

Ángel Román Ramírez

**LA MÚSICA EN TARTESSOS
Y EN LOS PUEBLOS PRERROMANOS
DE IBERIA**

© Autor: Ángel Román Ramírez. Todos los Derechos reservados bajo Licencia de Creative Commons, 3.0 (Código:0912235186063. Fecha 23/12/2009 - 10:17 UTC).



INFO ABOUT RIGHTS

0912235186063

www.safecreative.org/work

I.S.B.N.: 978-1-4452-5568-2

Edita: Lulu Enterprises (Raleigh, N. C.).

Quedan rigurosamente prohibidas, sin la autorización expresa del titular del copyright, bajo las sanciones establecidas en las leyes, la reproducción parcial o total de esta obra por cualquier medio o procedimiento, comprendidos la reprografía y el tratamiento informático, y la distribución de ejemplares de ella mediante alquiler o préstamo público.

ÍNDICE GENERAL

<i>Relación de abreviaturas de obras clásicas y contemporáneas utilizadas en este trabajo.</i>	7
Prólogo.	9
Introducción: «La música en la España Antigua y en la Andalucía prerromana».	11

PRIMERA PARTE

CONSIDERACIONES GENERALES: HIPÓTESIS Y REFLEXIONES PREVIAS.

Capítulo I: «Una Tierra muy famosa».	21
Las leyendas de Hércules.	21
Las referencias bíblicas.	23
El mito de la Atlántida.	25
Capítulo II: «La Península Ibérica y Tartessos en los poemas épicos de “Homero”».	29
La <i>Odisea</i> .	29
La <i>Ilíada</i> .	46
Capítulo III: «Influencias recíprocas entre mitos autóctonos y foráneos».	57
Resumen y Conclusiones (Primera Parte).	71

SEGUNDA PARTE

LA MÚSICA ENTRE LOS PUEBLOS DE LA PENÍNSULA IBÉRICA PRERROMANA.

Capítulo Introductorio: «Sobre la música en Egipto, Palestina, Grecia y Etruria».	75
La “polifonía” en Egipto.	75
La práctica musical en la antigua Palestina.	80
Sobre la música en Grecia.	90
La música entre los etruscos.	94
Capítulo I: «La música en Turdetania y en la Andalucía prerromana».	99
Introducción.	99
Los instrumentos musicales en Turdetania.	100
Contexto social de la música: Ritos mágico-religiosos. Funerales, Trabajos y Fiestas.	112
“Sonoridades” y “Texturas” en la Andalucía prerromana: los <i>Modos Gaditanos</i> y las <i>Jarchas</i> .	130

Capítulo II: «La música entre los pueblos prerromanos de Levante, Cataluña y Baleares».	137
Introducción.	137
Algunos aspectos <i>éticos</i> y <i>estéticos</i> de la música en la <i>Iliada</i> .	138
La Danza de los iberos.	140
Los instrumentos de viento entre los iberos.	147
Los <i>bardos</i> iberos y sus ' <i>rapsodias</i> '.	150
Vestigios musicales en Cataluña.	152
Los Pueblos prerromanos de Baleares.	154
<i>Anexo al Capítulo II.</i>	155
Capítulo III: «Más testimonios musicales de los pueblos prerromanos».	159
Introducción.	159
Los Oretanos y los Germanos.	160
Los Celtíberos y los Vacceos.	161
La conflictiva lira de Luna (Zaragoza).	163
Los Pueblos del Norte Peninsular y de la Fachada Atlántica.	166
Recapitulación y Conclusiones (Segunda Parte).	171
Bibliografía.	173
Referencias Iconográficas.	181

*Relación de abreviaturas de obras
clásicas y contemporáneas utilizadas en este trabajo **

