua en el papel como material para determinar la datación y procedencia de las fuentes histórico-musicales, y su grado de fidelidad», en *Anuario Musical*, 55, Departamento de Musicología, CSIC, Barcelona.

- EZRA, K. (1984), *African Ivories*, exh. cat., New York, The Metropolitan Museum of Art.
- FALKE, O. VON (1930), «Elfenbeinhörner. II. Byzanz», en *Pantheon* 5, Boston, Museum of Fine Arts Boston.
- FANTINI, G. (1683), *Modo per imparare a sonare di tromba*, Frankfurt, Daniel Vuastch. Edición a cargo de TARR, E. Suiza: Bim, 2009. ISBN 978-2- 88039-022-8.
- FARAL, E. (1910), *Le jongleurs en France au Moyen Age*, Paris, Éditeur Librairie Honoré Champion, [online] Recuperado de: <https://archive.org/stream/lesjongleursenfr00farauoft#page/326/mode/2up/search/trompes>
- FAYMONVILLE, K. (1916), *Das Münster zu Aachen (Die Kunstdenkmäler der Stadt Aachen Band 1)*, Düsseldorf, Schwann.
- FERNÁNDEZ CLEMENTE, E., et. al. 1980), Gran Enciclopedia Aragonesa. Zaragoza, Unión Aragonesa del Libro.
- FERNÁNDEZ DE LA CUESTA (1983), *Historia de la Música Española. I: Desde los orígenes hasta el "Ars Nova"*, Madrid, Alianza Música.
- FERNÁNDEZ DE LATORRE, R. (2001), «Los Himnos de España», en *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, tomo LXXVII, Castellón, enero-diciembre, pp. 567-584.
- FERNÁNDEZ MANZANO, R. (1982), «La música de al-Andalus en su marco interdisciplinar. Aspectos metodológicos», en *Gazeta de Antropología*, 1, art. 06. [online] Recuperado de: [http://www.ugr.es/~pwlac/G01\\_06Reynaldo\\_Fernandez\\_Manzano.html](http://www.ugr.es/~pwlac/G01_06Reynaldo_Fernandez_Manzano.html)
- (1984), «Introducción al estudio de los instrumentos musicales de al-Andalus», en *Cuadernos de estudios medievales y ciencias y técnicas historiográficas*, ISSN 1132-7553, Nº. 12-13, 1984, [pp. 47-77].
- (2012), *La música de al-Andalus en la cultura medieval, imágenes en el tiempo*, Tesis doctoral. Director: Dr. Antonio Malpica Cuello, Universidad de Granada.
- FERNÁNDEZ, FERNÁNDEZ, L. (2012-1013), «Los manuscritos de las Cantigas de Santa María: definición material de un proyecto regio», en *Alcanate VIII. VIII Semana de estudios alfonsíes*, Dpto. de Historia del Arte I (Medieval), UCM, [79-115].

- FERRÁN, J. (1973), «La música en el Libro de Buen Amor. El Arcipreste de Hita. El Libro, la tierra, la época», en *Actas del I Congreso Internacional sobre el Arcipreste de Hita*, Barcelona, Seresa.
- FERRANDO CUÑA, J. (2018), «El paisatge sonor del Tirant lo Blanc», en *Notas de paso*, núm. 6, Valencia, Conservatorio Superior de Música "Joaquín Rodrigo" de Valencia.
- FERRANDO FRANCÉS, A. (2013), *Sant Vicent Ferrer en la historiografia, la literatura, l'hagiografia y l'espiritualitat al segle XV*, Valencia, Institució Alfons el Magnànim (Estudis Universitaris, 135).
- FERRANDO MORALES, A. Ll. (s.f.), *Miges viules, viuelas, mezzeviole... y hasta aquí puedo leer. Instruments musicals al Tirant*, en CIM Apolo d'Alcoi.
- FERRANDO, A. y V. ESCARTÍ (1995), *El Llibre dels fets de Jaume I*, Catarroja, Afers.
- FIDORA, A. (2011), «La Doctrina pueril de Ramon Llull: aproximación a la religión desde un punto de vista histórico», en *Cuaderns de la Mediterrània*, núm. 16, Institut Europeu de la Mediterrània, pp. 296-302. [online] Recuperado de: [http://www.iemed.org/observatori/arees-danalisi/arxius-adjunts/qm-16-es/Fidora\\_doctrina%20pueril%20Ramon%20Llull\\_qm16.pdf](http://www.iemed.org/observatori/arees-danalisi/arxius-adjunts/qm-16-es/Fidora_doctrina%20pueril%20Ramon%20Llull_qm16.pdf)
- FILGUEIRA VALVERDE, J. (1959), *El Tesoro de la catedral Compostelana*, Bibliófilos Gallegos. Colección Obradoiro, IX, Santiago de Compostela.
- FITZMAURICE-KELLY, J. (1920), *Cambridge Readings in Spanish Literature*, Cambridge University
- FLACO, Q. H., y ANTOLÍN, F. N. (2002), *Epístolas: Arte poética*, Editorial CSIC-CSIC Press.
- FLETCHER, R. A. (1987), «Reconquest and Crusade in Spain ca. 1050-1150», en *Transactions of the Royal Historical Society, Fifth Series*, v. 37, pp. 31-47.
- FLORES, J. D. (1934), *Cronica incompleta de los Reyes Catolicos (1469-1476)*, Madrid: Academia de la Historia, ed. Julio Puyol.
- FONT, L., BAGUÉ, E. y J. PETIT (1952), *La Eucaristía: el tema eucarístico en el arte de España*, Barcelona, Seix Barral.
- FORCELLINI, E. (1827), *Totius latinitatis lexicon*, consilio et cura Jacobi Facciolati opera et studio Aegidii Forcellini, seminarii patavini alumni lucubratum in hac tertia editione. Auctum et emendatum a Josepho Furlanetto alumno ejusdem seminarii, Tom. I, PATAVII Typys Seminarii.
- FORNS, J. (1976), *Historia de la Música*, vol. I, Madrid, Ed. Cosano.

- FOUILLOUX, J. (1562), *La Venerie de Jaques du Fouilloux. Gentil-homme, Seigneur dudit heu, pays de Gastine, en Poitou. Dediée au Roy Treschretstien Charles...*, A Poitiers, de Marnefz, & Bouchetz freres. Ejemplar de 1562 digitalizado gracias a la esponsorización de la University of Ottawa y la contribución de Fisher - University of Toronto. [online] Recuperado de: <https://ia800206.us.archive.org/20/items/laveneriedejacqu00foui/laveneriedejacu00foui.pdf>
- (1635), *La Vénérie de Jacques du Fouilloux*, Acad. Scient. Litt. et Art. Lugd., ms. A492144, cap. XLIII, fol. 49r. Edición renovada y aumentada publicada por Pierre Billaine en París en el año 1635. [online] Recuperado de: <https://books.google.fr/books?id=IZAWBHvFuOUC&hl=fr&pg=PP1#v=onepage&q&f=false>
- (1951), *La Vénérie de Jacques du Fouilloux, gentilhomme du pays de Gastine en Poitou*, Paris, Manes et Bouchets frères; *La Venerie et Favconnerie de Jacques du Fouilloux*, Paris, M. D. LXXXV y <http://homes.chass.utoronto.ca/~wulfric/rentexte/fouillou/>
- FOURNIÉ, E. (2009), «Les éditions de la *Bible historiale*. Présentation et catalogue raisonné d'éditions de la première moitié du XVI<sup>e</sup> siècle», en *L'Atelier du Centre de recherches historiques*. Revue électronique du CRH. [online] Recuperado de: <https://journals.openedition.org/acrh/1832>
- (s.f.), «Catalogue des manuscrits de la Bible historiale (3)», en *L'Atelier du Centre de recherches historiques*, 3, núm. 96.
- FRADEJAS LEBRERO, J. (1967), *Libros medievales de cetrería*, Madrid.
- (1986) *Libro de la caza de las aves de PERO LOPEZ DE AYALA*, editado por el mismo en Madrid, Edición Castalia.
- FRADEJAS RUEDA, J. M., *Los Paramientos de la caza: Historia de un texto*, Traducción de José Manuel Fradejas Rueda y Olga María Fradejas Rueda. [online] Recuperado de: [http://www.navarra.es/appsext/bnd/GN\\_Ficheros\\_PDF\\_Binadi.aspx?Fichero...0185...pdf](http://www.navarra.es/appsext/bnd/GN_Ficheros_PDF_Binadi.aspx?Fichero...0185...pdf)
- FRANCESCO FERRER. Rialc, Rao (61.10). [online] Recuperado de: <http://www.riale.unina.it/185.1.htm>
- FRANCO, A. (s.f.), «Las Cantigas de Santa María. Texto, imagen, música. Relaciones con la escultura y la pintura», en *Ars Longa, Vita Brevis*.
- FRUGONI, C. (1978), «La rappresentazione dei Giullari nelle chiese fino al XII sec». en *Il contributo dei giullari alla drammaturgia italiana delle origini*, Roma, pp. 115-117.

- FUENTES, M. A. (2016), *Comentarios al Apocalipsis. Una teología de la historia hecha por el mismo Dios*, San Rafael (Mendoza), Edibe.
- FUERTES ZAPATA, J. V. (2014), «Antoni Ferrando Francés. Sant Vicent Ferrer en la historiografía, la literatura, l'hagiografía i l'espiritualitat al segle XV», en *eHumanista* 27, 485-488.
- FUSTER, J. (1978), «Memòria de Jaume Roig», en *Serra d'or*, abril 1978, núm. 223.
- GABORIT-CHOPIN, D. (2004), *Ivoires. De l'Orient ancien aux Temps Modernes*, Paris, Musée du Louvre.
- GALÁN Y GALINDO, A. (2004), «Los marfiles musulmanes del Museo Arqueológico Nacional», en *B-MAN*, Núm. 21-22-23, 2003-2004-2005, Madrid, Museo Arqueológico Nacional.
- (2005), *Marfiles Medievales del islam*, 2 vols. en 2 tomos (I, 608 pp. y II, 580 pp.) con una serie de calcos y dibujos y numerosas ilustraciones en b/n., Córdoba, Publicaciones Obra Social y Cultural CajaSur. [online] Recuperado de: <http://archivospañoldearte.revistas.csic.es/index.php/aea/article/viewFile/54/54>
- (2012), «El marfil y el comercio medieval Mediterráneo», en *Arte, Arqueología e Historia*, Madrid, Museo Arqueológico Nacional.
- GARCÍA DE ENTERRÍA, M.<sup>a</sup> Cruz (ed.) (1987), *Romancero viejo*, Madrid, Ed. Castalia.
- GARCÍA DE SANTA MARÍA, A. (1972), *Le parti inedite della "Crónica de Juan II" de Álvaro García de Santa María*, Ed. Donatella Ferro, Venecia, Consiglio Nazionale delle Ricerche. Gruppo Studi d'Ispanistica, pp. 97-130.
- GARCÍA HEREDIA, M.<sup>a</sup> D. (2016), *La música en la pintura europea entre los siglos XIV y XX: el ejemplo de la Colección Thyssen-Bornemiza*, Tesis doctoral dirigida por el Dr. José Manuel Cruz Valdovinos. Madrid. Universidad Complutense de Madrid. Facultad de Geografía e Historia.
- GARCÍA-DIEGO, P. y D. ALONSO MONTES (2012), *La Miniatura Altomedieval Española*. 1ª Edición, Asociación de Amigos del Arte Altomedieval Español, Madrid, Visión libros.
- GARGALLO MOYA, A. (1997), *El Concejo de Teruel en la Edad Media, 1177-1327*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses.
- GASCÓN, M. I. (2004), «La vida cotidiana de tres reinas de la Corona de Aragón a través de los libros de cuentas», en *Pedralbes: revista d'història moderna* 24.

- GASTON PHÉBUS (1994), *El Libro de la Caza*. Fasc. del ms. fr. 616 de la Bibliothèque National de París, Madrid.
- GAUNA, Felipe de (1925-1926), *Relación de las fiestas celebradas en Valencia con motivo del casamiento de Felipe III*, Valencia, Acción bibliográfica valenciana.
- GENERAL ESTORIA, Madrid, Nacional Ms. 816. [Último acceso: 17/12/2017] [online] Recuperado de: <http://www.hispanicseminary.org/t%26c/ac/ge1/txt-ge11.htm#37488>
- GENOVÉS ESTRADA, I. (2012), «Los Ángeles Músicos en la Catedral de Valencia», en *Los ojos de Hipatia*, ISSN: 2341-0612 [online] Recuperado de: <http://losojosdehipatia.com.es/cultura/arte-2/los-angeles-musicos-de-la-catedral-de-valencia/>
- GIESEL, H. (1978), *Studien zur Symbolik der Musikinstrumente in Schriftum der alten und mittelaltlichen Kirche. (Von den Anfänge bis zum 13 Jahrhundert)*, Regensburg, Gustav Bosse Verlag.
- GILI FERRER, A. (2001), «Una societat musical en el segle XV», en *VIII Trobada de Documentalistes Musical*, 8, pp. 147-149.
- GIMENO BLAY, Fco. M. (2004), «The Preacher as a Methaphor for the Horn», en *International Horn Society*, Feb., pp. 69-72.
- (2005), «Canite tuba præparentur omnes», en *Anuario Musical: Revista de musicología del CSIC*, núm. 60.
- (2006), *Escribir, reinar. La experiencia gráfico-textual de Pedro IV el Ceremonioso 1336-1387*, Madrid, Abada Editores.
- (2012), *El Compromiso de Caspe (1412). Diario del proceso*, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico (C.S.I.C.)», Excma. Diputación de Zaragoza.
- GIMENO BLAY, Fco. M., GOZALBO GIMENO, D. i J. TRENCHS ODENA (2009), *Ordinacions de la Casa i Cort de Pere el Cerimoniós*, València, Universitat de València.
- GIMENO BLAY, Fco. M. y J. J. LLIMERÁ DUS (2004), *La Trompa. Iconografía y literatura*, Valencia, Fundación Bancaja.
- GIMENO BLAY, Fco. M. y J. TRENCHS ODENA (1986), «Escritura: palabra e imagen (Reflexiones sobre la cultura escrita reproducida)», en *Anales de la Universidad de Alicante. Historia Medieval*, N. 4-5 (1986), pp. 359-378.
- GIRALT, S. (2013), «¿Quién es Arnau de Vilanova?», en *Corpus digital d'Arnau de Vilanova*, Universitat Autònoma de Barcelona. [online] Recuperado de: <http://grupsderecerca.uab.cat/arnau/es/arnaudevilanova>

- GISBERT ALBERO, R. (2015), *Ocaso y caída de Al-Ándalus en el sureste levantino español. Al Azraq vs Jaime I*, Trabajo fin de Grado. Grado Senior en ciencias Humanas y sociales, Profesor tutor: Carlos Alfredo Rabassa Vaquer, Castellón, Universitat Jaume I.
- GLOSSARIUM MEDIAE ET INFIMAE LATINITATIS CONDITUM a Carolo Dufresne Domino du Cange cum supplementis integris monachorum ordinis S. Benedicti D. P. Carpenterii adelungii, aliorum, suisque digessit G. A. L. Henschel, tomus VI, p. 680, Parisiis, excudebant firmiter didot fratres, Institutum Regium Franciae Typographi, 1846.
- GOLVIN, L. (1973), «Notes sur quelques objets en ivoire d'origine musulmane», en *Revue de l'Occident musulman et de la Méditerranée*, vol. 13, núm. 1, pp. 413-436.
- GOMAR MOLL, J. M.<sup>a</sup> (1957), *Teoría de la música*, Curso I, 1.<sup>a</sup> edición, Valencia, Ed. [s.n.], 13.<sup>a</sup> edición: Autor-Editor 3131 / 978-84-400-5759-4.
- GÓMEZ BAYARRI, J. V. (2013), «El reino de Valencia en el Compromiso de Caspe», en *Serie Histórica del Aula de Humanidades y Ciencias Valencianas*, núm. 33. Temas del XXXII Curso de Historia y V Curso de Ciencias VV.AA., Universidad Valenciana de verano, Ayuntamiento de Gandía, Concejalía de Educación. Universidad Católica de Valencia, Valencia, Ed. Real Academia de Cultura Valenciana.
- GÓMEZ MORENO, M. (1951), «El arte árabe español hasta los almohades. Arte morárabe», en *Ars Hispaniae*, 3, Madrid.
- GÓMEZ MUNTANÉ, M.<sup>a</sup> del C. (1979), *La música en la casa real catalano-aragonesa durante los años 1336-1432*, vol. I (Historia y Documentos), Barcelona, Antoni Bosch Editor.
- (2001), *La música medieval en España*, Kassel, Reichenberger.
- (2010), «El papel de la música en el Tirant lo Blanc (Valencia, 1490)», en *Tirant 13*, p. 29. ISSN: 1579-7422.
- GONZÁLEZ BARRIONUEVO, H. (1992), *Los seises de Sevilla*, Sevilla, Ed. Castillejo.
- GONZÁLEZ HERRANZ, R. (1998), «Representaciones musicales en la iconografía medieval», en *Anales de Historia del Arte*, núm. 8, pp. 67-96.
- GONZÁLEZ MONTAÑÉS, J. I. (2001), *Drama e iconografía en el arte medieval peninsular (siglos XI-XV)*, Tesis doctoral dirigida por el Dr. Víctor Nieto Alcaide. UNED, Facultad de Geografía e Historia. Departamento de Historia del Arte.

- GONZÁLEZ SEVILLA, M.<sup>a</sup> E. (1998), *El Camino de Santiago: Arte y misterio*, Ediciones del Serbal.
- GONZÁLEZ, M. A. C. (1996), *El calendario medieval hispánico: textos e imágenes (siglos XI-XIV)*, Junta de Castilla y León, Consejería de Educación y Cultura.
- GONZALO FERNÁNDEZ DE OVIEDO (2006), *Libro de la Cámara Real del Príncipe Don Juan, oficios de su casa y servicio ordinario*, edición crítica de Santiago Fabregat Barrios, Valencia, Publicaciones de la Universitat de València.
- GONZÁLEZ I ESCOLANO, H. (2003), *El diccionari de l'Espill de Jaume Roig*, vol. I, Tesis doctoral dirigida por los doctores Rafael Alemany Ferrer y Josep Martines Peres, Alicante, Universitat d'Alacant. Departament de Filologia Catalana.
- GOTOR, A. G. (1916), *El Corpus Christi y las custodias procesionales de España*, Barcelona, La Académica de Serra Hnos. y Russell. [online] Recuperado de: <https://core.ac.uk/download/pdf/48102677.pdf>
- (1974), *Cataluña*, tomo I. Sección de Arte. Colección *Tierras de España*, Publicaciones de la Fundación Juan March, Madrid, Editorial Noguer.
- GOTTFRIED WALTHER, J. (1732), *Musicalisches Lexicon Oder Musicalische Bibliothec: Darinnen nicht allein Die Musici, welche so wol in alten als neuern Zeiten, [...] durch Theorie und Praxis sich hervor gethan, [...] angeführet, Sondern auch Die in Griechischer, Lateinischer, Italiänischer und Frantzösischer Sprache gebräuchliche Musicalische Kunstoder sonst dahin gehörige Wörter, ... vorgetragen und erkläret*, Leipzig, Wolfgang Deer.
- GRAZIA BIANCO, M. (1971), *Il Protrettico. Il Pedagogo*, Turín.
- GREGORY, R. (1969), *The Horn*, London, Faber and Faber.
- GRUZINSKI, S. (2010), *Las cuatro partes del mundo*, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica.
- GUDIOL, J. (1909), *Iconografía de la Portalada de Ripoll*, Barcelona, l'Avenç.
- (1955), «Pintura gótica, vol. 9 de *Ars Hispaniae*», en *Historia Universal del Arte Hispánico*, p. 149 y ss. [online] Recuperado de: <http://www.cult.gva.es/mbav/didactica/descubriobra/alcanyiz/miguel%20alcanyiz.htm>
- (1971), *Pintura medieval en Aragón*, Zaragoza, Institución Fernando El Católico.
- GUERREAU-JALABERT, A. (1992), «Aliments symboliques et symbolique de la table dans les romans arthuriens (XII<sup>e</sup>-XIII<sup>e</sup> siècle)», *Annales ESC* 47.



- GUILLAUME ANELIER DE TOULOUSE (Ed. 1856), *Histoire de la guerre de Navarre en 1276 et 1277*, pul. vec une traduction, une introduction et des notes par Francisque-Michel, Paris, Editeur: Michel, Francisque. Imprimerie impériale.
- GULIELMUN ROUILLUM, (1548), Diuerse imprese accomodate a diuerse moralità... In lione: Da Gulielmo Rouillo, 1549. Digitizing sponsor: University of Illinois Urbana Champaign. 853A117 0e1548. Rare Book & Special Collections Lybrary. Esta edición presenta irregularidades en su paginación: p. 245 y 248 numeradas 145 y 226 respectivamente. [online] Recuperado de: <https://archive.org/details/losemblemasdealc00alci>
- GÜNTHER GRIMME, E. (1957), «Mittelalterliche Karlsreliquiare. Die Verehrung Karls des Großen, dargestellt anhand von Aachener Reliquienbehältern und anderen Werken der Goldschmiedekunst—», en *Aachener Kunstblätter. Band 16*, Düsseldorf, S. 30–36.
- GUTIERRE DÍAZ DE GAMES (1782), *Crónica de don Pero Niño, conde de Buelna*, ed. don Eugenio de Llaguno Amirola, Madrid, En la Imprenta de Don Antonio de Sancha, Segunda parte, cap. XXXV. *Como justò Pero Niño con los franceses, é cómo le avino con ellos*, 33. p. 130. Biblioteca Digital Hispánica (BnE), sig. Ms. 5978. [online] Recuperado de: <http://bdh.bne.es/bnearch/biblioteca/EI%20Victorial%20o%20Crónica%20de%20don%20Pero%20Niño.%20Conde%20de%20Buelna%20%20%20/qls/D%C3%A4ez%20de%20Games.%20Gutierre/qls/bdh0000145474;jsessionid=CBA5BE0D067E376B12E7CD8667ED5EE3>
- (2014), *El Victorial*, edición, estudio y notas de Rafael Beltrán, Madrid, Real Academia Española – Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores.
- GUTIERREZ DE LA VEGA, J. (1877), *Libro de la Montería del Rey D. Alfonso XI*. Con un discurso y notas del Excmo. Señor D. José Gutierrez de la Vega, tom. 1, Madrid, Imprenta y fundición de M. Tello.
- GUTMANN, V. (1982), *Historische Blechblasinstrumente und Trommell*, Die Sammlung von Pfr. Dr. h.c. Wilhelm Bernoulli, en Basler Stadtbuch. [online] Recuperado de: [https://www.baslerstadtbuch.ch/stadtbuch/1982/1982\\_1657.html](https://www.baslerstadtbuch.ch/stadtbuch/1982/1982_1657.html)
- HACKENBROCH, Y. (1954), «A Limoges Enamel Hunting Horn», en *Connoisseur* 133 (June), pp. 249-251.
- HAMLIN, C. M. (2013), «La configuración apologética del comentario de la *Divina Comedia* (1515): Fernández de Villegas y su reapropiación de las alusiones histórico-míticas del *Comento* de Landino», en *Lemir* 17: 113-150. ISSN: 1579-735X.

- HAMPEL, J. (1905), *Alterthümer des Frühen Mittelalters in Ungarn*, vols. 1-3. Braunschweig, vol. 2, pp. 888 ff, ill. v. 3 pls. 532-37, Related objects.
- HARDOUIN DE FONTAINE-GUERIN (1301-1400), *Le livre du Tresor de Vanerie*, Paris, Bibliothèque nationale de France. Département des manuscrits. Français ms. 855. [online] Recuperado de: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b525073109/fl.item>
- HARDWICK, P. (1981), *Discovering Horn*, Guildford, Lutterworth Press.
- HARTING, J. E. (1891), *Bibliotheca Accipitraria. A Catalogue of Books Ancient and Modern Relating to Falconry*. London, Bernard Quaritch.
- HECHOS DEL CONDESTABLE DON MIGUEL LUCAS DE IRANZO. *CRÓNICA DEL SIGLO XV*, (1940), Madrid, ed. Carriazo, Espasa-Calpe.
- HEIDER, G. (1858-1860), *Mittelalterliche Kunstdenkmale des Österreichischen Kaiserstaates*, Stuttgart.
- HENKEL, A. y A. SCHÖNE, (Eds.). (2016), *Emblemata: Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts*, Springer-Verlag.
- HERBERT, T. y J. WALLAVE (1997), *Brass Instruments*, United Kingdom, Cambridge University Press.
- HERNÁNDEZ GARCÍA, C. (1996), «Orientaciones para la formación de un corpus de filigranas», en *Normas internacionales para la catalogación de fuentes musicales históricas. RISM Serie A/III, Manuscritos musicales 1600-1850*, ed. a cargo de GONZÁLEZ VALLE, J. V., EZQUERRO, A., IGLESIAS, N., GOSÁLVEZ, N. Y J. CRESPI, Madrid, RISM-España, Anabad-Arco Libros.
- HERNÁNDEZ SERNA, J. (2000), «Releyendo a Curial e Güelfa (I)», en *Estudios Románicos*, vol. 12, pp. 109-156, Murcia, Universidad de Murcia.
- HERRERO JIMÉNEZ, M. (2000), *Beato de Turín*, Facsímil, Madrid, Testimonio.
- HERRUZ PAMIES, C. (2016), *Una aproximació al repertori i als usos de la trompeta a Catalunya al primer quart del segle XVIII*, Tesis doctoral, Dctor. Dr. Josep Borràs Roca, tutor: Dr. Josep M.<sup>a</sup> Gregori Cifré, Doctorat en Història de l'Art i Musicologia, UAB, Barcelona.
- (2016), *Una aproximació al repertori i als usos de la trompeta a Catalunya al primer quart del segle XVIII*, Tesis doctoral, Dctor. Dr. Josep Borràs Roca, tutor: Dr. Josep M.<sup>a</sup> Gregori Cifré, Doctorat en Història de l'Art i Musicologia, UAB, Barcelona.
- HETRICK, W. E. y W. HETRICK, (Eds.). (1994), *The'Musica instrumentalis deutsch'of Martin Agricola: A treatise on musical instruments, 1529 and 1545*, CUP Archive.

- HIDALGO BRINQUIS, M.<sup>a</sup> C. (s.f.), *Filigranas papeleras. Creación de una base de datos al servicio de archivos, bibliotecas, museos y centros de documentación*, Madrid, Instituto de conservación y Restauración de Bienes Culturales.
- HILLGARTH, J. N. (1998), *Ramon i el naixement del Lul-lisme*, edició a cura d'Albert Soler amb la col·laboració d'Anna Alberni i Joan Santanach, Barcelona, Curial Edicions Catalanes/Publicacions de l'Abadia de Montserrat (Textos i Estudis de Cultura Catalana, 31).
- HINOJOSA MONTALVO, J. (2006), *Jaime II y el esplendor de la Corona de Aragón*, Donostia-San Sebastián, Ed. Nerea.
- HIPKINS, A. J. y W. GIBB (1921), *Musical Instruments, historic, rare and unique*, London, Adam & C. Black, Ltd.
- HISTÒRIA DE LA MÚSICA CATALANA, VALENCIANA I BALEAR I: DELS INICIS AL RENAIXEMENT, (2000), Barcelona, Edicions 62.
- HISTORIA DE ZARAGOZA, (1976), Bimilenario de la fundación de Zaragoza 24 a.C. – 1976, vol. I, Zaragoza, Excmo. Ayuntamiento de Zaragoza.
- HOBUSCH, E. (1980), *Histoire de la chasse: des origines à nos jours*, Paris, Pygmalion, [288 pp.].
- HOVING, T. (1969), «Valuable and Ornamental Items: The Collection of Mr. and Mrs. Alastair Bradley Martin», *The Metropolitan Museum of Art, Bulletin* 28, 3 (Nov. 1969), pp. 146-60.
- HUMPHRIES, J. (1998), «Brass in Britain from the Earliest Times», en *Brass Bulletin* 1010 (I/1998), pp. 37-40, Suïza, Bulle.
- (2000), *The early horn: a practical guide*, Cambridge, Cambridge University Press.
- IFMUC: *INVENTARI DELS FONTS MUSICALS DE CATALUNYA*. [online] Recuperado de: <http://ifmuc.uab.cat/?ln=ca>
- I SANS, J. M., y M. T. F. MALLOL, (2004), *Itinerari de Jaume I “el Conqueridor”* (Vol. 65), Institut d'estudis catalans.
- I SERRA, R. A. (1949). “Estudis Universitaris Catalans”. Vols. XVII (1932), XVIII (1933), XIX (1934), XX (1935), XXI (1936), XXII (1936). Barcelona. (4)+ 364 pàgs. + V làms.; (4)+ 392 pàgs.+ III làms.; (4)+ 396 pàgs.+ I làms.; (4)+ 208 pàgs.; XVI+ 668 p. *Estudis Romànics*, 336-347.
- IBN JALDUN (1977), *Introducció a la Historia Universal*, Títol original: «al-Muqqadima» Traducció de Juan FERES. Estudio preliminar, revisió y

- apéndices de Elias TRABULSE. Primera edición en español, México, 1977. Fondo de Cultura Económica, cap. XXXII, pp. 749-750.
- (2008), *Introducción a la Historia Universal (al-Muqqadima)*, Editada y traducida por RUIZ GIRELA, F., Madrid, Ed. Almuzara.
- IMAD A. AHMAD (1971), «The Political Economy of the Classical Islamic Society», en *Ibn Khaldun's Philosophy of History by Mushin Mahdi*, Chicago, University of Chicago Press.
- ISIDORI HISPALENSIS EPISCOPI (1911), *Etymologiarvm sive originvm*, Libri XX, Breviqve adnotatione critica instrvxit W. M. LINDSAY, Scriptorum Classicorum Bibliotheca Oxoniensis, Oxford University Press American Branch. [online] Recuperado de: <https://archive.org/details/isidori01isiduoft>
- ITURRALDE Y SUIT, J. (1881), «La caza en Navarra en los tiempos pasados», *Euskal-Erria*, 4.
- IZQUIERDO TRENADO, M.<sup>a</sup> (2016), «Iconografía musical valenciana. Pintura sobre tabla (Siglos XV-XVI)», Prólogo de Francisco Carlos Bueno Camejo, en *Cuadernos de Bellas Artes / 48. Colección Música*, La Laguna (Tenerife), Ed. Sociedad Latina de Comunicación Social – edición no venal – Creative Commons, p. 101. [online] Recuperado de: <http://www.cuadernosartesanos.org/cba48.pdf>
- JACOBS, A. (1972), *A Short History of Western Music*, Harmondsworth, Middlesex, England, Penguin Books.
- JACOBUS DE VORAGINE (1995), *Die altokzitanische Version B der «Legenda aurea»*: Ms. Paris, BnF. Beihefte zur Zeitschrift für romanische Philologie. Begründet von Gustav Gröber Fortgeführt von Walther von Wartburg und Kurt Baldinger herausgegeben von Max Pfister, Band 2, Tübingen: Niemeyer Verlag, p. 404.
- JANSEN, W. (1990), «Die Fleischversorgung auf mittelalterlichen Burgen», *Château-JAIME III, REY DE MALLORCA, LEYES PALATINAS*, cod. núm. 9.169 de la Bibliothéque Royale Albert I. Bruselas, Presentación y transcripción de L. Pérez Martínez. Introducciones de G. Llompert y M. Durliat. Traducción de M. Pascual Pont. Fotografías de F. Llompert Mayans, La Isla de la Calma, Palma de Mallorca, José de Olañeta ed., 1991.
- JAUME I, BERNAT DESCLOT, RAMON MUNTANER, PERE III (1983), *Les quatre grans cròniques*. Pròlegs i notes de Ferran Soldevila, 2ona. ed., Barcelona, editorial Selecta.
- JIMENO JURÍO, J. M.<sup>a</sup> (2004), *¿Dónde fue la batalla de «Roncesvalles»? Pamplona, Pamiela.*

- JORDANO BARBUDO, María A. (2015), «El conjunto de azulejos nazaries de principios del siglo XV del Museo Arqueológico de Córdoba», en *Anales de Historia del Arte*, Vol. 25, Córdoba, Universidad de Córdoba, pp. 51-74.
- JORGE VIDAGANY, I. (2016), *La Jornada Real de 1599: Fiesta pública y poder en la Valencia del siglo XVI*, Trabajo Fin de Máster, curso 2015-2016. Tutor: Manuel Lomas Cortés, Máster en Historia e identidades en el Mediterráneo occidental (siglos XV-XIX). Universitat de València.
- JUNYENT, E. (1980), *I. La España románica*, Madrid, Encuentro, pp. 229-271.
- JUSTINIANO LÓPEZ, J. C. (2013-2014), *Las palabras de la música. Las voces relacionadas con la música en el Diccionario de autoridades*, Tutor: Álvaro Torrente Sánchez-Guisande, Máster en Música Española e Hispanoamericana. Departamento de Musicología. Universidad Complutense de Madrid. Curso 2013-2014.
- KENAAN, N. y R. BARTAL (1981), «Quelques aspects de l'iconographie des vingt-quatre Vieillards dans la sculpture française du XIIe siècle», en *Cahiers de Civilisation Médiévale* 34/3-4, pp. 233-239.
- KESSLER, H. (1977), *The Illustrated Bibles from Tours*. Princeton University Press.
- KILONGO, G. y N. SUBLETTE (2016), A Musical Revelation: Kongo Music Past and Present, New York, The MET. [online] Recuperado de: <https://www.metmuseum.org/exhibitions/listings/2015/kongo/blog/posts/kongo-music-past-and-present>
- KLEIN, P. (2002), *Beato de Liébana: la ilustración de los beatos y el códice de Manchester*, Valencia Patrimonio.
- (2004), *Beato de Liébana: la ilustración de los beatos y el Apocalipsis de Lorvao*, Valencia, Patrimonio.
- (2010), *El Beato de Berlín*, Berlino, Millennium Liber.
- KNAPP, J. (2009), «Organum», en *Diccionario Harvard de Música*, ed. de Don M. RANDER, Madrid, Alianza Diccionarios.
- KOECHLIN, R. (1924), *Les Ivoires gothiques français*, 3 vols, Paris, 1924 (reprinted Paris 1968, part II, pp. 732-737).
- KOLSEN, A. (1936), Die Die Sirventes-Canzone des Bertran de Born lo filh Un" sirventes voil obrar", en *Neuphilologische Mitteilungen*, 37(4), pp. 284-289.
- KOLYADA, Y. (2014), *A Compendium of Musical Instruments and Instrumental Terminology in the Bible*, Routledge.

- KREAMER, C. M. (2006), «African Vision: The Walt Disney-Tishman African Art Collection», en *Tribal Arts* 43, p. 86, núm. 11-12.
- KREITNER, K., (1992a), «Ministrels in Spanish churches, 1400-1600», en *Early Music*, pp. 533-546.
- (1992b), «The city trumpeter of late-fifteenth-century Barcelona», en *Musica disciplina*, vol. 46, p. 134-167.
- (1995), «Music in the Corpus Christi procession of fifteenth-century Barcelona», en *Early music history*, vol. 14, p. 153-204.
- KRÖGER, J. (2014), «Olifant», en *Discover Islamic Art*, Museum With No Frontiers.
- KÜHNEL, E. (1970), «Translation of Islamische Kleinkunst», en *Islamic Arts*, London.
- (1971), *Die islamischen Elfenbeinskulpturen. VIII.-XIII*, Berlin, Jahrhundert.
- KÜHNEL, E. y J. S. GOLDSCHMIDT (1971), *Die Islamische Elfenbeinskulpturen VII–XIII Jahrhundert*, núm. 30, Berlin, Deutscher Verlag für Kunstwissenschaft.
- LACAL, L. (1900), *Diccionario de la Música técnico, histórico, bio-bibliográfico*, Francisco de Sales.
- LACARRA DUCAY, María del C. (1990), «Cuatro fragmentos del retablo de Blesa no conocidos», en *Estudios en homenaje al Dr. Eugenio Frutos Cortés*, Zaragoza.
- LACARRA, J. M.<sup>a</sup> (1978), *Alfonso el Batallador*, Zaragoza, Guara.
- (1987), «Gastón de Bearn y Zaragoza», Estudios dedicados a Aragón. colectánea de sus trabajos que, en su homenaje y memoria, editan la Facultad de Filosofía y Letras y su Área de Historia Medieval, Zaragoza.
- (1987), «La conquista de Zaragoza por Alfonso I (18 diciembre, 1118)». Estudios dedicados a Aragón, colectánea de sus trabajos que, en su homenaje y memoria, editan la Facultad de Filosofía y Letras y su Área de Historia Medieval, Zaragoza.
- LAFFLÓN, R. (1991), *Sevilla del buen recuerdo*, Universidad de Sevilla, Colección de bolsillo.
- LALINDE ABADÍA, J. (1978), *Iniciación histórica al derecho español*, Barcelona, Ariel.
- LAMAÑA, J. M.<sup>a</sup> (1969), «Los instrumentos musicales en los últimos tiempos de la dinastía de la Casa de Barcelona. Ensayo musicológico sobre el techo de una Capilla», en *Miscellanea Barcinonensia*, pp. 21-22.
- (1974-1975), «Los instrumentos musicales en la España renacentista», en *Miscellanea Barcinonensia*, núm. 39.

- (1975), «Los instrumentos musicales en la España renacentista», en *Miscellanea Barcinonensia*, pp. 38-40.
- (1981), «Els instruments musicals en un tríptic aragonés de l'any 1390», en *Recerca Musicològica*, vol. I.
- LAMBERTO DE ZARAGOZA, Fr. (1785), *Teatro histórico de las iglesias del Reyno de Aragón*, Tomo IV, Pamplona.
- LAPESA MELGAR, R. (1954), *Los decires narrativos del Marqués de Santillana*, Discurso leído el 21 de marzo de 1954, en su recepción pública, por el Excmo. Sr. Don Rafael Lapesa Melgar y contestación del Excmo. Sr. Don Dámaso Alonso, Madrid, Real Academia Española.
- LAS SIETE PARTIDAS DEL REY DON ALFONSO EL SABIO, COTEJADAS CON VARIOS CÓDICES ANTIGUOS POR LA REAL ACADEMIA DE LA HISTORIA*. Disponible online [Acceso: 26/03/2018]. Recuperado de: [http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/las-siete-partidas-del-rey-don-alfonso-el-sabio-cotejadas-con-varios-codices-antiguos-por-la-real-academia-de-la-historia-tomo-2-partida-segunda-y-tercera--0/html/01f12004-82b2-11df-acc7-002185ce6064\\_306.htm](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/las-siete-partidas-del-rey-don-alfonso-el-sabio-cotejadas-con-varios-codices-antiguos-por-la-real-academia-de-la-historia-tomo-2-partida-segunda-y-tercera--0/html/01f12004-82b2-11df-acc7-002185ce6064_306.htm)
- LAURA DE CASTELLET (2016), «Cartografía sonora de la comunicación castral. La fonosfera del corn i del dret a cornar a la Catalunya medieval», en *SUMMA*, núm. 8 (Tardor 2016), pp. 4-25. ISSN 2014-7023.
- LAVIGNAC A. (1920), *Enciclopedia de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire*, Paris, Delagrave, Madrid, Centro de documentación Musical, INAEM.
- LEWIS, B. (1976), *La historia recortada, rescatada, inventada*, México, Ed. Fondo de cultura económica de España.
- LE FILIGRANE DELLE CARTE GENOVESI: N.º 31 CORNO*. [online] Recuperado de: <http://linux.lettere.unige.it/briquet/tipi/031.htm>. Actualmente recuperado de: <http://www.labo.net/briquet/testi/briquet/tipi.htm>.
- LE GOFF, J. y J. C. SCHMITT (eds.) (2003), *Diccionario razonado del Occidente medieval*, Título original: *Dictionnaire raisonné de l'Occident médiéval*, librairie Arthème Fayard, 1999 (Traducción de Ana Isabel Carrasco Manchado), Madrid, Ediciones Akal.
- LEGUINA, Don Enrique de (1904), *Torneos, jineta, rieptos y desafíos*, Madrid, Librería de Fernando Fé.
- LEIBAR AXPE, A. (1959), «La caza del jabalí en los montes de Rentería y Oyarzún», en *StudyLib*, p. 11. Según palabras del autor, este escrito estaba destinado a una colaboración con la revista «Oarso» de 1959. [online], Recuperado de: [http://www.errenteria.net/es/ficheros/57\\_21440es.pdf](http://www.errenteria.net/es/ficheros/57_21440es.pdf)

- LEIGH FERMOR, P. (2015), *Fra i boschi e l'aqua*, Título original: Between the Woods and the Water. On foot to constantinople: from the Middle Danube to the Iron Gates, Prima edicióne digitale Adelphi eBooh. [Acceso: 05/01/2018] Recuperado de: [www.adelphi.it](http://www.adelphi.it) Localización de la imagen [Acceso: 05/01/2018] Recuperado de: [https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Lehel%27s\\_horn](https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Lehel%27s_horn)
- LEÓN I, San. Papa (ca. 1470), *Sermones et epistolae*, Roma, Johannes Philippus de Lignamine, 158 h. Fol. (223 x 312). B. G., sign. 335/77.
- LES ANDALOUSIES. DE DAMAS À CORDOUE* (2000), (cat. exp., París, Instituto del mundo árabe, Museo Arqueológico Nacional, Madrid, inv. MA/MV/1211 y 1213.
- LES IVOIRES: DEUXIÈME PARTIE: ANTIQUITÉ, ISLAM, INDE, CHINE, JAPON, AFRIQUE NOIRE, RÉGIONS POLAIRES, AMÉRIQUE*, (1977), vol. 137, Paris, Tardy.
- LES QUATRE GRANS CRÒNIQUES MEDIEVALS CATALANES*. [online] Recuperado de: <http://www.xtec.cat/monografics/croniques/cronicadesclot.htm>
- LEUCHTER, E. (1973), *Historia de la música como reflejo de la evolución cultural*, Tomado de la tercera edición de la Editorial Ricordi Americana, Buenos Aires, 1946. Cuarta Edición, Instituto cubano del libro, editorial Pueblo y Educación, La Habana.
- LEVENSON, J. A. (ed.) (2007), *Encompassing the Globe: Portugal and the World in the 16th & 17th Centuries*, Washington, D.C., Arthur M. Sackler Gallery, Smithsonian Institution.
- LEWIS, B. (1976), *La historia recortada, rescatada, inventada*, México, Ed. Fondo de cultura económica de España.
- LIBRO DE ALEXANDRE*, manuscrito —O—, Biblioteca Nacional de Madrid, ms. Vit. 5-10.
- , manuscrito —P—, Bibliothèque Nationale de Paris, ms. Esp. 488.
- . Estudio y edición de Francisco Marcos Marín, Biblioteca virtual Miguel de Cervantes [online] Recuperado de: <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/libro-de-alexandre--0/html/>
- LIBRO DE BUEN AMOR*, Disponible online en Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes [online] Recuperado de: [http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-libro-de-buen-amor-del-arcipreste-de-hita/html/dcd64a3e-2dc6-11e2-b417-000475f5bda5\\_14.html/marca/amor](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-libro-de-buen-amor-del-arcipreste-de-hita/html/dcd64a3e-2dc6-11e2-b417-000475f5bda5_14.html/marca/amor)
- LIBROS DE MAYORDOMO DE MURCIA*, Archivo Municipal de Murcia. 06-III-1426. y 30/V, de 1426.