- Ant. Iud.*: *Antiquitates Iudaicae*. Flavio Josefo.
Bibl.: *Bibliotheca*. Apolodoro.
Bibl. Hist.: *Biblioteca Histórica*. Diodoro Sículo.
Cron.: *Crónicas* (Libro de la Biblia).
De Ins. Mus.: *De Institutione Musica*. Boecio.
De Mus.: *De Musica*. Pseudo Plutarco.
—*EFI.*: *Estudios de fonología ibérica*. Alberto Quintanilla (Vitoria/Gasteiz: Universidad del País Vasco, Servicio Editorial, 1998).
Epit.: *Epitoma historiarum Philippicarum Pompei Trogi*. Justino.
Epgr.: *Epigrammaton*. Marcial.
Ex.: *Éxodo* (Libro de la Biblia).
Ez.: *Ezequiel* (Libro de la Biblia).
—*FHA.*: *Fontes Hispaniae Antiquae*. Adolf Schulten (Barcelona, 1925-1959).
—*FHG.*: *Fragmenta Historicorum Graecorum*. C. Müller (París, 1841-1870).
Gen.: *Génesis* (Libro de la Biblia).
—*GFE.*: *Gramática Fenicia Elemental*. Jesús Luis Cunchillos y José Ángel Zamora (Madrid: CSIC, 1997).
—*GHU.*: *Gran Historia Universal* (vol. II: *Antiguos Imperios Orientales*; vol. III: *El Mundo Griego*). Varios Autores (Madrid: Nájera, 1990).
—*HE.*: *Historia de España* [vol. 2: *Colonizaciones y formación de los pueblos prerromanos (1200-218 a. C.)*]. Varios Autores (Madrid: Gredos, 1998).
—*HEA.*: *Historia de España Antigua, I. Protohistoria*. Eds. Lomas, Blázquez, Presedo y Fernández Nieto (Madrid: Cátedra, 1980).
—*HME.*: *Historia de la Música Española, 1. Desde los orígenes hasta el 'ars nova'*. Ismael Fernández de la Cuesta (Madrid: Alianza, 1983).
—*IAA.*: *Israel Antiquities Authority*.
Iber.: *Ibērikē*. Apiano.
Il.: *Ilíada*. Homero.
—*IPOc.*: *Los Iberos, Príncipes de Occidente*. Varios Autores (Barcelona: Fundación “La Caixa”, 1998).
Is.: *Isaías* (Libro de la Biblia).

* El empleo de las abreviaturas en este trabajo ha tenido como fin principal el de agilizar la lectura de las referencias realizadas. Las obras señaladas con un guión son investigaciones, recopilaciones y colecciones que se han llevado a cabo durante los siglos XIX, XX y en la actualidad. Han sido abreviadas, como puede comprobarse, destacando las siglas de los respectivos títulos.

En cuanto a las fuentes antiguas, grecolatinas y bíblicas, existen abreviaturas convencionales que son las que se usan en los trabajos de investigación destinados generalmente a los especialistas. Estos convencionalismos aparecen en dos grandes obras: la de T. Lewis y Ch. Short, *A Latin Dictionary* (Oxford: Clarendon Press, 1975) y la de Liddell, Scott y Jones (eds.), *Greek-English Lexicon* (Oxford: University Press, 1968). El sistema es absolutamente riguroso y ha sido perfectamente ideado para eludir las inevitables coincidencias que en muchas ocasiones ocurren, por lo que la mayoría de las veces he seguido sus criterios. Sin embargo, en otros casos más especiales (vgr. Hesíodo o F. Josefo, entre otros) y dado que este ensayo ha sido concebido con la intención de llegar a un público amplio, me he permitido la licencia de abreviar las obras clásicas simplemente acotando los títulos (en castellano), si bien reconozco que no es un método aceptado. Desearía, pues, pedir disculpas por esta circunstancia que, insisto, no tiene otra finalidad que el pragmatismo y la inmediatez.

- JHS: Journal of Hellenic Studies* (1981).
- Lament.:* *Lamentaciones o Trenos* (Libro de la Biblia).
- LET.:* *Los enigmas de Tarteso*. Eds. Jaime Alvar y José María Blázquez (Madrid: Cátedra, 1993).
- Met.:* *Metamorfosis*. Ovidio.
- NG.:* *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 29 vols. Stanley Sadie (ed.), Londres: Macmillan, 2001 (volúmenes 3 y 13).
- NGMI.:* *The New Grove Dictionary of Musical Instruments*, 3 vols. Stanley Sadie (ed.), Londres: Macmillan, 1984 [volúmenes 2 y 3 (reimpresión consultada: 1991)].
- N. H.:* *Naturalis Historiae*. Plinio “El Viejo”.
- Od.:* *Odisea*. Homero.
- O. M.:* *Ora Marítima*. Avieno.
- Pol.:* *Política*. Aristóteles.
- Reg.:* *Reyes* (Libro de la Biblia).
- Rep.:* *República*. Platón.
- Rev. Mus.:* *Revista de Musicología* (1985, 1987).
- Sam.:* *Samuel* (Libro de la Biblia).
- Silv.:* *Silvae*. Estacio.
- Teog.:* *Teogonía*. Hesíodo.
- THA.:* *Testimonia Hispaniae Antiqua*, II A: *La Península Ibérica en los autores griegos: De Homero a Platón*. Edición, traducción y comentario de Elvira Gangutia Elícegui [Julio Mangas y Domingo Plácido, eds. (Madrid: Fundación de Estudios Romanos, Universidad Complutense, 1998)].
- Trab.:* *Trabajos y Días*. Hesíodo.