- LIHORY, J. M.<sup>a</sup> Ruiz de, y P. ALCAHALÍ (1903), *La Música en Valencia: diccionario biográfico y crítico* (reimpresión en facsímil del original publicado en Valencia, Establecimiento tipográfico Domenech, 1903), Librerías París-Valencia.
- LINDQVIST SANDGREN, E. (2002), *The Book of Johannette Ravenelle and the Parisian Book Illumination around 1400*, Uppsala.
- LIVRE DES STATUS ET COUTUMES DE LA VILLE D'AGEN (LIVRE JURATOIRE), (s. XIII), Agen, Biblioteca municipal de Agen. [online] Recuperado de: <http://www.cg47.org/archives/coups-de-coeur/Tresors/tresors-archives.htm>
- LONGHURST, M. H. (1927), *Catálogo de Tallas en Marfil*, Parte I, Londres, Victoria and Albert Museum.
- (1929), *Catalogue of Carvings in Ivory*, Part II, London, Victoria and Albert Museum, p. 51. I, pp. 154 (note 1), 459-460, II, cat. no. 1248, III, pl. CCV.
- LÓPEZ ONTIVEROS, A. (1991), «Algunos aspectos de la evolución de la caza en España», en *Agricultura y Sociedad*, 58, Madrid, p. 15.
- LÓPEZ RODRÍGUEZ, C. (s.f.), *Miniaturas, dibujos y motivos ornamentales de época medieval en el archivo de la Corona de Aragón*, p. 61. [online] Recuperado de: <https://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/32/30/03lopezrodriguez.pdf>
- LÓPEZ-VIDRIERO, M. L., y CÁTEDRA GARCÍA, P. M. (eds.) (1992), *El libro antiguo español: actas del segundo coloquio internacional*, Ediciones de la Universidad de Salamanca, Biblioteca Nacional de Madrid, Sociedad Española de Historia del Libro, Madrid, Cátedra.
- LORA SERRANO, G. (1991), «La organización de la defensa militar de un Estado Señorial y el potencial de un Noble a mediados del siglo XV», en *HID*, 18.
- LORENZO SEGURO, J. (1782), *Colección de poesías castellanas anteriores al siglo XV. Poema de Alexandro Magno*, tom. 3, Madrid.
- LOTHA, G. (ed.) (1998), «Bertran De Born. French soldier and troubadour», en *Enciclopaedia Britannica*. [online] Recuperado de: <https://www.britannica.com/biography/Bertran-de-Born>
- LUHMANN, N. (1998), *Sistemas sociales. Lineamientos para una teoría general*, Barcelona, Anthropos, pp. 144-145.
- LLEONARD VALLSECA, Rialc, Rao (185.1). [online] Recuperado de: <http://www.rialc.unina.it/185.1.htm>
- LLIBRE DE COMPTES DE LA TRESORERIA REIAL de los años 1302-1304.

LLIBRE DE L'ORDE DE CAVALLERIA (II.A.5) en *Obres de Ramon Llull*. Palma, Comissió Editora Lul·liana, Mallorca, 1906-1950.

LLIBRE DE SOLEMNITATS (1424-1719)

LLIBRER ESCRIG, J. A. (2003), *El finestral gòtic. L'església i el poble de Lliria als segles medievals*, Lliria, Ajuntament de Lliria.

LLIBRES NEOTESTAMENTARIS A LA BÍBLIA RIMADA E EN ROMANS DE LA BCC DE SEVILLA, Ms. 7 – 7 – 6: ESTUDI I EDICIÓ, Tesis doctoral presentada por Josep IZQUIERDO I GIL, dir.: Albert G. Hauf Valls, Valencia, 1995. Universitat de València. Facultat de Filologia. Departament de Filologia Catalana.

LLIMERÁ DUS, J. J. (2000), *Estudio y descripción de la evolución de los instrumentos predecesores de la Trompa moderna desde sus orígenes en las primeras civilizaciones hasta el siglo XV en la Península Ibérica*, Trabajo de máster inédito, (Dr. L. Esteban y Dr. S. Seguí, dirs.), Valencia, Universitat de València. Estudi General. Facultat de Filosofia y Ciencias de la Educación. Departamento de Filosofía. Área de Estética y Teoría del Arte.

— (2004), «Bucinatores, cornicines, tubicines. Instrumentos e instrumentistas medievales en la Corona de Aragón», Conferencia. 36. *International Horn Symposium*, Valencia, 25 de julio de 2004.

— (2010), «Estudio etimológico del vocablo musical “Trompa” (ss. XIII-XVI)», en *Actas ISEA. 1er. Congrés Internacional «Investigació en música»*, 25-26 de febrero de 2010, Palau de Pineda, València. ISEACV.

— (2011, «Historia de la Música (V)», en *Lliria. Historia, geografia y arte. Nuestro pasado y presente*, tomo I, Dir. Jorge Hermsilla Pla, Coord. Josep Antoni Llibrer Escrig, Facultat de Geografia i Història. Universitat de València, Ed. M.I. Ajuntament de Lliria. Regidoria de Cultura i Educació.

LLOMPART MORAGUES, G. (1969), «La fiesta del Corpus y representaciones en Zaragoza y Mallorca (siglos XIV-XVI)», en *Analecta sacra tarraconensia*, vol. 42.

LLOP I BAYO, F. (2018), *Catedral Metropolitana i Primada de Santa Tecla*, Tarragona (Catalunya), Ministerio de Educación y Deporte. [online] Recuperado de: <http://campaners.com/php/catedral.php?numer=411>

LLORENS I CISTERÓ, J. M.<sup>a</sup> (1989), «Entre la cerimònia i la gentilesa», en *Pere el Cerimoniós i la seva època*, Barcelona, Consell Superior d'Investigacions Científiques, Institució Milà i Fontanals, Unitat d'investigació d'Estudis Medievals.

LLUBIÀ, L. M. (1973), *Cerámica Medieval Española*, Barcelona, Labor.

- LLULL, R. (1907), *Libre de Doctrina Pueril del mestre Ramon Lull. Test original directament trelladat d'un m.s. quatrecentista ab proemi, ilustracions y notes deu M. Obrador y Bennassar. Arxiver mallorquí*, Barcelona, Gustau Gili, Editor, cap. 74. De Geometria, Arismetica, Musica Estronomia (6).
- (1917), «Llibre de l'ordre de cavalleria», en *Nova edició de les obres de Ramon Llull*, vol. 1, Palma, Comissió Editora Lul-liana.
- (1923), «Ars brevis», en *Obres de Ramon Llull*, vol. 12, Palma, Comissió Editora Lul-liana, 1923, p. 236. Del mismo autor, «Arbre de ciència», en *Obres de Ramon Llull*, vol. 11, Palma, Comissió Editora Lul-liana.
- (2005), «Doctrina pueril», en *Nova edició de les obres de Ramon Llull*, vol. 7, Palma, Patronat Ramon Llull.
- (2006), *Tractatus novus de astronomia*, I, (1297, París), Alacant, Biblioteca virtual Joan Lluís Vives. [online] Recuperado de: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/tractatus-novus-de-astronomia-manuscrit--0/>
- (2013), «Romanç d'Evast e Blaquerna», en *Nova edició de les obres de Ramon Llull*, vol. 8, Palma, Patronat Ramon Llull.
- MARCI TULLII CICERONIS (1828), *De divinatione*, Et de fato libri cum omnium eruditorum annotationibus, quas Ioannis Davisii, Francofurti ad Moenum.
- MADEUF, P. Y.; MADEUF, J. F. y G. NICHOLSON, (1999), «The Guitbert Trumpet: A Remarkable Discovery», en *Historic Brass Society Journal*: 11, pp. 181-186.
- MADRAZO, P. (1886), «Navarra y Logroño», en *España. Sus monumentos y artes. Su naturaleza e historia*. Barcelona.
- MADURELL I MARIMÓN, J. M. (1972), *El paper a les terres Catalanes*. Ed. S. V. Casajuana, Barcelona.
- MANN, J. (1950), «The Horn of St. Hubert», en *The Burlington Magazine*, vol. 92 (June 1950), pp. 161-165.
- (1962), *Wallace Collection Catalogues: European Arms and Armour*, London, pp. 622-623.
- MANUAL DE NOVELLS ARDITS (1892), vulgarment apellat *Dietari del antich Consell barceloní*, ed. Francesc Carreras y Candi y Federico Schwartz y Luna, Barcelona: Ajuntament de Barcelona-Institut Municipal d'Història.
- MANSILLA, D. (1955), «La documentación pontificia hasta Inocencio III», *Monumenta Hispaniae Vaticana*, 1, Roma.

*MANUAL DE CONSELL, años 1340-1405*, Biblioteca Municipal de Valencia.

MANUSCRITO DE *NUREMBERG CHRONICLE*. [online] Recuperado de: <http://digicoll.library.wisc.edu/cgi/t/text/pageviewer-idx?c=nur;cc=nur;idno=nur.001.0002;page=root;talign=nur.001.0004;frm=frameset;seq=573;view=image;size=s>

MARCH, A. (1997), *Obra completa*, Edició de Robert Archer, Barcelona, Barcanova.

MARCHESIN I. (1998), «Les jongleurs dans les psautiers du haut moyen age: nouvelles hypothèses sur la symbolique de l'histrion médiéval», en *Cahiers de civilisation médiévale*, 2, pp. 127-139.

MARCO FABIO QUINTILIANO (1887), *Instituciones oratorias*, traducción de Ignacio Rodríguez y Pedro Sander, Madrid, Librería de la viuda de Hernando y C.<sup>a</sup>, Biblioteca virtual Miguel de Cervantes [online] Recuperado de: [http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/instituciones-oratorias-0/html/ffbc2d6-82b1-11df-acc7-002185ce6064\\_41.html](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/instituciones-oratorias-0/html/ffbc2d6-82b1-11df-acc7-002185ce6064_41.html)

MARCUSE, S. (1975), *Musical Instruments: en A Comprehensive Dictionary*, corrected edition, The Norton Library N758, New York, W. W. Norton & Company Inc. ISBN 0-393-00758-8.

MARQUÉS DE SANTILLANA, (1982), *Poesías completas I. Serranillas, cantares y decires. Sonetos fechos al itálico modo*, Edición de Manuel Durán, Madrid, Ed. Castalia.

— (1983), *Poesías completas I*, Edición, estudio y notas de Miguel Angel Pérez Priego, Madrid, Ed. Alhambra.

— (1983), *Poesías completas...*, ob. cit. Disponible online en Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. [online] Recuperado de: [http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/oesias-completas-3/html/ff0ecbca-82b1-11df-acc7-002185ce6064\\_5.html#I\\_145](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/oesias-completas-3/html/ff0ecbca-82b1-11df-acc7-002185ce6064_5.html#I_145)

MARTÍ DE RIQUER (1946), *Obras de Pero Martínez*, Barcelona, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

— (ed.) (1963-1968), *Lletres de batalla*, Barcelona, Ed. Barcino, 3 vols.

— (1964-1967), *Història de la literatura catalana* [Part antiga], 3 vols., Esplugues de Llobregat (Barcelona), Ariel.

— (1975), *Los Trovadores: historia literaria y textos*, Barcelona, Editorial Planeta, vol. 2: núm. 138.

— (ed.) (1979), *Tirant lo Blanc*, Barcelona, Ariel: Clàssics Catalans.

— (1983), *Chanson de Roland. Cantar de Roldán y el Roncesvalles navarro*, Barcelona, El Festín de Esopo.

- (1990), *Aproximació al Tirant lo blanc*, Barcelona, Quaderns Crema.
- (2003), *Historia de la literatura Universal. Literaturas Medievales de transmisión oral*, Tomo II, Barcelona, Ed. Planeta.
- MARTÍN PASCUAL, LL. (2010), *Joanot Martorell i el Tirant lo Blanc*, disponible online en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. [online] Recuperado de: [http://www.cervantesvirtual.com/portales/joanot\\_martorell\\_i\\_el\\_tirant\\_lo\\_blan\\_c/presentacio/](http://www.cervantesvirtual.com/portales/joanot_martorell_i_el_tirant_lo_blan_c/presentacio/)
- MARTÍN RECUERDA, J. (1991), *Amadís de Gaula*, Introducción de Jacobo Fernández Aguilar, Murcia, Universidad de Murcia, Secretariado de Publicaciones.
- MARTÍN, J. L. y L. SERRANO-PIEDecasas (1991), «Tratados de Caballería. Desafíos, justas y torneos», en *Espacio, Tiempo y Forma, S. III, H.ª Medieval*, t. 4, pp. 161-242.
- MARTÍNEZ DE ESPINAR, A. (1644), *Arte de ballestería y montería, escrita con methodo para escusar la fatiga que ocasiona la ignorancia...*, Madrid, Imprenta Real. Ejemplar de la Biblioteca Nacional Hispánica (BNE), Sig. R/1366. [online] Recuperado de: <http://bdh.bne.es/bnsearch/detalle/bdh0000092893>
- MARTÍNEZ FERRANDO, J. E. (1948), *Jaime II de Aragón. Su vida familiar*, vol. II, doc. 52, Barcelona, CSIC.
- (1958), *Índice cronológico de la Colección de documentos inéditos del Archivo de la Corona de Aragón*, I, Barcelona, 66, 123, núm. 522.
- MARTÍNEZ ROMERO, T. (ed.) (2005), *Les lletres hispàniques als segles XVI, XVII i XVIII*, Castelló de la Plana, Publicacions de la Universitat Jaume I.
- MARTÍNEZ TOMEY, M. (2012), *La coronación de los Reyes de Aragón (I)*, Fundación Gaspar Torrente. [online] Recuperado de: <https://fundaciongaspartorrente.files.wordpress.com/2012/01/la-coronacion3b3n-de-los-reyes-de-arag3b3n-i.pdf>
- (s.f.), «La coronación de los Reyes de Aragón (II)», en *DiarioAragonés.com*. [online] Recuperado de: <http://diarioaragones.com/especiales/aragon-y-su-historia/33944-la-coronacion-de-los-reyes-de-aragon-ii.html>
- MARTÍNEZ Y PÉREZ, L. (20 de julio de 1967), «El monasterio de Valcavado y San Beato de Liébana», en *Voces de dentro y de fuera*.
- MARTORELL, J. (2003), *Tirant lo Blanch*, 2 vols., *Transcripció, coordinació i notes a càrrec de Albert G. Hauf*, Valencia, Generalitat Valenciana. Conselleria de Cultura, Educació i Ciència, València, Tirant lo Blanch, vol. II.
- (2008), *Tirant lo Blanch*, edició a cura d'Albert Hauf, València, Tirant lo Blanch.

- MASSIP, F. (2000), *De ritu social a espectacle del Poder: l'Entrada triomfal d'Alfons el Magnànim a Nàpols (1443), entre la tradició catalana i la innovació humanística*, en *XVI Congresso Internazionale di Storia della Corona d'Aragona* (Napoli, Caserta, Ischia, 1997), 2 vols., Napoli, vol. II, pp. 1859-1889.
- (2003), *La monarquía en escena. Teatro, fiesta y espectáculo del poder en los reinos ibéricos: de Jaume el Conquistador al príncipe Carlos*, Madrid, Comunidad de Madrid.
- MASSIP FONOLLOSA, J. (1992), «La iconografía de la fiesta popular. La procesión del Corpus en el Archivo Histórico de Tortosa», en *Narrria. Estudios de artes y costumbres populares*, núm. 57-58, Madrid, Universidad Autónoma.
- MASSÓ I TORRENTS, J. (1985), *Cataleg dels manuscrits de la Biblioteca de l'Ateneu Barcelonés. Format perg...*, p. 1 y ss. *Bibliography of Old Catalan Texts*, Madison, HSMS, (BOOCT), 455.
- (1902), *Biblioteca del "Ateneu Barcelonés": Catàleg dels manuscrits*, Barcelona, pp. 1-56; y «Bibliografía dels antics poetes catalans», en *Anuari de l'Institut d'Estudis Catalans*, V, (1913-14).
- MASSOT, T. (1962), «Notes sobre la supervivència del teatre català antic», en *Estudis romànics*, 11.
- MATEOS BALLESTERO, J. (ed. fac. 1634), *Origen y dignidad de la caza*, Madrid, Almuzara.
- MAXWELL SNYDER, H. (1996), *Triumphs and Pageants at the Aragonese Court in Naples*, en *Atalaya*, 7, pp. 41-62.
- MCKINNEY, H. D. y W. R. ANDERSON (1940), *Music in History*, Boston: American Book company.
- MCKINNON, J. W. (2001), «Lituus», en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, second edition, edited by Stanley Sadie and John Tyrrell, London, Macmillan Publishers.
- MEIR MASLIAH MELAMED, M. (1981), *Maḥzor le-Yom Kippur: Minhag Sefarad*. Libro de oraciones para el Día del Perdón según el rito sefardí, Traducción y comentarios del Gran Rabino Meir Masliah Melamed, Barcelona.
- MENDÍVIL, J. (2007), «La música y los instrumentos en el "Libro de Buen Amor" de Juan Ruiz, el Arcipreste de Hita», en *Lienzo*, núm. 28, pp. 67-103.
- MENÉNDEZ PELAYO, M. (1993), *Historia de las ideas estéticas en España*, vol. 1, Consejo Superior de Investigaciones Científicas CSIC.

- MENÉNDEZ PIDAL, D. C. (1953), «Poema de Alfonso XI. Fuentes, dialecto, estilo», (Biblioteca Románica Hispánica, Estudios y Ensayos), Madrid, Ed. Gredos.
- MENÉNDEZ PIDAL, G. (1986), *La España del siglo XIII: leída en imágenes*, Madrid, Real Academia de la Historia.
- MENÉNDEZ PIDAL, R. (1951), «Poema de Fernán González», en *Reliquias de la poesía épica española*, Madrid, M. Rivadeneyra, pp. 34-153. [online] Recuperado de: [http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/poema-de-fernan-gonzalez--0/html/fedb5e98-82b1-11df-acc7-002185ce6064\\_2.html#I\\_0](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/poema-de-fernan-gonzalez--0/html/fedb5e98-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.html#I_0)
- (1989), *Historia de España*, Madrid, Espasa Calpe.
- (1991), *Poesía juglaresca y juglares. Orígenes de las literaturas románicas*, Madrid, Espasa-Calpe.
- MENZEL SANSÓ, C. (2012), *La música a Mallorca...*, ob. cit., pp. 79 y 80.
- MERLINO, M. (1978), *La historia informal. El medioevo cristiano*, Madrid, Ed. Altalena.
- MERSENNE, M. (1636), *Harmonie Universelle, contenant La Théorie et la Pratique de la Musique*, Facsímil, Paris, Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique Sebastien Cramoisy, 3 vol., 1986.
- MESTRE MOLTÓ, J. A. (1972), *Documentos relativos al reinado de Fernando I de Antequera, del Libro XII de los Anales de la Corona de Aragón de Jerónimo Zurita*, tesina dirigida por Antonio Ubieto Arteta, Valencia, Universidad de Valencia, Facultad de Filosofía y Letras.
- METGE, B. (1980), *Lo somni*, A cura de Marta Jordà, Barcelona, Edicions 62.
- MICHELS, U. (1998), *Atlas de Música, I*, Traductor León Mamés, Madrid, Alianza Editorial.
- MIGUEL ALCALÁ, B. DE y G. P. REDONDO (2011), «Estudio histórico-estratigráfico de los muros de la nave central de la catedral de Teruel y su encuentro con la techumbre», en *Arqueología de la Arquitectura* (8), Madrid / Vitoria, CSIC.
- MIGUEL ALCÁÑIZ. RETABLO DE SANTA CRUZ. [online] Recuperado de: <http://www.cult.gva.es/mbav/didactica/descubriobra/alcanyiz/miguel%20alcanyiz.htm>
- MILÁ Y FONTANALS, M. (1874), *De la poesía heroico-popular castellana: estudio precedido de una oración acerca de la literatura española*, Barcelona, Librería de Álvaro Verdaguer. Biblioteca Digital de Castilla y León. [online] Recuperado de: <https://bibliotecadigital.jcyl.es/es/consulta/registro.cmd?id=3713>

- MILIÁN MESTRE, M. (1966), «Historia del Órgano de Santa María la Mayor de Morella (Castellón)», en *Anuario Musical*, t. 21, Barcelona.
- MÍNGUEZ, L. (1783), *Horacio español o Poesias lyricas de Q. Horacio Flacco*, Traducidas en prosa española, e ilustradas con argumentos epitomes y notas, Nueva edición, Madrid, Librería Antonio de Sancha, Aduana vieja.
- MIRANDA, C. (1998), «Estudio iconográfico», en *Beato de Liébana, Códice del Monasterio Cisterciense de San Andrés de Arroyo*, Barcelona, pp. 339-349.
- MITJANA, R. (1993), *Historia de la Música en España* (edición española a cargo de A. Álvarez Cañibano sobre la versión original francesa, publicada en LAVIGNAC A. (1920), *Enciclopedia de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire*, Paris, Delagrave, Madrid, Centro de documentación Musical, INAEM.
- MOHAMMAD BASHIR HASAN RADHI (1990), *El ejército en la época del califato de Al-Ándalus*, Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, vol. 1, pp. 632 y ss.
- MOLEIRO, M. (2005), *El arte de la perfección*, Barcelona, Moleiro Editor.
- MOLINA FAJARDO, E. (1967), «Caza en el recinto de la Alhambra», en *Cuadernos de la Alhambra*, n. 3, 1967, Granada.
- MOLINIER, E. (1904), *Collection du Baron A. Oppenheim: Tableaux et objets d'art*, Paris, núm. 66, p. 30, ill. pl. L.
- MOLL, F. de B. (1980), *Diccionari català-valencià-balear: inventari lexical y etimològich de la llengua que parlen Catalunya Espanyola y Catalunya Francesa, el regne de València, les illes Balears y la ciutat d'Alguer de Sardenya, en totes ses formes literàries y dialectals, antigues y modernes. A-Arq.*, vol. 2, Alcover, Palma de Mallorca.
- MOMPLET MÍGUEZ, A (2004), *El arte hispanomusulman*, Madrid, Encuentro.
- MONTAGU, J. (2017), *The 14th-century Billingsgate Trumpet, Museum of London*, Disponible [online] [Acceso: 26/12/2018] Recuperado de: <http://www.jeremymontagu.co.uk/The%20Billingsgate%20Trumpet.pdf>
- MONTEAGUDO ROBLEDO, M.<sup>a</sup> del P. (1995), «Fiesta y poder. Aportaciones historiográficas al estudio de las ceremonias políticas en su desarrollo histórico», en *Pedralbes. Revista d'Historia Moderna*, 15.
- MONTEIRA ARIAS, I. (2005), «La influencia islámica en la escultura románica de Soria. Una vía para el estudio de la iconografía en el románico», en *Cuadernos de Arte e Iconografía*, Madrid, Tom. XIV, Núm. 27, primer semestre de 2005. [online] Recuperado de: [http://www.fuesp.com/pdfs\\_revistas/cai/numeros%20completos/cai-27.pdf](http://www.fuesp.com/pdfs_revistas/cai/numeros%20completos/cai-27.pdf)



- MONTERO RODRÍGUEZ, D. (2016), «La Iconología como método de estudio historiográfico: *los aportes a la historia del arte*» en *Revista Pensamiento Actual*, vol. 16, Núm. 26, Universidad de Costa Rica-Sede de Occidente.
- MONTOLIU, Manuel de (1958), *Ramon Llull i Arnau de Vilanova*, Barcelona, Alpha.
- MONTORO, *Canc. rúb.*, CXIX, 327. Apud FASLA, D. (s.f.), Atabal (A) tambor y sus derivados: estudio etimológico y perfil organográfico, parr. 40. [online] Recuperado de: <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/atabal-a-tambor-y-sus-derivados-estudio-etimologico-y-perfil-organografico/html/>
- MOORE, J. K., DOBNEY, J. K., y E. B. STRAUCHEN-SCHERER, (2015), ed. *Musical Instruments: Highlights of The Metropolitan Museum of Art*. New York, The Metropolitan Museum of Art.
- MORALEJO, S., LÓPEZ ALSINA, F. (dir.) (1993), *Santiago, Camino de Europa. Culto y cultura en la peregrinación a Compostela*, ficha núm. 109, Santiago.
- MORLEY-PEGGE, R. (1973), *The French Horn. Some notes on the evolution of the instrument and of its technique*, 2ª ed., London, Ernest Benn Limited.
- MORSEL, J. (2008), *La aristocracia medieval: La dominación social en Occidente (siglos V-XV)*, València, Publicacions de la Universitat de València.
- MUELLER, K. A. (1982), *Complete Guide to the Maintenance and Repair of Band Instruments*, Parker Publishing Company.
- MUIR, E. (2001), *Fiesta y rito en la Europa moderna*, Madrid, Universidad Complutense.
- MULET BARCELÓ, A. (2000), «Ministrils i mestres de Capella de la Seu (1654-1698)», en *VI Trobada de Documentalistes Musicals*, 6.
- MUNAR, G. (1956), *Les festes de Nadal a la Seu de Mallorca*, Palma, Impr. Sagrats Cors.
- MUNDO, M. y M. SÁNCHEZ MARIANA (1986), en la catalogación de la Exposición de *Los Beatos en la Biblioteca Nacional*, Madrid, Biblioteca Nacional.
- MUSEOS Y EXPOSICIONES, *Gastón de Bearn*, Ayuntamiento de Zaragoza. [online] Recuperado de: <https://www.zaragoza.es/ciudad/museos/es/chistoria/gaston.htm>
- MUSSALI, B. (1977), «Una música para la corte de los califas», editado en *Correo de la Unesco*, diciembre.

- NASSARRE, P. (1980), *Escuela Musica según la practica moderna*, Zaragoza, 2 vols.: vol. I, 1724; vol. II, 1723; reed. fasc., y estudio preliminar de L. Siemens, 2 vol., Zaragoza.
- NEBRIJA, E. A. DE, (1951), *Vocabulario español-latino*, Reproducción en facsímil Salamanca, 1495?, Madrid, Real Academia Española.
- NIETO SORIA, J. M. (1993), *Ceremonias de la realeza. Propaganda y legitimación en la Castilla Trastámara*, Madrid, Nerea.
- NORWICH, J. J. (2000), *Breve historia de Bizancio*, Madrid, Cátedra.
- NOTAS AL MANUSCRITO DEL CÓDICE DEL BEATO DE CARDEÑA, Museo Arqueológico Nacional, Madrid. [online] Recuperado de: <http://ceres.mcu.es/pages/ResultSearch?Museo=MAN&txtSimpleSearch=Castillo%20del%20Val&simpleSearch=0&hipertextSearch=1&search=simple&MuseumsSearch=MAN%7C&MuseumsRolSearch=9&listaMuseos=%5BMuseo%20Arqueol%F3gico%20Nacional%5D>
- NOTAS DE BÉATRICE HERNAD EN LA DESCRIPCIÓN ESCRITA DE LA OBRA QUE REALIZÓ PARA LA BIBLIOTECA ESTATAL DE BAVIERA. Biblioteca Digital Mundial. [online] Recuperado de: <https://www.wdl.org/en/item/14712/>
- NOUGUÉS SECALL, M. (2018), *Descripción e historia del Castillo de Aljafería sito extramuros de la ciudad de Zaragoza*, Barcelona, Red Ediciones.
- NUEVO ÁBALOS, J. L. (2005), *Simbología de las filigranas papeleras de los incunables de la Biblioteca Universitaria de Sevilla*, Tesis doctoral dirigida por el Dr. D. Manuel Romero Tallafigo, Universidad de Sevilla. Facultad de Geografía e Historia. Departamento de Historia Medieval y Ciencias y Técnicas Historiográficas, Sevilla.
- NUÑEZ RODRÍGUEZ, M. (ed.), *El rostro y el discurso de la fiesta*, Santiago de Compostela.
- O'CALLAGHAN, J. F. (2003), *Reconquest and crusade in medieval Spain*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press
- OBRAS COMPLETAS DEL DOCTOR D. MANUEL MILÁ Y FONTANALS, CATEDRÁTICO QUE FUÉ DE LITERATURA EN LA UNIVERSIDAD DE BARCELONA, COLECCIONADAS POR EL DR. D. MARCELINO MENÉNDEZ Y PELAYO, DE LA REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, (1890), Tomo Tercero, Estudios sobre Historia, Lengua y Literatura de Cataluña.
- OBRES DE RAMON LLULL, Palma, Comissió Editora Lul-liana, 1906-1950, ORL, vol. 10.

- OBRES ORIGINALS DEL ILLUMINAT DOCTOR MESTRE RAMON LULL. *Libre de Blanquerna escrit a Montpeller devers lany M.CC.LXXXIIIJ. Transcripció directa amb facsimils, proemi, mostres d'escriptura i variants dels més vells manuscrits per Moss. Salvador Salvador Galmés i En Miquel Ferrà*, Palma de Mallorca, Comissió Editora Lul-liana, 1914.
- OLEZA, J. (1990-1992), «Las transformaciones del fasto medieval», en L. Quirante ed. *Teatro y espectáculo en la Edad Media*, Actas Festival d'Elx 1990, Instituto de Cultura "Juan Gil Albert", Alicante 1992, pp. 47-64.
- ORDENACIONES FETES PER LO MOLT ALT SENYOR EN PERE TERÇ REY D ARAGO SOBRA LO REGIMENT DE TOTS LOS OFFICIALS DE LA SUA CORT, Universitat de València, Biblioteca Histórica, ms. 1124.
- ORDUÑA, G. y AVENOZA, G. (1991), «Registro de filigranas del papel en códices españoles», en *Incipit, X*, ISSN 0326-0941, núm. 11.
- ORTEGA Y GASSET, J. (1984), *La caza y los toros*, 2.<sup>a</sup> ed., Madrid, Espasa-Calpe.
- OSTROGORSKY, G. (1983), *Historia del Estado Bizantino*, Madrid, Akal, (título original alemán: *Die Geschichte des bizantinischen Staates*, 1963).
- OVIDII NASONIS, P. (1683), *Metamorphoseon*, Opera omnia, in tres tomos divisa, cum integris Nicolai Heinsii, D.F. lectissimisque variorum notis: quibus non pauca... accesserunt, studio Borchardi Cnippingii, Netherlands Amsterdam, Typographia Blaviana. [online] Recuperado de: <https://archive.org/stream/ned-kbn-all-00004573-001#page/n418/mode/2up/search/tuba>
- PACE, V. (2003), *Fra l'Islam et l'Occidente, il mistero degli olifanti. Studi in onore di Umberto Scerrato per il suo settantacinquesimo compleanno*. A cura di Maria Vittoria Fontana e Bruno Genito. Vol. II, Naples, Università degli Studi di Napoli «L'orientale», Istituto Italiano per l'Africa e l'Oriente.
- PADILLA, J. I. y K. A. RUEDA (2009), «El sonido de la guerra: las trompas de la fortaleza medieval de Ausa (Zaldibia, Gipuzkoa)», en *Mediaevalia*, vol. 30, 453-485. [online] Recuperado de: <http://hdl.handle.net/2445/27523>
- PAGÉS, A. (1937), «La Poésie française en Catalogne du XIIIe siècle à la fin du XVe.», en *Bulletin Hispanique*, tom. 39, núm. 4.
- PAJARES ALONSO, R. L. (2010), *Historia de la música en 6 bloques*, Madrid, Visión Libros.
- PALACIOS MARTÍN, B. (1975), *La coronación de los Reyes de Aragón. 1204-1410*, Valencia.

- PALENCIA, A. F. DE (1876), *Dos tratados de Alfonso de Palencia (Tratado de la perfección del triunfo militar)*, con un estudio biográfico y un glosario de D. ANTONIO MARÍA FABIÉ, Madrid, Librería de los bibliófilos Alfonso Durán.
- PALLADIO, A. (2008), *Las antigüedades de Roma*, Madrid, Akal.
- (2008), *Los cuatro libros de la arquitectura de Andrea Palladio*, 1ª ed. 1797, Madrid, Akal.
- PALOL, P. DE (1988), *Catalunya Romànica*, vol. XXIII, Barcelona, Fundació Enciclopèdia Catalana.
- PANOFSKY, E. (1992), *Estudios sobre iconología*, Prólogo de Enrique Lafuente Ferrari. Versión española de Bernardo Fernández, Madrid, Alianza Editorial.
- PARETS SERRA, J. *et. al.* (1993), *Els ministrils i els tamborers de la sala*, Palma, Ajuntament de Palma.
- PARETS SERRA, J. y R. ROSSELLÒ VAQUER (2003-2004), *Notes per a la història de la música a Mallorca*. [Búger], Centre de Recerca i Documentació Històrico-Musical de Mallorca, 4 vols.
- PARTIDAS, LAS SIETE*, se ha utilizado la edición facsímil sobre su 1.ª edición, impresa en Sevilla con las adiciones del Sr. Alonso Díaz de Montalvo, por Meynardo UNGUT ALANZANO y Lançalao POLO, en el año 1491 (Valladolid, Edit. Lex Nova, 1998).
- PARTIDAS, LAS SIETE, Glosadas por el Licenciado Gregorio López*, Imprenta de Andrea de Portonariis (Salamanca, 1555).
- PASCUAL SARRÍA, Fco. L. (2003), «Las obligaciones militares establecidas en los ordenamientos de las cortes castellano-leonesas durante los siglos XIII y XIV», en *Revisa de Estudios Histórico-Jurídicos [Sección Historia del Derecho Europeo]*, Valparaíso, Chile, 147-185.
- PASCUAL, E., HERNÁNDEZ, P., GONZÁLEZ ECHEGARAY, J., BALBONA, G. y J. R. SÁNCHEZ (2006), *Comentarios al Apocalipsis de San Juan*, Traducción de la Biblioteca de Autores Cristianos (A. del Campo Hernández y J. González EcheGARAY). Dibujos y óleos de José Ramón Sánchez, Edición especial para la Consejería de Cultura, turismo y Deporte del Gobierno de Cantabria, Villanueva de Villaescusa, Cantabria, Ediciones Valnera.
- PATRICIO DE AZCÁRATE (1871), *Platón. Obras completas*, Madrid, Medina y Navarro Editores.
- PATTON, S. F. (2005) «Disney-Tishman: Gift to the Smithsonian Institution», en *Tribal Art X:2 (39)*, p. 63, núm. 5.

- 
- PATTON, S. F. y B. FREYER (2008), *Treasures 2008*, Washington D.C., National Museum of African Art, Smithsonian Institution.
- PEDRELL, F. (1892-1902), *Orientaciones*, París, Sociedad de Ediciones Literarias y Artísticas. Librería Paul Ollendorff.
- (1897), *Diccionario biográfico y bibliográfico de músicos y escritores de música españoles, portugueses é hispanoamericanos antiguos y modernos: acopio de datos y documentos para servir á la historia del arte musical en nuestra nación*, Vol. 1, Barcelona, tip. de V. Berdós y Feliú.
- (1897), *Diccionario técnico de la música: escrito con presencia de las obras más notables en este género, publicadas en otros países...*, 2ª edición, Barcelona, Isidro Torres Oriol, Servicio de reproducción de libros, Librerías París-Valencia, 1992.
- (1901), *Emporio científico e histórico de organografía musical antigua española*, Barcelona, Juan Gili.
- (1906), *Musicalerías*, (Facsímil de la edición original publicada por F. Sempere y Compañía, Editores, Valencia), Valencia, Librerías París-Valencia, 1997, Servicio de reproducción de libros.
- PELLICER Y PAGÉS, J. M. (1872), *Monografía del Monasterio de Ripoll*, Gerona, Establecimiento tipográfico de Manuel Llach.
- PENNA, M. y P. F. RUBIO (eds.) (1959), *Prosistas castellanos del siglo XV*, vol. 116, Ediciones Atlas.
- PERALES DE LA CAL, R. (1973), «Organología medieval en la obra del Arcipreste», en *El Arcipreste de Hita: El libro, el autor, la tierra, la época. Actas del I Congreso Internacional sobre el Arcipreste de Hita*, Barcelona, Ed. M. Criado de Val, 498.506.
- PERARNAU, J. (1982), *Els manuscrits lul. Lians medievals de la Bayerische Staatsbibliothek Munic.*, 2vol. amb textos catalans. Apèndix: Inventari d'obres lul. Lianes en català, Barcelona, Facultat de Teologia de Barcelona. Secció de Sant Pacià, (Studia, Textus, Subsidia, III).
- (1996), «San Vicent Ferrer, Sermó La setmana IV després de Pasqua» en *Els quatre sermons catalans de sant Vicent Ferrer en el manuscrit 476 de la Biblioteca de Catalunya*, Barcelona, Biblioteca de Catalunya, Arxiu de textos catalans antics, núm. 15, pp. 109-340, ms. 476, fols. 136v-153v, Apèndix segon. [online] Recuperado de: <https://publicacions.iec.cat/Front/repository/pdf/00000156%5C00000021.pdf>
- PERE IV (1885), *Crònica del rey d'Arago en Pere IV lo ceremoniós, ó del punyalt, escrita per lo mateix monarca, ab un prólech de Joseph Coroleu*, Barcelona,

- La Renaixensa, University of Toronto. [online] Recuperado de: <https://archive.org/details/crnicadelreyda00pedr>
- PEREIRA, M. (2010), *African Art at the Portuguese Court, ca. 1450-1521*, Tesis doctoral inédita, Providence, Rhode Island, Departament of History of Art and Architecture at Brown University. UMI Núm. 343014.
- PEREZ DE GUZMAN, F., (1779), *Crónica del señor Rey don Juan, segundo de este nombre en Castilla y en Leon*, Valencia, Imprenta de Benito Monfort.
- PÉREZ GUTIÉRREZ, M. (1998), *El Universo de la Música*, Primera edición 1981, Segunda edición 1995, Madrid, Reimpresión Madrid.
- PÉREZ LÓPEZ, J. L. (2007), *Temas del "Libro de buen amor": el entorno catedralicio*, Toledo, Archivo y Biblioteca de la Catedral de Toledo.
- PÉREZ PRIEGO, M. A. (1992), «Historia y literatura en torno al príncipe don Juan. *La Representación sobre el poder del amor* de Juan del Encina», en *Historias y ficciones; Coloquio sobre la literatura del siglo XV*, Universitat de València, Departament de Filología Espanyola, Valencia, pp. 337-349.
- (1997a), *El príncipe don Juan, heredero de los Reyes Católicos, y la literatura de su época*, Lección inaugural del Curso 1997-1998, Universidad Nacional de Educación a Distancia, Madrid.
- PÉREZ Y CURIS, M. (1916), *El Marqués de Santillana Íñigo López de Mendoza. El poeta, el prosador y el hombre*, Montevideo, Imprenta y Casa Editorial "Renacimiento", Apéndice I. Collection Robarts, University of Toronto. [online] Recuperado de: <https://archive.org/details/elmarquedesantil00prez>
- PEREZ BUSTAMANTE, R. (1980), «Privilegios fiscales y jurisdiccionales de los moneros de Castilla (siglo XV)», en *La chasse au Moyen Age*, Nice, Centre Et. Medievales de Nice.
- (1995), *Historia de las instituciones públicas de España*, Madrid, Servicio de Publicaciones de la Facultad de Derecho de la Universidad Complutense.
- PÉREZ, M. (1995), *Diccionario de la Música y los músicos*, 2 vol., Madrid, Alianza Música.
- PERPIÑÁ, C. (2014), «Los ángeles de la Lonja de los Mercaderes de Valencia (1484-ca. 1498). Un estudio de iconografía musical», en *IMAGO Revista Emblemática y Cultura Visual*, núm. 6.
- PERS Y RAMONA, M. (1857), *Historia de la Lengua y de la Literatura catalana, desde su origen hasta nuestros días*, Barcelona, Imprenta de José Tauló.
- PETRUCCI, O. (1942), *Harmonice Musices Odhecaton A. 1501*, The Mediaeval Academy of America, Cambridge, Massachusetts, Publication Núm. 42

- (*studies and Documents*, Núm. 5), Michigan, Edwards Brothers, Inc., [online]  
Recuperado de: [http://hz.imslp.info/files/imglnks/usimg/e/e7/IMSLP407069-PMLP75514-odhecaton\\_a.pdf](http://hz.imslp.info/files/imglnks/usimg/e/e7/IMSLP407069-PMLP75514-odhecaton_a.pdf)
- PHÉBUS, G. (1387-1389), *Livre de chasse*, Ms. Français 616, Paris, Bibliothèque nationale de France.
- PIJOÁN, J. (2000) (6ª ed.), *Summa Artis. Historia general del arte*, t. VIII y XXII, Madrid, Espasa Calpe.
- PINTURAS MURALES DE LA CONQUISTA DE MALLORCA* (Notas), Museu Nacional d'Art de Catalunya. [online] Recuperado de: <http://www.museunacional.cat/es/colleccio/pinturas-murales-de-la-conquista-de-mallorca/mestre-de-la-conquesta-de-mallorca/071447-cjt>
- PIQUERAS HABA, J. (2004), «La presencia de los judíos en España», en *Cuadernos de Geografía*, 75, 017-041, València.
- PLANAS, J. (2009), *El Breviario de Martín el Humano. Un códice de lujo para el monasterio de Poblet*, Valencia, Ed. Universidad de Valencia.
- POEMA DE ALFONSO ONCENO*, (2008), Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Reproducción digital de la ed. facsímil de Tomás Antonio Sánchez, *Poetas castellanos anteriores al siglo XV*, Madrid, Rivadeneyra, 1864, 477-551. (Biblioteca de Autores Españoles, 58). Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. [online] Recuperado de: <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/poema-de-alfonso-onceno-rey-de-castilla-y-de-leon--0/html/01974246-82b2-11df-acc7-002185ce6064.htm>
- PORCHER, J. (1954), *Les manuscrits à peintures en France du VIIème au XIIème siècle*. Catalogue Exposition, Paris, Bibliothèque Nationale.
- PORRAS ROBLES, F. (2007), *Los Instrumentos Musicales en el Románico Jacobeo: estudio organológico, evolutivo y artístico simbólico*, Tesis Doctoral, director, Dr. Víctor Nieto Alcaide, Alicante, Facultad de Geografía e Historia de la UNED.
- (2008), *Los instrumentos musicales en la poesía castellana medieval. Enumeración y descripción organológica*, en *Lemir* 12, 112-136. ISSN: 1579-735X. [online] Recuperado de: <http://www.vallenajerilla.com/berceo/porrasrobles/instrumentosmusicalespoesiamedievalcastellana.htm>
- (2009), «Iconografía musical en la escultura hispanomusulmana», en *NASSARRE*, 25, 39-56. ISSN: 0213-7305.
- (2009), «Los ángeles músicos del ábside de San Miguel de Daroca: estudio organológico», en *Xiloca* 37.

- POST, Ch. R. (1933), *A History of Spanish Painting: The Hispano-Flemish Style in Northwestern Spain*, vol. IV, 1, Harvard University Press.
- PRAETORIUS, M. (1619a), *Syntagma Musicum, Tomus Secundus de Organographia*, Primera edición: Wolfenbüttel, Elias Holwein. [online] Recuperado de: [http://imslp.org/wiki/Syntagma\\_Musicum\\_\(Praetorius,\\_Michael\)](http://imslp.org/wiki/Syntagma_Musicum_(Praetorius,_Michael))
- (1619b), *Syntagma Musicum. Band II. De Organographia*. Wolfenbüttel 1619. Faksimile-Nachdruck herausgegeben von Wilibald Gurlitt, Basel-London-New York, Bärenreiter Kassel, MCMLVIII.
- (1958), *Theatrum Instrumentorum. Sciagraphia*, 1610, Faksimile-Nachdruck herausgegeben von Wilibald Gurlitt, Bärenreiter Kassel-Basel-London. [online] Recuperado de: <http://hz.imslp.info/files/imglnks/usimg/8/81/IMSLP448854-PMLP138176-praetorioussyntagmamusicumII.pdf>
- PRESSAC, M. (1928), *La Vénerie de Jacques du fouilloux, précédée d'une notice biographique sur l'auteur par M. Pressac et d'une bibliographie des éditions de "La Vénerie"*, Paris, Librairie Cynégétique. Esta edición es una copia de la publicada en 1585. [online] Recuperado de: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6395799h>
- BIBLIA SACRA IUSTA VULGATAM CLEMENTINAM*, Nova editio, Logicis partitionibus aliisque subsidiis ornata a Alberto COLUNGA, O. P. et Laurentio TURRADO, septima editio, Biblioteca de Autores Cristianos, MATRITI- MCMLXXXV.
- PUBLIO PAPIPIO ESTACIO (1888), *La Tebaida*, Traducción en verso al castellano de JUAN ARJONA Madrid, Librería de la viuda de Hernando y C.<sup>a</sup>, Libro Sexto.
- PUIG I CADAVALCH, J. (1909-1918), *L'Arquitectura románica de Catalunya*, III vols., Barcelona, Publicació de l'Institut d'Estudis Catalans.
- PUJOL, F. y J. AMADES (1936), *Diccionari de la dansa, dels entremesos i dels instruments de música i sonadors*; Cançoner popular de Catalunya, vol. I. Barcelona, Institut d'Estudis Catalans.
- PUJOL, G. E. (ed.) (2005), *Llibre del fets. Conquestes de Mallorca i Eivissa i submissió de Menorca*, Palma, Hora Nova, S. A. [online] Recuperado de: <http://weib.caib.es/reijaume1/docs/llibre.pdf>
- PULGAR, H. DE (1953), *Crónica de los Reyes Católicos*, Madrid, Ed. BAE, t. III.
- PUYOL Y ALONSO, J. (1920), *El presunto cronista Fernán Sánchez de Valladolid*, Madrid, Editorial Reus.



- QUEROL GAVALDÁ, M. (2005), *La música en la obra de Cervantes*, Alcalá de Henares (Madrid), Ediciones del Centro de Estudios Cervantinos.
- RAUFAST CHICO, M. (2008), «Ceremonia y conflicto: entradas reales en Barcelona en el contexto de la guerra civil catalana (1460-1473)», en *Anuario de Estudios Medievales (AEM)*, 38/2, julio-diciembre, pp. 1037-1085.
- RAVENTÓS FREIXA, J. (2005), *Manifestacions musicals a Barcelona a través de la festa: les entrades reials (segles XV-XVIII)*, Tesis doctoral, Universitat de Girona. Dirigida per Dr. Ramón Pelinski, Departament de Geografia, Història i H.<sup>a</sup> de l'Art. Facultat de Lletres.
- READ, Ch. H. y O. M. DALTON (1899), *Antiquities from the City of Benin and from other parts of West Africa in the British Museum*, London, BMP.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (1739), *Diccionario de la lengua castellana, en que se explica el verdadero sentido de las voces, su naturaleza y calidad, con las frases o modos de hablar, los proverbios o refranes, y otras cosas convenientes al uso de la lengua [...]. Compuesto por la Real Academia Española. Tomo sexto. Que contiene las letras S.T.V.X.Y.Z*, Madrid, Imprenta de la Real Academia Española, por los herederos de Francisco del Hierro. Reproducido a partir del ejemplar de la Biblioteca de la Real Academia Española. [online] Recuperado de: <http://buscon.rae.es/ntlle/SrvltGUIMenuNtile?cmd=Lema&sec=1.0.0.0.0>.
- (1780), *Diccionario de la lengua castellana compuesto por la Real Academia Española, reducido a un tomo para su más fácil uso*. Madrid, Joaquín Ibarra. Reproducido a partir del ejemplar de la Biblioteca de la Real Academia Española. [online] Recuperado de: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/diccionario-de-la-lengua-castellana--4/>
- (1783), *Diccionario de la lengua castellana* compuesto por la Real Academia Española, reducido a un tomo para su más fácil uso. Segunda edición, en la qual se han colocado en los lugares correspondientes todas las voces del Suplemento, que se puso al fin de la edición del año de 1780, y se ha añadido otro nuevo suplemento de artículos correspondientes a las letras A, B y C. Madrid, Joaquín Ibarra, 1783. Reproducido a partir del ejemplar de la Biblioteca de la Real Academia Española. [online] Recuperado de: <http://buscon.rae.es/ntlle/SrvltGUIMenuNtile?cmd=Lema&sec=1.4.0.0.0>.
- (2014), *Diccionario de la lengua española*, 23.<sup>a</sup> edición (Edición del Tricentenario). [online] Recuperado de: <http://dle.rae.es/?id=aluzelN>.

- REESE, G. (1989), *La música en la Edad Media*, Tit. orig. *Music in the Middle Ages*, 1940 by W. W. NORTON & Company, Inc., New York, N. Y., Ed. castellana: Madrid, Alianza Editorial.
- REGISTRE D'ORDINACIONS, 8, fols. 93r-95' (22 Maig 1459). Barcelona, Institut Municipal d'Història. KREITNER, Kenneth (1992). "The city trumpeter of late-fifteenth-century Barcelona", en *Musica disciplina*, vol. 46, p. 166 – 167.
- REMNANT, M. (2002), *Historia de los instrumentos musicales*, Revisión y adaptación de Ramón Andrés, Traducción de José M<sup>a</sup> Pinto, Barcelona, Ediciones Robinbook, p. 203.
- RENATI, F. (1885), *Epitoma rei militaris*, Recensuit Caolvs Lang; Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Teubneriana, Editio stereotypa edetionis alterivs (MDCCCLXXXV). Stvtgardiae, In aedibus B. G. Tevbneri, MCMLXVII, Lib, III, 5.
- RESTAURACIÓN DE LA PORTADA DEL MIRADOR DE LA CATEDRAL DE PALMA DE MALLORCA (AÑOS 2002-2005), Palma de Mallorca, Conservación del Patrimonio Artístico. [online] Recuperado de: [http://www.catedraldemallorca.info/inicio/images/catedral/media/folletos/memoria\\_Portada\\_Mirador\\_CPA.pdf](http://www.catedraldemallorca.info/inicio/images/catedral/media/folletos/memoria_Portada_Mirador_CPA.pdf)
- REVUE HISPANIQUE, XVIII, 1908. [online] Recuperado de: [https://archive.org/stream/RevueHispaniqueTable/Revue\\_hispanique\\_table\\_djvu.txt](https://archive.org/stream/RevueHispaniqueTable/Revue_hispanique_table_djvu.txt)
- RIAÑO, J. F. (1887), *Critical and Bibliographical Notes on Early Spanish music*, London, Bernard Quaritch.
- RIBERA Y TARRAGÓ, J. (1985), *La Música árabe y su influencia en la española*, Madrid, Mayo de Oro (reimpresión).
- (1922), *La música de las Cantigas: estudio sobre su origen y naturaleza*, Tipografía de la Revista de Archivos.
- RICART, T. (2000), «La nueva cara de África», en *Muy Especial*, núm. 46, marzo-abril, Madrid.
- RIU, M., BATLLE i GALLART *et al.* (1986-1987), «Castells, guaites, torres i fortaleses de la Catalunya medieval», en "*Acta medievalia*" *Annexos D'Arquologia medieval, Annex 3*, Barcelona, Departament d'Història Medieval, Paleografia i Diplomàtica. Facultat de Geografia i Història, Universitat de Barcelona, Pedralbes.
- RIVERA GARRETAS, M.<sup>a</sup> Milagros (2005), *La diferencia sexual en la historia*, València, Universitat de València, p. 111 y ss.

- 
- ROBBINS, W. M. y N. INGRAM NOOTER (1989), *African Art in American Collections*, Washington, D.C., Smithsonian Institution Press.
- ROBINSON, J. (1861), *Notices of the Principal Works of Art in the Collection of Hollingworth Magniac*, London, Esq., núm. 90.
- (2008), *Masterpieces of Medieval Art*, London, BMP.
- ROBINSON, J., LLOYD DE BEER y A. HARNDEN (eds.) (2014), *Matter of Faith: An Interdisciplinary Study of Relics and Relic Veneration in the Medieval Period*, London, The British Museum, pp. 76-81 y 174-175.
- RODRIGO ESTEVAN, M.<sup>a</sup> L. (1996), *Poder y vida cotidiana de una ciudad bajomedieval: Daroca 1400-1526*, Zaragoza, Prensas Universitarias.
- (2004), «Cazar y comer caza en el Aragón medieval: fueros, normativas, prácticas y creencias», en *El Ruejo. Revista de Estudios Históricos y Sociales*, 5, pp. 59-124.
- (2007), «Deporte, juego y espectáculo en la España medieval: Aragón, siglos XIII-XV», en *Colección Estudios del hombre, vol. 23, Revista digital Ensayos sobre deportes. Perspectivas sociales e históricas*, pp. 37-88. [online] Recuperado de: <http://148.202.18.157/sitios/publicacionesite/ppperiod/esthom/esthompdf/esthom23/2.pdf>
- RODRÍGUEZ CANFRANC, P. (2015), «Los instrumentos de los ministriles», en *Ancient. Espacio cultural sobre la música compuesta antes de 1750*. [Acceso: 03/01/2016] Recuperado de: <http://www.musicaantigua.com/los-instrumentos-de-los-ministriles/>
- RODRÍGUEZ DE MONTALVO, G. (Colaborador) (1420-1508), *Amadis de Gaula* (III, 5), Biblioteca Nacional de España. [online] Recuperado de: <https://www.wdl.org/es/item/7330/view/1/1/>
- (1991), *Amadis de Gaula, libros I, II*, edición de Juan Manuel CACHO BLECUA, Madrid, E. Cátedra.
- (2017), *Amadis de Gaula, libro III*, Barcelona, Red Ediciones.
- (2018), *Amadis de Gaula, libro IV*, Barcelona, Red Ediciones
- RODRÍGUEZ GUZMÁN, J. (2011), «Morfología de la onomatopeya, ¿Subclase de palabra subordinada a la interjección?», en *Moenia* 17 (2011), 125-178, Universidad de Salamanca, p. 145. ISSN: 1137-2346.
- RODRÍGUEZ-MOÑINO, A. (1956), «El primer manuscrito del Amadis de Gaula. Noticia bibliográfica», en *Boletín de la Real Academia Española*, 36, 1956, pp. 199-

- 216, recogido en su *Relieves de erudición (del "Amadis" a Goya)*, Madrid, Castalia, 1959, pp. 17-38.
- ROIG, J. (1978), *L'espill o llibre de les dones*, Ed. 62. "Tercer Llibre: De La Lliçó de Salomó", A cura de Marina Gustà i Pròleg de Joaquim Bergés, barcelona, edicions 62.
- ROL, vol. 12, 236. *Raimundi Lulli opera Latina* (ROL). Turnhout: Brepols a partir de 1975. [Los cinco primeros volúmenes de la serie fueron publicados en Palma, 1959-1967]. (Traducción: «La música es el arte que sirve para ordenar múltiples voces concordantes en un solo canto»).
- ROMAN DE RENART, éd. Martin, tom. I, p. 77 (voy. app. III, 155).
- ROMERO DE LECEA, C. (1977), *Trompetas y cítaras en los códices del Beato de Liébana: discurso* (Núm. Sirsi) i9788460008262, Contestación de Federico Sopena Ibáñez. Recepción pública de 1 de mayo de 1977. Museo. Ref. N.º 382, en la recopilación de *Los discursos de música relacionados con la estética medieval y la miniatura*. AH00277002, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.
- ROS PÉREZ, Vte. (1992), «Juglares, trovadores y ministriles. La música en las cortes», en *Historia de la Música de la Comunidad Valenciana*, Valencia, Editorial Prensa Valenciana.
- ROSS, D. (ed.) (1992), *Elephant: The Animal and Its Ivory in African Culture*, Los Angeles, Fowler Museum of Cultural History, University of California.
- ROTGER MARTÍNEZ, J. y J. I. ALONSO SUÁREZ, (2007), *De joglars e ministrils*, Palma, Consell Insular de Mallorca.
- ROUBINA, E. (2010), «¿Ver para creer?: Una aproximación metodológica al estudio de la iconografía musical. I Simpósio Brasileiro de Pós-Graduandos em Música», en *XV Colóquio do Programa de Pós-Graduação em Música da UNIRIO*, Rio de Janeiro, 8 a 10 de noviembre de 2010. [online] Recuperado de: <http://www4.unirio.br/simpom/textos/SIMPOM-Anais-2010-EvgueniaRoubina.pdf>
- RUBIÓ I LLUCH, A. (1908), *Documents per l'Història de la cultura catalana migeval I* (Barcelona 1908), 356, núm. 400.
- RUDLOFF, D. (2007). *Catalunya romànica. Art, cultura i història*, Barcelona, Ediciones Polígrafa.
- RUIZ DE LIHORY, J. M.<sup>a</sup> y P. ALCAHALÍ (1903), *La Música en Valencia: diccionario biográfico y crítico* (reimpresión en facsímil del original publicado en Valencia, Establecimiento tipográfico Domenech, 1903), Librerías París-Valencia.

- RUIZ DOMÉNEC, J. E. (1981), «El sonido de la batalla en Bertran de Born», en *Medievalia*, núm. 2, 77-109.
- RUIZ, J., Arcipreste de Hita (1992), *Libro de Buen Amor*, (Versión de Alberto Blecuá), Madrid, Cátedra.
- SACHS, C. (1913), *Real-lexikon der Musikinstrumente*, Berlín, IM Verlag von Julius Bard.
- (1947), *Historia Universal de los Instrumentos Musicales*, Buenos Aires, Ed. Centurión.
- SAGRADA BIBLIA (2011), Versión oficial de la Conferencia Episcopal Española, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos. [online] Recuperado de: <https://www.ecclesiared.es/descargas/Biblia.pdf>
- SAGREDO GARDE, I. (2013), *La Derrota de Carlomagno. Investigación de la batalla de Roncesvalles*, Pamplona, Pamiela.
- SAINT BEATUS, *Commentary on the Apocalypse* (MS M.644), Medieval and Renaissance Manuscripts (MRMSS) núm. B1 363 A MS M.0644. Ms. 644. The Morgan Library & Museum, 225 Madison Avenue, New York, NY 10016.
- SALAZAR, A. (1951), «Sobre algunos instrumentos de música mencionados por Cervantes», en *Nueva Revista de Filología Hispánica NRFH*, vol. 5, núm. 1, Ed. El Colegio de México.
- (1972), *La Música de España. Desde las cuevas prehistóricas hasta el siglo XVI*, Madrid, Espasa-Calpe.
- SALDONI, B. (1995), *Diccionario biográfico-bibliográfico de efemérides de músicos españoles*, t. I (1868), t. II-III (1880) y t. IV (1881), Valencia, ed. fasc. Librerías París-Valencia.
- SALICRÚ I LLUCH, R. (1998), *El sultanat de Granada i la Corona d'Aragó, 1410-1458*, Barcelona, CSIC, Institució Milà i Fontanals.
- SALIS, E. (2015), *L'iconografia apocalittica nei Beatos IX-XIII secolo*, Tesis, Dottorato di ricerca. Fonti scritte della civiltà mediterranea Università degli Studi di Cagliari.
- SAN AGUSTÍN, *Commentarius in Ps. 80,1-6*, en *Biblia Sacra iusta Vulgatam Clementinam*, Nova editio, Logicis partitionibus aliisque subsidiis ornata a Alberto COLUNGA, O. P. et Laurentio TURRADO, septima editio, Biblioteca de Autores Cristianos, MATRITI- MCMLXXXV.
- SAN ISIDORO DE SEVILLA (1983), *Etimologías*, Edición bilingüe. II (Libros XI-XX). Texto latino, versión española, notas e índices por José Oroz Reta y Manuel A.

- Marcos Casquero; Madrid, La Editorial Católica, (Biblioteca de Autores Cristianos).
- SAN PETRILLO (1932), «Filiación histórica de los primitivos valencianos», en *Archivo Español de Arte y Arqueología*, vol. 8 núm. 12.
- SANCHIS GUARNER, M. (ed.), *Sant Vicent Ferrer. Sermons de Quaresma I*, Valencia, Clàssics Albatros.
- SANCHO, J. M.<sup>a</sup> (2014). «Tapiz de la Creación de la Catedral de Girona». *Historia del Arte. Artes decorativas. Edad Media*. [online] Recuperado de: <https://sancho70art.wordpress.com/2014/07/27/tapiz-de-la-creacion-de-la-catedral-de-girona/>
- SANSÓ I PORTELL, B. (2017), *Curial e Güelfa, reescriptura i originalitat. Més enllà de la temàtica hipertextual entre els llibres de cavalleria i la novel·la cavalleresca*, Treball final del grau en Llengua i Literatura Catalanes, Barcelona, Universitat Oberta de Catalunya.
- SANT VICENT FERRER (1934), *Sermons*, (A cura de Josep Sanchis Sivera), Vol. II, citado sermón XXXVII, Barcelona, Editorial Barcino.
- (1971), *Sermons de Quaresma*, vol. I, (A cura de Josep Sanchis Sivera), Barcelona, Editorial Barcino.
- (1973), *Sermons de Quaresma*, I, (A cura di Manuel Sanchis Guarnier), València, Albatros Edicions.
- (1973), *Sermons*, Sermón XXXVII vol. II, (A cura de Josep Sanchis Sivera). Barcelona, Editorial Barcino.
- (1975), *Sermons*, vol. III, (A cura di Gret SCHIB), Barcelona, Editorial Barcino.
- (2002), *Sermonario de San Vicente Ferrer del Real Colegio-Seminario de Corpus Christi de Valencia*, (A cura di Francisco M. Gimeno Blay i M.<sup>a</sup> Luz Mandingorra Llavata), Valencia, Ajuntament de València.
- (2006), *Sermonario de Perugia, (Convento dei Domenicani, ms. 477)*. (A cura di Francisco M. Gimeno Blay e M.<sup>a</sup> Luz Mandingorra Llavata), Valencia, Ajuntament de València.
- SANTOS JENER, S. (1952), «Botella de cerámica hispanomusulmana con representaciones humanas», en *Al-Andalus*, núm. XVII, Madrid-Granada, Maestre.
- SARASA SÁNCHEZ, Fdo. (1976), «Fernando I y Zaragoza (La Coronación de 1414)», en *Cuadernos de Zaragoza*, núm. 10, Zaragoza, Excmo. Ayuntamiento de Zaragoza.

- SARTHOU CARRERAS, C. (1947), *El Museo Municipal de Játiva*, reedición Valencia, 1987.
- SARTHOU CARRERAS, C. (1918), «Los tesoros de Játiva», en *UAB*, núm. 7, Universitat Autònoma de Barcelona, Biblioteca d'Humanitats.
- SASOR, R. (2016), «Les lletres de batalla i l'estil notarial al Tirant lo Blanc de Joanot Martorell», en *Études sur le texte dédiées à Halina Grzmil-Tylutki*, Joanna Górniewicz; Barbara Marczuk, Iwona Piechnik (eds.), Kraków, Biblioteka Jagiellonska.
- SAUSSURE, F. de (1991), *Curso de lingüística general*, Madrid, Akal.
- SAYOL, F. (2004), *Libro de Palladio*, edición de SÁNCHEZ-PRieto, B., Universidad de Alcalá de Henares, fol. 123R.
- SCHENA, O. (1983), *Le leggi palatine di Pietro IV d'Aragona*, Cagliari, Inst. sui Rapporti Italo Iberici del C.N.R., 357 pp.
- SCHEVILL, R. y A. BONILLA, *Obras completas de Miguel de Cervantes Saavedra*, Madrid, Imp. de Bernardo Rodríguez, Gráficas Reunidas, 1914-1941, 18 v.; El Ingenioso Hidalgo don Quijote de la Mancha, Gráficas Reunidas, 4 v.: I, 1928; II, 1931; III, 1935; IV: 1941. Tomamos el texto de Schevill tal como aparece en la «Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes», de la Universidad de Alicante ([www.cervantesvirtual.com](http://www.cervantesvirtual.com)), a la que agradecemos las facilidades que nos ha dado para disponer del mismo.
- SCHLOSSER, J. VON (1908), *Die Kunst und Wunderkammern der Spätrenaissance*, Leipzig.
- SCHULZE, H. J. (1993), «O Jesu Christ, meins Lebens Licht: On the Transmission of a Bach Source and the Riddle of Its Origin», en *A Bach Tribute: Essays in Honor of William H. Scheide*, edited by Paul Brainard and Ray Robinson, 209–20, Kassel and New York, Bärenreiter; Chapel Hill: Hinshaw Music, p. 214. ISBN 978-0-937276-12-9.
- SCHWARTZ y LUNA, F. y F. CARRERAS Y CANDI (1916), *Manual de novells ardots, vulgarent apel'lat Dietari de l'Antich Consell Barceloní*. Col·lecció de documents històrics inèdits de l'Atxiu Municipal de la Ciutat de Barcelona, Barcelona, Impremta d'Henrich i Companyia, vol. I, comprenent los volúms originals del I al IX. Anys 1390-1446.
- SCREURS, E. (2001), «Las relaciones musicales entre la corte y las colegiadas», CARRERAS, Juan J. y Bernardo J. GARCÍA GARCÍA (ed.), en *La Capilla Real de los Austrias*, Madrid, Fundación Carlos Amberes.
- SEBASTIÁN DE COVARRUBIAS Y OROZCO (1611), *Tesoro de la lengua castellana o española*, Universidad de Sevilla. Fondos digitalizados: Fondo Antiguo,

- signatura: A 253/315, pp. 253-254. [online] Recuperado de: <http://fondosdigitales.us.es/fondos/libros/765/288/tesoro-de-la-lengua-castellana-o-espanola/> [Acceso: 22/07/2016] Recuperado de: <http://fondosdigitales.us.es/fondos/libros/765/1316/tesoro-de-la-lengua-castellana-o-espanola/>
- SEBASTIÁN LÓPEZ, S. (1998), *Iconografía medieval*, Bilbao, Eusko Kultur Eragintza Etor.
- SENIFF, Dennis P. (1986), «El *Libro de la montería* de Alfonso XI: nuevos manuscritos, nuevas fuentes», en *Revista de Filología Española*, vol. LXVI nº 3/4, CSIC.
- SERNA GARCÍA, M.<sup>a</sup> (2015), «Iconografía musical de la lonja de Valencia», en *Quadrivium, Revista Digital de Musicología* 6. [online] Recuperado de: [http://avamus.org/wp-content/uploads/2016/02/21\\_Serna\\_Mar%C3%ADa.pdf](http://avamus.org/wp-content/uploads/2016/02/21_Serna_Mar%C3%ADa.pdf)
- SERRA I ROTÉS, R. (s.f.), «El museu diocesà i comarcal de Solsona (7). Les pintures murals de Sant Vicenç de Rus», en *El Berguedà als museus. L'EROL* / 28.
- SERRA-BALDÓ, A. (1934), *Els trobadors*, (2<sup>a</sup> ed. 1998), Institut d'Estudis Catalans, Barcelona, Barcino. [online] Recuperado de: [http://trobadors.iec.cat/veure\\_d.asp?id\\_obra=483](http://trobadors.iec.cat/veure_d.asp?id_obra=483)
- SERRANO FATIGATI, E. (1901), *Instrumentos músicos en las miniaturas de los códices españoles. Siglos X al XIII*, Discursos leídos ante la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en la recepción pública del Ilmo. Señor D. Enrique Serrano Fatigati el día 20 de octubre de 1901, Madrid, Imprenta de San Francisco de Sales. [online] Recuperado de: [http://www.realacademiabellasartessanfernando.com/assets/docs/discursos\\_ingreso/Serrano\\_Fatigati\\_Enrique-1901.pdf](http://www.realacademiabellasartessanfernando.com/assets/docs/discursos_ingreso/Serrano_Fatigati_Enrique-1901.pdf)
- SEXTO JULIO FRONTINO, (1995), *Stratagematon*, edición de JIMÉNEZ RÍOS, E., en *Hispanic Seminary of Medieval Studies*, Madison, fol. 28v. *Stratagemata*, MSS/10198, Biblioteca Nacional, [online] Recuperado de: <http://www.hispanicseminary.org/t&c/nar/str/text.str1.htm>
- SHALEM, A. (1998), *Islam Christianized: Islamic portable objects in the medieval church treasuries of the Latin West*, Fráncfort, Peter Lang [Ars faciendi, 7].
- (2004), «Islamic Objects in Historical Context», en *The Oliphant*, Leiden, Boston, Brill.
- (2014), *Die mittelalterlichen Olifante: Vol. 1, Text*. Die Elfenbeinskulpturen, Berlin, Deutscher Verlag für Kunstwissenschaft, núm. D1, pp. 103, 134, 366–69.
- (2014), *Die mittelalterlichen Olifante: Vol. 2, Plates*. Die Elfenbeinskulpturen, Berlin, Deutscher Verlag für Kunstwissenschaft, núm. D1, pl. D1.a–d.



- SHALEM, A. y M.<sup>a</sup> GLASER (2004), *Die mittelalterlichen Olifante*, Berlin, Deutscher Verlag für Kunstwissenschaft.
- SHAW, H. (1836), *Specimens of ancient furniture drawn from existing authorities. With descriptions by sir S R Meyrick*, London.
- SIEVERNICH, S. y H. BUDDE, (eds.) (1989), *Europa und der Orient: 800–1900*, Exhibition catalogue, Gütersloh, pp. 537–542.
- SIMBAQUEBA, L. R. (1955-56), *Reseña de libros*, BICC, XI, en *Thesaurus*, tom. XI, núm. 1, 2 y 3, p. 264. Centro virtual Cervantes. [online] Recuperado de: [https://cvc.cervantes.es/lengua/thesaurus/pdf/11/TH\\_11\\_123\\_271\\_0.pdf](https://cvc.cervantes.es/lengua/thesaurus/pdf/11/TH_11_123_271_0.pdf)
- SISTACH, C. (1997), «El papel árabe en la Corona de Aragón», en *Actas del II Congreso Nacional de Historia del Papel en España*. AHHP. Cuenca, pp. 71-78.
- SIVIERO, D. (2012), «Mujeres y juglaría en la Edad Media hispánica: algunos aspectos», en *Medievalia*, 15, 127-142, Università di Messina. [online] Recuperado de: <http://www.raco.cat/index.php/Medievalia/article/viewFile/268675/356263>
- SKODA, HANNAH, PATRICK LANTSCHNER y R. L. J. SHAW (eds.) (2012), *Contact and Exchange in Later Medieval Europe: Essays in Honour of Malcolm Vale*, Rochester, Boydell & Brewer.
- SKUTSCH, O. (1985), *The Annals of Quintus Ennius*, Oxford.
- SMITH, N. (s.f.), *History of the Horn Mute*. [online] Recuperado de: [https://www.hornsmith.net/horn\\_mute.html](https://www.hornsmith.net/horn_mute.html)
- SMITH, W. (ed.) (1842), *A dictionary of Greek and roman antiquities*, London, Taylor and Walton.
- SOLANO COSTA, Fdo. (1986), «La Escuela de Jerónimo Zurita», en VV.AA., *Jerónimo Zurita. Su época y su escuela. Congreso Nacional*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico.
- SOLDEVILA, F. (1971), *Les quatre cròniques catalanes*, Barcelona, Ed. Selecta.
- (1995), *Pere el Gran: Primera Part, L'infant*, Facsím., Barcelona, Institut d'Estudis Catalans.
- (1996), *Cronistes, joglars i poetes*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- SOPEÑA IBÁÑEZ, F. y A. GALLEGO GALLEGU (1973), «La música en el Museo del Prado», en *Revista de Educación*, Año XXI, núm. 225-226. Enero-Abril.

- STENZL, J. (1988), «Testi e contesti. Ossia: la vera rivoluzione musicale del XX secolo», en *Musica/Realtà*, nº 25, Unicopli, Milán, pp. 161-173.
- STEPHEN J. HEYWORTH (ed.) (2015), *Oxford Classical Texts: Sexti Properti: Elegi*, Oxford University Press. [online] Recuperado de: <http://www.oxfordscholarlyeditions.com/view/10.1093/actrade/9780198146742.book.1/actrade-9780198146742-div2-76?c=%2F10.1093%2Factrade%2F9780199571482.book.1%2Factrade-9780199571482-div2-014&product=classics>
- STEUNOU, J. y L. KNAPP, (1975, 1978), *Bibliografía de los cancioneros castellanos del siglo XV y repertorio de sus géneros poéticos*, París, CNRS.
- STIMMING, A. (1879), *Bertran de Born, sein Leben und seine Werke*, Halle SORIANO FUERTES, M. (1855-59), *Historia de la Música Española desde la venida de los fenicios hasta el año 1850*, 4 tomos, Barcelona, Imprenta de D. Narciso Ramírez.
- STÖCKLI, M. (2004) «Sección 6. Estudios sobre arte, iconografía y epigrafía», en *XVIII Simposio de Investigaciones Arqueológicas*, Guatemala, Fundación para el avance de los estudios mesoamericanos, inc. (FAMSI). [online] Recuperado de: <http://www.famsi.org/reports/03101es/55stockli/55stockli.pdf>>>  
<http://www.famsi.org/reports/03101es/>
- STRUTT, J. (1801), *Sports and Pastimes*, A new edition, much enlarged and corrected by J. Charles Cox, London, Methuen.
- SUBIRÁ, J. (1946), «El repertorio musical palatino desde Felipe V hasta Isabel II», en *Revista General de CSIC*, Madrid, CSIC.
- (1953), *Historia de la Música Española e Hispanoamericana*, IV vol. Barcelona, Salvat.
- (1966), *Compendio de Historia de la Música Española*, Madrid, Compi. Rústica Editorial.
- SWARZENSKI, H. (1962), «Two Oliphants in the Museum», en *Bulletin of the Museum of Fine Arts Boston* (MFA) 60, núm. 320.
- (1966), Les Olifants, en *Les monuments historiques de la France*, N. F. 12.
- TACITUS, *Annales*, Liber XV, The Latin Library, The Classics Page. [online] Recuperado de: <http://www.thelatinlibrary.com/tacitus/tac.ann15.shtml>
- TADEO VILLANUEVA, L. (ed.) (1918), *Libro de la Orden de Caballería de la Banda de Castilla*, en *BRAH, LXXII*, Madrid.
- TARR, E. (1988), *The Trumpet*, Portland, Or., Amadeus Press.

- (1994), *Die Trompete*, Mainz, Schott's Söhne.
- TATLOCK, John S. y P. MACKAYE (Traductores al inglés moderno) (1960), *The Complete Poetical Works of Geoffrey Chaucer*, New York, The MacMillan Company.
- TEGNÉR, G. (2002), "Den Gatfulla Olifanten", in *Sverige och den Islamiska Världen: Ett Svenskt Kulturarv*, (ed. K. Ådahl), Värnamo, pp. 186–189.
- TEMPERLEY, N. (1980), «Horn», en *The new Groves dictionary of music and musicians*, Ed. Stanley Sadie, London, MacMillan.
- TENREIRO, Ramón M.<sup>a</sup> (ed.) (1924), *Libros de caballerías (Amadís de Gaula)*, Biblioteca literaria del estudiante dirigida por Ramón Menéndez Pidal, Tomo XX, Madrid, Biblioteca Tomás Navarro, CSIC.
- THE ROMANCE OF THE MIDDLE AGES*, Oxford, University of Oxford, Bodleian Libraries. [online] Recuperado de: <https://www.artfund.org/supporting-museums/art-weve-helped-buy/artwork/2435/the-savernake-horn>
- THOMAS DE SANCTA MARIA, *Arte de Tañer Fantasia*, 1565. [online] Recuperado de: [http://imslp.org/wiki/Arte\\_de\\_Tañer\\_Fantasia\\_\(Santamar%C3%ADa,\\_Tomás\)](http://imslp.org/wiki/Arte_de_Tañer_Fantasia_(Santamar%C3%ADa,_Tomás))
- THOMAS, A. (1888), *Poésies complètes de Bertran de Born*, Bibliothèque Méridionale, vol. I. Tolosa.
- TITI LUCRECI CARI (1947), *De Rerum Natura*, vol. II, Oxford.
- TOLEDO, A. DE (1995), *Inventionario*, edición de GERIKE, P. O., en *Hispanic Seminary of Medieval Studies*, Madison.
- TOMÁS LAGUÍA, C. (1953), *Catalogo de pergaminos y documentos insertos en ellos, existentes en el Archivo de la S.I. Catedral de Teruel*, Teruel.
- TOMÉ, J. M. (2012), «Monasterio de Sant Cugat del Vallés, Barcelona», en *Arteguias*. [online] Recuperado de: <https://www.arteguias.com/monasterio/cugatvalles.htm>
- (2014), «Monasterio de Sant Benet de Bages, Barcelona», en *Arteguias*. [online] Recuperado de: <https://www.arteguias.com/monasterio/santbenetbages.htm>
- TORRÓ, J. (2014), «L'Espill de Jaume Roig» en *Història de la literatura catalana*, vol. II, Barcelona, Barcino.
- TORTOSA, J. (1998), *El claustre de Sant Cugat del Vallès*, Sabadell, Editorial AUSA; y BOFILL I FRANSI, R. (1994), *Monestir de Sant Cugat del Vallès*, Barcelona, Curial Edicions Catalanes.
- TRANCHEFORT, F. R. (1985), *Los instrumentos musicales en el mundo*, Madrid, Alianza Música.

- TREADGOLD, W. (2001), *Breve historia de Bizancio*, Madrid, Paidós, (título original inglés: *A concise history of Byzantium*).
- TUCKWELL, B. (1978), *Playing the horn*, Oxford, Oxford UP.
- (1983), *Horn*, London & Sydney, Macdonald & Co (Publishers) Ltd.
- TURBERVILLE'S BOOK OF HUNTING 1576 (1908), Collection websterfamilyvetmed; blc; americana, Oxford, Clarendon Press; New York; Oxford University Press. Libro digitalizado por Google para la The New York Public Library. [online] Recuperado de: <https://archive.org/details/turbervilesbooke00turb>
- UHAGÓN, FCO. y E. DE LEGUINA (1888), *Estudios bibliográficos. La caza*. Madrid, El Bibliófilo.
- URIEL PASCUAL, D. (1946), «Bosquejo histórico de la música en Liria, excluyendo los tiempos actuales», en *SAITABI*, revista de la Universidad Literaria de Valencia, núm. 20-21, año VI, tomo IV, pp. 97-98.
- VALERA, D. y J. A. de BALENCHANA (1878) *Epístolas de Mosen Diego de Valera enviadas en diversos tiempos é á diversas personas*, Madrid, Sociedad de bibliófilos españoles.
- VALLS I SUBIRÀ (1970), *El papel y sus filigranas en Cataluña*, Tomo I: Texto. Tomo II: Filigranas Amsterdam, The Paper Publications Society, (<Monumenta Chartae Papiraceae Historiam Illustrantia>).
- (1978-1982), *La Historia del Papel en España. 3 volúmenes. I siglos X-XIV; II: siglos XV-XVI; III: Siglos XVII-XIX*, Madrid, Empresa Nacional de Celulosas.
- VALVERDE, J. A. (1996), «Sobre la autoría del Tratado de Montería del siglo XV», en *Revista de Literatura Medieval*, VIII.
- (2009), *Anotaciones al Libro de la montería del rey Alfonso XI*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca.
- VANDER STRAETEN, E. (1885), *La musique aux Pays-Bas*, 8 vols., Brussels.
- VEAS ARTESEROS, M.<sup>a</sup> del C. (1986), *La Hacienda Concejil Murciana en el siglo XV (1423-1482)*, 6 vols. mecanografiados, Tesis de doctorado defendida en la Universidad de Murcia, publicada en microficha. pp. 74-75.
- (1992), «Las relaciones económicas entre Murcia y los mudéjares del Valle de Ricote en el siglo XV. Notas para su estudio», en *IV Simposium internacional de Mudejarismo: Economía*, Teruel, pp. 402-403.

- VEGETI RENATI, F. (1885), *Epitoma Rei Militaris*, Recensvit Carols Lang, Harvard College Library, Editio Altera, MDCCCLXXXV, Lib. II, 7. [online] Recuperado de: <https://archive.org/stream/epitomareimilit00renagoog#page/n306/mode/2up/se-arch/tuba>
- VENDRELL DE MILLAS, Fca. (1957), «Presencia de la comunidad judía en las fiestas de la Coronación de Fernando de Antequera en Zaragoza», en *Sefarad* XVII, pp. 380-385.
- VIDAL DE CANELLAS (1290-1310), *Vidal Mayor*, Ms. Ludwig XIV 6, núm. 83.MQ.165, Los Angeles, The J. Paul Getty Museum. [online] Recuperado de: <http://www.getty.edu/art/collection/objects/4570/unknown-michael-lupi-de-candiu-initial-a-two-men-hunting-stag-spanish-about-1290-1310/>
- VILANOU TORRANO, C. (2013), *La Doctrina Pueril de Lulio: una enciclopedia escolar del siglo XIII, en Educación XXI*, 16 (2), 97-114. doi: 10.594/eduxxxl.16.2.2635.
- VILANOVA, A. (1947), *Raonament d'Avinyó*, Ed. Barcino.
- VILLALMANZO, J. y J. J. CHINER GIMENO (1992), *La pluma y la espada. Estudio documental sobre Joanot Martorell y su familia (1373-1483)*, Ajuntament de València, docs. 32 y 33.
- VILLANUEVA, J. L. (1806), *Viage literario a las iglesias de España*, tom. 4, Madrid, Imprenta Real.
- VILLASEÑOR SEBASTIÁN, F. (2009), *Iconografía marginal en Castilla (1454-1492)*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC).
- VIOLLET LE DUC, E. M. (1868), *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI<sup>e</sup> au XVI<sup>e</sup> siècle. Encyclopédie médiévale*, t. II: Architecture et Mobilier. Quatrième partie. Instruments de musique, Paris. [online] Recuperado de: <https://www.calameo.com/books/000000853535b4b08846a>
- VIRDUNG, S. (1980), *Musica Getustch*, Basilea 1511; reimp. en fasc., por L. Schrade, Kassel, 1931; ed. de E. K. Niemöller, *Documenta Musicologica*, 31 (1970); reed. Basilea, 1980.
- (1993), *Musica Getustcht: A treatise on Musical Instruments*, 1511, University Cambridge Press.
- VIRGILI (1958), *L'Eneida*, Traducció, pròleg i notes per Miquel Dolç, Barcelona, Editorial Alpha.
- VIRGILI BLANQUET, M.<sup>a</sup> A. (1995), «Danza y teatro en la celebración de la fiesta del Corpus Christi», en *Cuadernos de arte de la Universidad de Granada*,

Departamento de Historia del Arte Granada, Universidad de Granada, ISSN 0210-962X, núm. 26.

- VISONÁ; BLACKMUN, M.; POYNER, R.; COLE, H. M. y M. D. HARRIS (2001), *A History of Art in Africa*, New York, Harry N. Abrams.
- VIVES RAMIRO, J. M.<sup>a</sup> (1992), «*El periodo visigodo. La época musulmana*», en *Historia de la Música de la Comunidad Valenciana*, Valencia, Editorial Prensa Valenciana.
- VOGEL, S. (ed.) (1981), *For Spirits and Kings: African Art from the Paul and Ruth Tishman Collection*, New York, Metropolitan Museum of Art.
- VOSTERS, SIMON, A. (1973), *La rendición de Bredá en la literatura y el arte de España*, London, Tamesis Books Limited.
- VRIES, Henk de (2008), «Avrás dueña garrida: cuerpo y alma del "Libro de Buen amor"», en Congreso homenaje a Alan Deyermond, (147-179).
- VV. AA. (1996) *Historia del Arte*, dirigida por Juan Antonio Ramírez, Madrid, Alianza Editorial.
- VV. AA. (1952), «African Elephant Tusk», en *5 Ivory Things*, Oxford, Pitt Rivers Museum. [online] Recuperado de: <http://globalmiddleages.org/sites/default/files/Hauser-Ivory-Things-Captions-Illustrations-Bibliography.pdf>
- (1965), *Der Stuttgarter Bilderpsalter. Bibl. f. 23*, Stuttgart, Württembergische Landsbibliothek, 2 vols. (ed. facsimil).
- (1991), *Arte Bárbaro y Prerrománico. Summa Artis. Historia General del Arte*, Tomo VIII, Madrid, Espasa Calpe.
- (1997), *The Times Atlas of Archaeology*, Primera edición Times Books Limited 1988, Edición española para Levante-EMV, Valencia.
- (2000), *Gran Enciclopedia Aragonesa*, vol. 10, Zaragoza 2000.
- (2006), *Los Ángeles Músicos en la Catedral de Valencia*, Estudios Previos, Valencia, Generalitat Valenciana.
- (ed. José J. de Olañeta), *El Apocalipsis. Historia del Arte de la Antigua Edad Media*, Madrid, Ed. Ramón Areces.
- WADROPPER, Bruce W. (1953), *Introducción al teatro español del Siglo de Oro*, Madrid, Ediciones Anaya.
- WALTHER, I. F. y N. WOLF (2005), *Codices Illustres: The world's most famous illuminated manuscripts, 400 to 1600*, Köln, Taschen.

- WERBLOWSKY, R. J. Z., y G. WIGODER, G. (1966). *The encyclopedia of the Jewish religion*. Holt, Rinehart and Winston.
- WESTERVELD, G. (1997), *Historia de Blanca (Valle de Ricote), lugar más islamizado de la región murciana. Años 711-1700*, Transcripción de documentos del Archivo General de simancas, Archivo Histórico Nacional y Archivo Histórico Provincial de Murcia: Javier Castillo Fernández, Murcia, Beniel.
- WHITENER, S., SCHLUETER, C., y C. L. Whitener (1990), *A complete guide to brass: Instruments and Pedagogy*, Schirmer Books.
- WHITWELL, D. (1983), *The Renaissance Wind Band and Wind Ensemble*, vol. II, *The History and Literature of the Wind band and wind Ensemble*, Northridge, Winds.
- WILLIAMS, J. (1993), *Commentary on the Apocalypse by Beatus and commentary on Daniel by Jerome. The Art of Medieval Spain, A.D. 500-1200*, New York, Harry N. Abrams, Inc.
- (2002), *The illustrated beatus: a corpus of the illustrations of the commentary on the Apocalypse 4*, London, H. Miller.
- (2003), *The illustrated beatus: a corpus of the illustrations of the illuminations of the commentary on the Apocalypse 5*. London, H. Miller.
- WILLIAMS, J., SHAILOR, B. A. y V. G. LOBO (1991), *El Beato de San Miguel de Escalada: Manuscrito 644 de la Pierpont Morgan Library de Nueva York con sus 123 miniaturas facsimiles en 131 páginas a todo color*, Ed. Casariego.
- WILLIAMSON, P. (2010), *Medieval Ivory Carvings. Early Christian to Romanesque*, London, V. & A Publishing, Victoria and Albert Museum, pp. 334-337, cat. núm. 85.
- WILLIAMSON, P. y D. GLYN (2014), *Medieval Ivory Carvings, 1200-1550*, (in 2 parts), London, V. & A. Publishing, Victoria and Albert Museum, part II, pp. 732-737, cat. núm. 250.
- WINTERNITZ, E. (1979), *Musical Instruments and Their Symbolism in Western Art: Studies in Musical Iconology*. 2, Ed. New Haven-Londres, Yale University Press.
- WITTEKIND, S. (2014), «Las ordenaciones de Pedro el Ceremonioso en Paris». Adaptación, transposición y reorganización artística, en Rosa ALCOY (ed.), *Art fugitiu. Estudis d'art medieval desplaçat*, Barcelona, Publicacions i edicions de la Universitat de Barcelona. 496 pp. [online] Recuperado de: [http://khi.phil-fak.uni-koeln.de/sites/kunstgeschichte/Dateien\\_Webrelaunch/Wiss\\_HP\\_s/Wittekind/ueu\\_17-03-](http://khi.phil-fak.uni-koeln.de/sites/kunstgeschichte/Dateien_Webrelaunch/Wiss_HP_s/Wittekind/ueu_17-03-)

[27/Wittekind Las Ordenacions de Pedro el ceremonioso en Paris 2014.pdf](#)

WITTLIN, C. J. (1962), «Les manuscrits dits “del Papa Luna” dans deux inventaires de la Bibliothèque de Gaspar Johan Sánchez Munyoz à Teruel», en *Estudis Romànics*, XI. Revistes Catalanes amb Accés Obert (RACO). [online] Recuperado de: <https://www.raco.cat/index.php/Estudis/article/view/237157>

YÁÑEZ, R. (1863), *Poema de Alfonso XI, rey de Castilla y León. Manuscrito del siglo XIV, publicado por primera vez de orden de su Majestad la Reina, con Noticias y Observaciones de Florencio Janer*, Madrid, Impreso por don Manuel Rivadeneyra. [online] Recuperado de: <https://archive.org/details/poemadalfonsoon00jane>

— (1956), *Poema de Alfonso XI*, Madrid, ed. Y. T. Cate, C.S.I.C, (Anejos Revista de Filología Española, LXV).

YARZA LUACES, J. (1979), *Arte y arquitectura en España: 500-1250*, (Núm. 7.033 (460), España, Cátedra.

— (2005), *Beato de Liébana. Manuscritos iluminados*, Barcelona, Moleiro Editor.

YARZA LUACES, J. y G. BOTO VARELA (ed.) (2003), *Claustros románicos hispanos*, León, Edileisa.

ZAPKE, S. (ed.) (2007), *Hispania vetus. Manuscritos litúrgico-musicales de los orígenes visigóticos a la transición francorromana (siglos IX-XII)*, prólogo de Anscari M. Mundó, Bilbao, Fundación BBVA.

ZARZO, V. (1994), *La Trompa. Historia y Desarrollo*, Málaga, Ediciones Seyer.

ZURITA, J. (1972), *Anales de Aragón*, Zaragoza, ed. electrónica de Á. Canellas (coord.), María Isabel Yagüe y Pilar Rivero, publicación núm. 2.473 de la Institución «Fernando el Católico», Excma. Diputación de Zaragoza, II. La versión electrónica de los *Anales* contiene la edición íntegra de la obra de Jerónimo Zurita realizada por Ángel Canellas López (Edición electrónica de José Javier Iso (coord.), María Isabel Yagüe y Pilar Rivero). [online] Recuperado de: <https://ifc.dpz.es/publicaciones/ver/id/2448>



## **IX. APÉNDICES**



## IX.1. Museos, colecciones de arte y monumentos

### AMBERES

*Musée Royal des Beaux-arts*

Hans Memling, *Retablo de Santa María la Real de Nájera en tres tablas*, ca. 1489. Núm. inv. 778 -780.

### BARCELONA

*Museu Nacional d'Art de Catalunya*

Pinturas murales de la conquista de Mallorca, s. XIII. Núm. cat.: 071447-CJT.

Tabla de artesanado con caballeros, galeras y nave de alta borda, s. XIV. Coro del santuario de Nuestra Señora de la Fuente de Peñarroya de Tastavins (Teruel). Núm. cat.: 01 5839-000.

Tabla de artesanado con jinetes. Pintural al temple sobre tabla, s. XIV. Núm. cat.: 024116-000.

Cenni di Francesco di ser Cenni (Cenni de Francesco). *Virgen de la humildad con el Padre Eterno, el Espíritu Santo y los doce apóstoles*. Temple sobre tabla, s. XIV.

### BERLÍN

*Archiv für Kunst und Geschichte*

Anónimo alemán. *Trovadores y juglares*, s. XIV.

### BLESA

*Iglesia parroquial de Blesa (Teruel)*

Miguel Jiménez / Martín Bernat. Retablo mayor de la Santa Cruz, s. XV.

### BRUSELAS

*Musée Oldmasters Museum (Royal Museums of Fine Arts de Bélgica)*

Antoine Sallaert. *Festividades a la procesión del Corpus* (detalle).

### COPENHAGUE

*Det Kongelige Kapel (The Royal Danish Orchestra)*

Grabado. *Kapellets musikere* (The Toyal Trumpets Corps, 1588).

### DAROCA

*Iglesia de San Miguel*

Retablo. Pintura mural al temple del ábside, s. XIV.

### CÓRDOBA

*Museo Arqueológico y Etnológico*

Núm. inv. 11282. Botella de los Músicos de la época califal, s. X. Colección Obras Singulares.

## **FLORENCIA**

*Galeria de los Uffizi*

Fra Angelico. *La Coronación de la Virgen*, ca. 1425-1445.

## **GANTE**

*Universiteitsbibliotheek*

Theodor de Bry. *Americae nona & postrema pars...* (Frankfurt: Matthaëus Becker, 1602), pl. XVIII, *Quomodo Hollandi regulum quendam littoralis tractus Guineae inserint*.

## **GERONA**

*Museo Capitular de la Catedral*

Tapiz de la Creación, ca. ss. XI-XII.

## **GRANADA**

*Alhambra. Palacio de los Leones*

Escena de caza (detalle). Pintura sobre piel, s. XIV.

## **JACA**

*Museo Diocesano de la Catedral*

Maestro de Jaca. Capitel de David y los músicos, s. XI.

## **L'AQUILA**

*Museo Nazionale d'Abruzzo*

Relieve funerario romano de San Vittorino, la antigua Amiternum (Lazio, Italia), ca. 40 a.C.

## **LLÍRIA**

*Iglesia de Santa María (La Sang)*

Techumbre gótico-mudéjar policromada, finales del s. XIII.

## **LYON**

*Musée des Beaux-Arts*

Miguel Alcañiz. *Retablo de San Miguel*, s. XV. Temple sobre tabla.

## **MADRID**

*Museo Arqueológico Nacional*

Bajorrelieve de piedra caliza, Osuna (Urso).

*Museo del Prado*

Pedro Pablo Rubens y Jan Brueghel el Viejo, *Los sentidos corporales: el oído*, óleo sobre tabla, 1617-1618.

*Colección particular*

Joan Gascó. *Déu Pare i els nou cors angèlics*, s. XVI.

## **MALLORCA**

*Catedral de Palma de Mallorca*

Portada de los Apóstoles (*Portada del Mirador*), s. XIV.

**MORELLA**

*Iglesia Basílica Arciprestal de Santa María la Mayor*

Fachada. Puerta de los Apóstoles, s. XIV.

**MOYANÉS**

*Claustro de santa María de l'Estany (Cataluña)*

Capitel románico de la galería oeste, ss. XIII-XIV.

**MUNICH**

*Bayerische StaatsBibliothek*

Wilhelm Dilich. Historische Beschreibung der Kindtauf des... (1598).

**NORMANDÍA**

*Musée de la Tapisserie de Bayeux*

Anónimo. *Tapiz de Bayeux o de la reina Matilde*, s. XI.

**NUEVA YORK**

*Metropolitan Museum*

Miguel Alcañiz. *Retablo de San Egidio con Cristo triunfante de San Juan del Hospital de Valencia*, s. XV. Temple sobre tabla, núm. inv. 76.10.

**OXFORD**

*University of Oxford*

*Turbervile's Book of Hunting 1576*.  
Collection websterfamilyvetmed.

**PAMPLONA**

*Museo de Navarra*

Arqueta hispano-musulmana de Leire. Año 1004-1005. Colección Piezas destacadas.

**RIPOLL**

*Monasterio de Santa María de Ripoll (Gerona)*

Portada románica del Monasterio. *El rey David y sus músicos*, s. XII.

Fachada románica del Monasterio. Calendario agrícola de Ripoll. *Los meses del año* (octubre), s. XII.

**SANT CUGAT DEL VALLÉS**

*Monasterio de San Cugat del Vallés (Barcelona)*

Claustro, capitel de la galería este, s. XII.

**SALAMANCA**

*Museo Diocesano*

Fernando Gallego. *La Coronación de la Virgen María*, post. a 1480.

**SAN BENET**

*Monasterio de San Benet de Bages  
(Barcelona)*

Capitel románico, s. XIII.

**SEVILLA**

*Catedral*

Grabado. Ministriles en el coro de la Catedral.

**SOLSONA**

*Museu Diocesà i Comarcal*

Ángeles músicos. Frescos de Sant Pau de Casserres.

**TARRAGONA**

*Catedral Metropolitana de Santa Tecla*

Portada principal, s. XII.

**TERUEL**

*Catedral*

Techumbre policromada de arte mudéjar, s. XIII.

**TOULOUSE**

*Iglesia de Saint-Pierre de Moissac*

Torre de la pared sur.

**TRENTO**

*Castello del Buonconsiglio*

Wenceslao. *Noviembre. Ciclo dei mesi*, ca. 1400.

**VALENCIA**

*Museo de Bellas Artes*

Miguel Alcañiz. Retablo de santa Cruz, s. XV. Núm. inv. 254.

*Iglesia Catedral Basilica Metropolitana de Santa María*

Paolo de San Leocadio / Francesco Pagano. Ángeles músicos en los frescos de la bóveda del altar mayor, s. XV.

*Lonja de la Seda (Lonja de los Mercaderes).*

Medallones pétreos de la bóveda. Sala de la contratación. Salón dorado, ss. XV-XVI.

**XÀTIVA**

*Museo l'Almodí.*

Pila árabe, s. XI. Colección de arte islámico. Sig. A25.

**ZARAGOZA**

*Museo de Bellas Artes*

Blasco de Grañén. Retablo mayor de la iglesia parroquial de Lanaja (Huesca), s. XV. Temple sobre tabla.

*Colección particular*

Anónimo. Pintura con temática religiosa, s. XV.





## IX.2. Manuscritos citados

### ACA

*Lugar de origen: monasterio benedictino de Sant Cugat del Vallès*

ms. Sant Cugat, fol. 32r. *Missale de Sant Cugat*

### AGEN

*Bibliothèque municipale d'Agen*

ms. 42\_095, 42\_099 y 42\_047. *Livre des status et coutumes de la ville d'Agen.*

### ALICANTE

*Biblioteca Virtual Joan Lluís Vives*

ms. BVMC:230352. *Tractatus novus de astronomia* / Ramon Llull.

### BARCELONA

*AHCB*

ms. B-100, fol. 259v.

*BC*

ms. 4, fol. 250r.

*Biblioteca del Ateneo Barcelonés*

ms. 1. Cuerno de caza (G. A.).

### BERLÍN

*Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz*

ms. Theol. Lat. Fol. 561. fols. 63r, 64v, *Beatus Berlin.*

### BRUSELAS

*Bibliothèque Royale Albert I*

ms. 9169, fol. 2r, 10v, 20v. *Leges Palatinae* / Joan Loert.

### COPENHAGUE

*The Royal Danish Library, Slotsholmen. Bibliotek, Copenhagen*

ms. GKS 1874 4°. *Trumpet book* de Magnus Thomsen, 1598. *Codices Latini Haunienses. Fabricius collection. DET KGL.*

### DIJON

*Bibliothèque Municipale*

ms. 169, (serie 168-170) - (Sig. antigua 135) *Saint Grégoire le Grand, Morales sur Job. S. Gregorii magni moralium in Job libri I-XVI*, fol. 5r.

**EDIMBURGO**

*Edinburgh University Library*  
ms. 20 [Special Collections Or.].

**ESCORIAL**

*Real Biblioteca del Monasterio*  
ms. cód. & II.5, fol. 93v. *Beatus de El Escorial*.

**FIRENZE**

*Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze*  
ms. Flo» BNC.F.B.R.20. *Cantigas de Santa María*.

**GERONA**

*Museo Capitular de la Catedral*  
ms. núm. inv. 7(11), fols. 154v, 258v y 259r. *Beatus de Gerona*.

**HEILDEBERGER**

*Universitätsbibliothek*  
ms. Cod. Pal. germ. 848  
Große Heidelberger Liederhandschrift, fol. 11v. *Codex Manesse / Herzog Heinrich von Breslau*.

**ILLINOIS**

*University of Illinois Urbana-Champaign*  
ms. A-Q8, fols. 63v y 140v. *Emblemata / Emblematum liber*. Emblem Americana Collection.

**LISBOA**

*Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Mosteiro de Lorvão*  
ms. cód. 44, fols. 135r, 136r y 138r. *Beatus de Lorvão*.

**LONDRES**

*British Library*  
ms. 34294, fol. 34v. *Libro d'Ore Sforza*.  
ms. 42130, fol. 24r. *Salterio inglés / Sir Geoffrey Luttrell*  
ms. A.I, fol. 30v. *Cotton Vespasian*)  
ms. BL Harley 2804, fol. 3v. *Worms Bible*.  
ms. Royal 20 C V, fol. 5.  
ms. 11695, fols. 111r, 130r y 229r. *Beatus de Silos (D) 2*.  
ms. Cotton Tiberius, Cotton MS Tiberius C VI (Cotton's collection), fol. 30v. *Tiberius Psalter*.  
ms. lat. BL Harley 2804, fol. 3v. *Bible (the Worms Bible), Psalms-Acts 16:17, imperfect*.  
ms. 62925, fol. 98r. *Psalter, Use of Sarum (The Rutland Psalter)*.

**LOS ÁNGELES**

*The J. Paul Getty Museum*

ms. Ludwig XIV 6, núm. 83.MQ.165, fol. 247r (*Vidal Mayor*).

**LUGDUMUM (LYON)**

*Acad. Scient. Litt. et Art. Lugd.*

ms. A492144, cap. XLIII, fol. 49r. *La Vénérie* / Jacques Fouilloux.

**MADRID**

*Archivo Histórico Nacional*

ms. cód. L. 1097B, fol. 107v. *Beato de Tábara*.

*Biblioteca Nacional de Madrid*

ms. —O—, Vit. 5-10, fol. 52v/827[873] *Libro de Alexandre*.

ms. 816, fol. 179r. *General Estoria*.

ms. Vit. 14-1, fol. 96r. *Beato Emilianense*.

ms. Vit. 14-2, fols. 173r, 184r. y 275v *Beatus Facundus*.

*Biblioteca de la Real Academia de la Historia*

ms. 9/1652, fol. 477. *Colección diplomática de España*, t. 10.

ms. cód. 118 [a1; a2; b], Add. ms. cód. 14. *Liber hymnorum*.

ms. cód. 33, fols. 120v y 157v. *Beatus de San Millán*.

*Fundación Lázaro Galdiano*

ms. registro 14425. *Ceremonial de la consagración y coronación de los reyes y reinas de Aragón*.

*Museo Arqueológico Nacional*

ms. 2, fol.75r. *Beatus de San Pedro de Cardeña*.

*Real Academia de la Historia*

Carpeta Cód. 118 [a1; a2; b], Add. Ms. cód. 14. *Liber hymnorum (fragmentum)*

**MANCHESTER**

*John Rylands University Library*

ms. lat. 8. fols. 206v y 207r. *Beatus de Manchester*.

**MUNICH**

*Bayerische Staatsbibliothek*

BSB: Clm 4452, fol. 201v. *Libro de pericopas de Enrique II*.

*Universitätsbibliothek*

ms. 24 Cim. 15 4º cód., fol. 2r. *Psalterium (Würzburg-Ebracher Psalter) | Hiltegereus Psalter*.

**NÁPOLES**

*Biblioteca Nazionale Vittorio Emanuele III*

ms. V. A. 14, fol. 47r. *De arithmetica, De musica* / Boethius.

## NUEVA YORK

*Pierpont Morgan Library & Museum*

ms. 644, fol. 133v; 144r. *Saint Beatus. Commentary on the Apocalypse. Medieval and Renaissance Manuscripts.*

ms. 453, fol. 127r. *Libro de Horas.*

ms. 429, fols. 89r y 149v. *Beatus de las Huelgas (H).*

## OSMA

*Catedral de Burgo de Osma*

ms. cód. 1, fol. 102r *Beatus de Osma.*

## OVIEDO

*Catedral*

ms. 29.

## OXFORD

*University of Oxford. Bodleian Library*

ms. Bodl. 264, pt. I, fol. 77r, 244.10, 149. *Romance de Alexander*, 1338-1344. Detalle.

## PARÍS

*BnF*

ms. lat. 11550, fol. 7v. *Salterio francés, ca. 1070.*

ms. Beihefte zur Zeitschrift für romanische Philologie.

ms. —P—, Esp. 488, fol. 64v/855[873] *Libro de Alexandre.*

ms. esp. 486, fol. 292 v // fol. 2924v.

ms. fr. 616. *Livre de chasse / Gaston Phébus.*

ms. fr. 855. *Le livre du Tresor de Vanerie / Hardouin de Fontaine-Guerin.*

ms. fr. 25547. *Le livre du Tresor de Vanerie / Hardouin de Fontaine-Guerin.*

ms. fr. 1685, Moreau. *Le livre du Tresor de Vanerie / Hardouin de Fontaine-Guerin.*

ms. lat. 8878. *Códice de la abadía de Saint-Sever.*

ms. lat. 1118, fol. 111r. *Troparium et Prosarium Sancti Martialis Lemovicensis.*

ms. ROTH 2529, fol. 18v, 134v y 210v. *Breviario de Martín de Aragón.*

ms. fr. 2813, fol. 394. *Les Grandes Chroniques de France / Jean Fouquet.*

ms. fr. 6485 fol. 444. *Grandes Chroniques de France / Jean Fouquet.*

ms. fr. 598 [identificado actualmente en la BnF como: ark:/12148/btv1b84521932] fol. 13r. *De Claris mulieribus / Giovanni Boccaccio.*

ms. fr. 2644, fol. 81v. *Chroniques sire Jehan Froissart.*

ms. fr. 9187, fol. 33v. *Coutumier de Toulouse.*

ms. lat. 8878, fols. 135v, 141r y 147r. *Beatus de Saint-Sever.*

ms. lat. 1366, nouv. accq. fols. 86r y 87r. *Beatus de Navarra.*

ms. lat. 2290, nouv. accq. fols. 78r y 93v. *Beatus Arroyo*.

ms. lat. 6, fol. 64v. *Biblia Sancti Petri Rodensis (Roda Bible)*.

ms. Esp 30, fols. 2v-3r. *Atlas Catalán / Atlas de cartes marines / Abraham Cresques*.

ms. fr. 159, fols. 97v y 533v. *Grande Bible historique complétée*.

ms. in-fol. sur. Rothschild 2529 (16 b), fols. 18r, 134r, 210v y 248v. *Breviarium secundum ordinem Cisterciencium*.

ms. árabe, núm 5847, fol. 19.

*Archives Nationales*

ms. KK 258, fol. 147v, núm. 9.

**PERUGIA**

*Convento dei Domenicani*

ms. 477. *Sermonario de Perugia / San Vicente Ferrer*.

**ROMA**

*Biblioteca dell'Accademia Nazionale dei Lincei e Corsiniana*

ms. Segn. 40.E.6. fol. 116r. *Beatus Corsini*.

*Biblioteca Apostolica Vaticana*

ms. cód. Vat. lat. 5729, fol. 82r.

**SAN GALL**

*Bibliothèque municipale de St-Gall*

ms 302, fol. 6b.

**SAN LORENZO DE EL ESCORIAL**

*Real Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo de el Escorial (Escorialense o Laurentina)*

ms. T I 1, fols. 161 (núm. 6) y 247r. *Cantigas de Santa María*. (Códice Rico o «E<sub>2</sub>»)

ms. b I 2, fols. 243r y 286r. *Cantigas de Santa María* (Códice de los Músicos, *Codex Princeps* o «E<sub>1</sub>»)

**SEVILLA**

*BCC de Sevilla*

ms. 7 - 7 - 6. *Els Llibres Neotestamentaris a la Biblia Rimada e en Romans*.

**STUTTGART**

*Württembergische Landesbibliothek*

ms. cód. bibl. 23, fol. 163v. *Stuttgarter Psalter*.

**TURÍN**

*Biblioteca Nazionale Universitaria*

ms. sig. I.II.1, fols. 38v, 39r, 195v y 196r (antes ms. lat. 93). *Beatus de Turín*.

**URGEL**

*Museo Diocesano de La Seo de Urgel  
(Lérida)*

ms. núm. inv. 501, fol. 201v. *Beatus de Urgel*.

**UTRECHT**

*University Libray. Rijksuniversiteit  
Bibliotheek*

ms. 32; pergamino, lat. *Psalterium Latinum*.

**VALENCIA**

*AMV. Claveria comuna*

ms. O-6, fol. 197r.

*Universitat de València. Biblioteca  
Històrica*

ms. 1124, fol. 1r, 28v, 29r.  
*Ordinacions fetes per Pere Terç, a.  
1344.*

**VALLADOLID**

*Biblioteca de la Universidad*

ms. 433, fols. 118v; 120r; 433v y 207r.

**WISCONSIN**

*Morse Library. Beloit College*

ms. *Liber cronicarum: cum figuris et  
ymagibus ab inicio mundi / Nuremberg  
Chronicle*, fol. 265v.

### IX.3. Instrumentos históricos

#### ANGERS

*Musée des Beaux-Arts de Angers*

Olifante bizantino, s. XII. Tesoro de la catedral de Saint-Maurice.

#### AQUISGRÁN

*Catedral de Aachen*

Olifante sarraceno del sur de Italia o de Oriente, s. XI. Tesoro Schatzkammer-Evangeliar (Palatine Chapel Treasury). Inv.-Nr. 4.

#### ARLES

*Musée Réattu de la ville*

Olifante de estilo fatimí, s. XII. Tesoro de la iglesia de Sainte Trophine.

#### AUCH

*Musée des Jacobins (Musée d'Art et d'Archéologie de la Ville d'Auch)*.

Olifante de Saint Orens, s. XI. Collection Histoire d'ivoire. Núm. inv. O.11.

#### BALTIMORE

*The Walters Art Museum*

Olifante fatimí, s. XI. Núm. inv. 71.234.

#### BARCELONA

*Museo de la Música*

Cornettos del taller de los Bassano (Italia). Procede de una colección privada.

#### BERLÍN

*Museum für Islamische Kunst - Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst. (Staatliche Museen zu Berlin)*

Olifantes fatimís o normandos, ss. XI-XII. Núm. inv. K 3016 (Kat. Nr. A 1) e Inv. Nr. K 3107 (Kat. Nr. Anhang B 1). Collection highlights.

Olifante de estilo fatimí. Siglo XII. Localización actual desconocida. Formó parte de la Eduard Gans Collection, Berlín.

Grabaciones de audio realizadas con los olifantes del Museo, Inv. Nr. K3016 (Kat. Nr. A 1) e Inv. Nr. K 3107 (Kat. Nr. Anhang B 1).

Olifante de Egipto, ca. 1100. Núm. inv. J 586 (Kat. Nr. C 2).

*Musikinstrumenten-Museum*

Trompetas de Jacob Steiger, Basilea (1578).

#### **BOSTON**

*Museum of Fine Arts (MFA)*

Reproducciones de *buccina* romana tipo Pompeya y posterior al s. I d.C., y *lituus* romano de la misma época. Proviene de la Colección de Francis W. Galpin (1858-1945).

Olifante-cuerno de caza italiano de marfil, ca. 1100. Leslie Lindsey Mason Collection.

Olifante del sur de Italia, s. XI. Núm. inv. 50.3426. I. W. Colburn Chapel Gallery (Gallery 254A). Collection Europe, Musical Instruments.

Trompeta de Sebastian Hainlein (1460). Collection Europe, Musical Instruments.

#### **BRUJAS**

*Gruuthusemuseum*

Trompeta de Anton Schnitzer I, Nuremberg (1581).

Trompeta natural de Gorgen Choquet, Brujas (1582).

#### **BRUSELAS**

*Musée des instruments de musique (MIM). Musées Royaux d'Art et d'Histoire*

Shofars hebreos de distintas épocas.

#### **BUDAPEST**

*Jász Múzeum de Jászberény*

Olifante de Lehel, s. X.

#### **CANBERRA**

*The National Gallery Australia (Australian National Museum de Canberra).*

Olifante de Sierra Leona perteneciente a los Reyes Católicos, ca. 1492-1504. Colección The "Drumond Castle Oliphant", Afro-Portuguese Ivory Hunting Horn. Núm. inv. NGA 79.2148.A-B.

#### **CLERMONT-FERRAND**

*Musée d'Art Roger Quilliot.*

Olifante de Saint Denis, s. XI.

#### **CLEVELAND**

*The Cleveland Museum of Art*

Olifante de San Blas, Sicilia, Italia, ca. 1100-1200. Colección Medieval Art. Obsequio de John Huntington Art and Politechnic Trust 1930.740.

#### **CONNECTICUT**

*Yale University Art Gallery, New Haven*

Olifante de la cultura Sapi, ss. XV-XVI. Colección Charles B. Benenson, B.A. 1933. Núm. inv. 2006.51.192, núm. de serie NN.25.

*Yale University Art Gallery, The Lewis Walpole Librar.*

Corno da caccia, 1538. Núm. inv. Sh-000057. Horace Walpole's Strawberry Hill Collection.



**DOHA**

*Museum of Islamic Art (Doha, Qatar)*

Cuerno de caza italiano de marfil, ss. XI-XII. Sheikh Sa'ud Collection.

Olifante fatimí, posiblemente de Sicilia, s. XII. Sheikh Sa'ud Collection. Núm. inv. IV.11.1998.KU.

**DRESDE**

*Historisches Museum*

Helical Horn, ca. 1572.

Olifante sapi-portugués, ss. XV-XVI.

*Staatliches Kunstsamlungen*

Trompa de caza de Valentin Springer, ca. 1572-1580. Núm. inv. X 0476.

**ESTOCOLMO**

*Museum of National Antiquities (Historika Museet)*

Olifante fatimí, ss. XI-XII. Núm. Inv. SHM 289. Discover Islamic Art in the Mediterranean. Permanent Collection.

Olifante del sur de Italia o Sicilia, ss. XI-XII. Discover Islamic Art in the Mediterranean. Permanent Collection. Núm. inv. SHM 289.

**FLORENCIA**

*Museo Nazionale del Bargello*

Olifante fatimí, ss. XI-XII. Núm. Inv. Avori núm. Inv. O. 11.

Olifante fatimí, ss. XI-XII. Núm. inv. Avori núm. Bg M7.

Trompa de caza con los escudos de armas de los Medici y Sforza.

**KUWAIT**

*Kuwait National Museum.*

Olifante fatimí, s. XI. Núm. inv. LNS 12 I.

**LE PUY-EN-VELAY**

*Musée Crozatier*

Olifante fatimí, ss. XI-XII. Núm. inv. M 359.

**LEIPZIG**

*Museum für Musikinstrumente der Universität*

Tuba curva (*Altrömisches Kriegshorn*).

**LISBOA**

*Museu Nacional de Arte Antiga*

Olifante de Sierra Leona, ca. 1500-1550). Núm. inv. 988 Div.

## **LONDRES**

### *British Museum*

Cornu romano y boquilla romana de bronce, ss. IV-III a.C.

Olifante egipcio, ss. XI-XII. Departament Middle East. Colección Online. Núm. inv. OA+.1302.

Olifante Borradaile, ss. X-XI. Núm. Inv. 1923,1205.3. Collection Sparql Endpoint.

Olifante Clephane, s. XI. Núm. inv. 1979,0701.1.

The Savernake horn, ca. 1325-1350. The Trustees of the British Museum. Núm. inv. 1975.4-1.

Olifante de Sierra Leona. ca. 1490-1530. Núm. inv. Af1979,01.3156.

Cuerno de marfil de Edo State, Benin City, Nigeria, ca. 1525-1600. Collection online Benin Ivory. Núm. inv. Af1959,14.2.

Shofar hebreo. Núm. inv. Eu1924,0412.44.

### *Museum of London*

Trompeta «Billingsgate», ss. XIII-XIV.

### *The Wallace Collection*

Cuerno de caza de San Huberto, s. XV. Núm. inv. Af1959,14.2.

### *Victoria & Albert Museum*

Olifante del sur de Italia, s. XI. Sculpture, Room 111, The Gilbert Bayes Gallery. Núm. inv. 8035-1862.

Olifante de caza de Sant Eustace, París o Colonia ca. 1300. Núm. inv. A.564-1910. Legado de la Salting collection. Colección Medieval Art.

### *Sotheby's*

Olifante de Sicilia, ca. 1100. Colección privada Arts of the Islamic World.

## **LOS ÁNGELES, CA.**

### *Fowler Museum at UCLA*

Trompeta de marfil. Núm. inv. X85 455.

## **LUCERNA**

### *Richard Wagner Museum*

Trompa de guerra, Nuremberg, 1584. Colección Tribschen.

## **LUXEMBURGO**

### *MNHA Luxembourg*

Olifante de Sierra Leona, ca. 1500-1525). Collections the MNHA. Núm. inv. 989 Div.

**MADRID**

*Museo Arqueológico Nacional (MAN).*

*Fundación Lázaro Galdiano*

Olifante califal, ss. X-XII. Gabinete, vitrina 21.4. Núm. inv. 2577. Colección Marfiles y Hueso.

Dos fragmentos de cerámica de una trompa guerra hallada en Numancia (Soria), ss. III-I a.C. Núm. inv. 1920/37/80:1920/37/81/82/83 y 84.

Bocina de caza africana, colmillo de elefante con las armas de Portugal. Largo 0,61. Relación número 2, de 11 de julio de 1942, fol. 3r, núm. 3439. Colección de Arte Oriental.

Trompa de guerra de Tiermes (pabellón). Núm. inv. 1976/55/5.

*Museo Nacional de Artes Decorativas*

Olifante regalado a los Reyes Católicos por el rey de Portugal, ca. 1492-1530. Núm. inv. DE 21.348.

**MASSACHUSETTS**

*Williams College de Willaimstown*

Trompeta natural de Siena (Italia), año 1406.

**MICHIGAN**

*University of Michigan. School of Music Teatre & Dance*

Trompeta natural de Petrus Asina, año 1451. Stearns Collection of Musical Instruments.

**NÁPOLES**

*Museo Archeologico Nazionale*

Cornu encontrado en Pompeya. Núm. inv. 5652.

**NUEVA YORK**

*Metropolitan Museum of Art (MET)*

Olifante, ss. XI-XII. Colección Rogers Fund. Núm. inv. 04.3.177<sup>a</sup>, b.

Olifante del sur de Italia, ss. XII-XIII. Núm. Inv. 17.190.215

Olifante del sur de Italia, s. XII. Núm. Inv. 17.190.218. Colección Gift of J. Pierpont Morgan, 1917.

Olifante de Birmania. Crosby Brown Collection, 1889.

Olifante del sur de Italia, ca. 1200. Núm. inv. 04.3.178. Gallery 373. Colección Rogers Fund., 1904.

Cuerno de caza de origen francés, s. XV. Núm. inv. 17.190.379. Gift of J. Pierpont Morgan, 1917. Collection of Musical Instruments.

Olifante de Cabinda, Angola, s. XVI.

Cuerno de caza de origen francés, s. XVII. Núm. inv. 89.4.1133. The Crosby Brown Collection of Musical Instruments.

**OSLO**

*Norsk Folkemuseum*

Cuerno con agujeros laterales (s.f.).

## PARÍS

### *BnF. Médailles et Antiques*

Olifante de género oriental y forma poligonal, ss. XV-XVI. Proviene de Tesoro de la abadía de Saint Denis. Núm. inv. 55.343.

Olifante fatimí, s. XI. Trésor de Saint Denis. Núm. inv. 55.344.

Olifante de la Chartreuse de Portes, s. XI. Núm. inv. 55.345.

### *Musée du Louvre*

Olifante del sur de Italia, s. XI. Ancienne Collection Révoil; acquisition 1828 Département des Objets d'art. Núm. inv. MRR 430.

Olifante de sur de Italia, s. XI. Département des Objets d'art. Núm. inv. OA 4069.

Olifante fatimí, ss. XI-XII. Núm. inv. 1075.

### *Musée National du Moyen Âge-Cluny*

Olifante de Saint-Arnoul de Metz, atribuido a Carlomagno, s. XI. Núm. inv. Cl. 13065. Colección *Le monde médiéval*.

### *Musée National de la Renaissance*

Olifante Sapi-portugués de Sierra Leona. *ca.* 1490-1530. Château d'Écouen, (Val'Oise, Paris). Anne de Montmorency. Antigua colección de los Grandes duques de Toscana, colección Debruge-Duménil (Musée de

Cluny, colección de Sommerard). Núm. inv. E.CI. 17079.

Olifante Sapi-portugués de sierra Leona, *ca.* 1490-1535. Château d'Écouen, (Val'Oise, Paris). Anne de Montmorency. Antigua colección de los Grandes duques de Toscana, antigua colección Debruge-Duménil (Musée de Cluny, colección de Sommerard). Núm. inv. ECL 1859.

### *Musée de l'Armée. Invalides*

Olifante de Europa occidental, s. XII. Núm. inv.2018.0.160. Département Ancien/Armes et armures.

Olifante, *ca.* 1200. Dist. RMN / Pascal Segrette. Colección Medieval Art. Núm. inv. 1930.740.

### *Musée du Quai Branly Jacques Chirac*

Cuerno africano (s.f.). Núm. inv. 71.1903.33.216. Collection Instruments de Musique. Procedente de la Collection Musée de l'Homme (Africa).

### *Musée Dapper*

Olifante de caza sapi-portugués de Sierra Leona. *ca.* 1475-1525. Colección privada. Exhibido en el Musée Dapper del 11 de octubre al 20 de julio de 2008. Reproducido en el catálogo pp. 124 y 125.

**PONTEVEDRA**

*Museo de Pontevedra*

Olifante de la cultura Sapi-portuguesa, ca. 1498. Colección Artes Decorativas: Os Marfís.

**PRAGA**

*Catedral de San Vito*

Olifante, s. XI. Tesoro de la Catedral.

**ROMA**

*Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia*

Cornu etrusco de bronce, s. IV a.C.

*Museo Nazionale Preistorico Etnografico «Luigi Pigorini»*

Olifante de Sierra Leona, ca. 1500-1550. Núm. inv. 108828.

*Museo di pañazzo Altemp.*

Trompeta fabricada en Siena, año 1461. Collezione Gorga.

**ROUEN**

*Musée départemental des Antiquités de Rouen, Seine-Maritime*

Olifante de Salerno (¿Campania/Sicilia?), s. XI. Núm. inv. 1796. Collection Moyen Age.

**SAN PETERSBURGO**

*State Hermitage Museum*

Olifante atribuido al «Maestro de las Cuatro Hojas Tréboles», ca. 1506-1521. Perteneció a la colección Medici hasta 1738. Núm. inv. F-576.

**SANTIAGO DE COMPOSTELA**

*Catedral de Santiago de Compostela*

Olifante de Roldán, ss. VIII-XII. Colección del Tesoro de la Catedral.

**SEVILLA**

*Catedral. Puerta del lagarto*

Olifante atribuido al Cid, s. XIII.

**SORIA**

*Museo Numantino*

Trompas de cerámica, ss. II-I a.C. Núm. Inv. 8.234

**SOUTH DAKOTA**

*National Music Museum, The University of South Dakota*

Shofar originario de Polonia, ss. XVII-XVIII. Colección Carol Geller, Viena 1990.

Trompeta natural de Paul Hainlein. Ciudad imperial de Núremberg, 1666.

#### **TARQUINIA**

*Museo Nazionale Archeologico di Tarquinia*

Lituus (trompeta con el pabellón doblado), s. VII a.C.

#### **TOLEDO**

*Museo del Ejército, Alcázar de Toledo*

Olifante o cuerno de caza africano, atribuido a Garcilaso de la Vega, s. XVI. Colección de objetos raros y curiosos, procedente de las Colecciones Reales.

Olifante europeo, s. XVI. Colección de objetos raros y curiosos.

*Museo Sefardí*

Cuerno de asta litúrgico o "sofar" de morueco, ca. 1901-2000. Colección Obras de excelencia.

#### **TORONTO**

*Aga Khan Museum*

Olifante fatimí del sur de Italia, ss. XI-XII Núm. inv. AKM809.

#### **TOULOUSE**

*Musée Paul-Dupuy*

Olifante de Roldán (Salerno, Italia), s. XI. Núm. inv. 18036. Procedente de la colección de la Iglesia de Saint-Sernin (Francia).

#### **TURÍN**

*Armeria Reale*

Olifante de sierra Leona, ca. 1500-1550. Núm. inv. Q10.

#### **UREÑA**

*Museo de la Música. Fundación Joaquín Díaz*

Cuerno de cabra. Instrumentos musicales. Colección Luís Delgado.

Añafiles. Colección Luís Delgado.

#### **VERONA**

*Accademia Filarmonica*

Trompeta de Bendinelli, Anton Schnitzer, Nuremberg (1585).

#### **VIENA**

*Kunsthistorisches Museum (KMV)*

Cornu romano, s. I d.C.

Olifante (*Jagdhorn*) Sicilia, siglos ¿XI-XII? Colección de escultura y artes industriales. Núm. inv. Kunstkammer 4072

Olifante del conde Alberto III de Habsburgo. Salerno, 2.<sup>a</sup> mitad del siglo XI (1199). Núm. inv. Kunstkammer, 4073. Colección de escultura y artes industriales.

Trompeta de Anton Schnitzer, Nuremberg (1581).

Trompa de caza italiana, s. XVI. Núm. inv. 242.

**WASHINGTON D.C.**

*Smithsonian National Museum of African Art*

Olifante Sapi-portugués de Sierra Leona, *ca.* 1494-1500. Núm. inv. 2005-6-9. The Walt Disney-Tishman African Art Collection.

Trompeta natural de Siena (Italia), año 1411.

**YORK**

*Catedral de York*

Olifante de Ulph Thoroldsson, s. XI. Colección del Tesoro de la catedral de York. Núm. inv. 1923,1205.3.

**ZARAGOZA**

*Museo-Exposición Pilarista. Basílica del Pilar, Zaragoza*

Olifante de Gastón IV de Béarn, *ca.* 1099. Colección del tesoro catedralicio.