Prólogo

Reivindico desde aquí que se le otorgue a la Música la importancia que se merece. Y no sólo en lo referente a la música que escuchamos en la actualidad, que necesita un reinicio urgentísimo, sino en lo que concierne a nuestro más remoto pasado.

Países como Italia o Suecia han llegado a incluir en sus Universidades una rama de la Musicología que han convenido en llamar *Biomusicología*, que engloba campos de investigación tales como la *Musicología Evolutiva*, la *Neuromusicología* y la más conocida *Musicología Comparada*. La *Biomusicología* se encarga de estudiar principalmente, entre otras cosas, el *cómo*, el *cuándo* o el *por qué* nace la Música y *cuál* es o cuáles son sus orígenes, remontándose a la Prehistoria, a épocas anteriores incluso al *Homo Sapiens**.

Aunque en cierto modo está relacionado, no es éste el propósito del presente estudio; pero no debo ni puedo dejar de hacer referencia a ello, pues queda patente que, en comparación, en España tanto las disciplinas musicológicas como la Musicología en sí misma, al igual que una buena parte de las Humanidades, se encuentran en un período sumamente crítico en los últimos tiempos.

Y ya no hablemos de temas como el que se plantea a continuación, o sea, la música (la “Protohistoria de la música”) en la antigua Iberia: museos, exposiciones itinerantes, ensayos, artículos y toda suerte de investigaciones dedicadas a la protohistoria de la Península Ibérica presentan, *grosso modo*, los rasgos más característicos de la vida cotidiana y costumbres de nuestros antepasados. Creencias religiosas, el mundo funerario, el modo de vivir en los poblados, su arquitectura, la manera y los medios con que sobrevivían (agricultura, ganadería, comercio), la artesanía (cerámicas, textiles, metalurgia); así como también se estudia, por supuesto, la escritura, la moneda y la organización social y militar... Trabajos realizados todos por investigadores a los que la Ciencia y quienes nos valemos de ellos, tanto debemos. Sin embargo, aún queda mucho por hacer. Sin ir más lejos, en lo que se refiere a la música de aquel tiempo poco suele destacarse. Algo, por otro lado, comprensible, ya que son realmente escasos los vestigios de las culturas prerromanas que hacen alusión a este aspecto. Pero, aunque son escasos, no por ello debemos obviarlos –ni olvidarlos–, puesto que *haberlos, haylos*. Por ejemplo, en el Museo de Prehistoria de Valencia podemos observar algunos recipientes, utilizados para el transporte y almacén de todo tipo de mercancías, que los iberos solían decorar con dibujos representativos de diferentes escenas de la vida diaria. Algunas de estas pinturas hacen alusión a la música, bien en forma de danza, bien en desfiles bélicos, o bien en contextos funerarios, por lo que cabe deducir que en aquella sociedad la música cumplía un papel especialmente relevante.

Y existen otras manifestaciones referentes a la música en algunos relieves, como los de Osuna (Sevilla), aunque las piezas más inquietantes quizá sean las estelas

* Véase la monumental obra *The Origins of Music*, con Nils L. Wallin, Björn Merker y Steven Brown a cargo de su edición (Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 2000), la cual supone, por decirlo de alguna manera, el punto de partida de estas nuevas disciplinas.

funerarias cuya antigüedad se remonta a los siglos XI-IX a. C. como la hallada en Ategua (Córdoba), donde viene representada una *danza en corro*; o las pertenecientes a Luna (Zaragoza), Zarza Capilla (Badajoz) y Quinterías (Herrera del Duque, Badajoz), en las que aparecen ciertos grabados que podrían estar representando algún tipo de cordófonos. En cuanto a estos tres últimos casos, la Arqueología, la Historiografía, la Iconografía y la Musicología no han hallado aún una explicación satisfactoria y generalizada, porque el debate en torno a ésta y otras cuestiones surgidas del estudio de la *Música en la antigua Iberia* es extenso, y en la mayoría de los casos muy comprometido. Requiere un estudio exhaustivo que llevaría años completar y, casi con toda seguridad, no proporcionaría resultados complacientes para toda la comunidad científica. Aún así, ello no es óbice para que en sucesivos estudios acerca de las culturas de la Península Ibérica protohistórica se atienda y se incluya, siquiera como reseña, un aspecto tan importante para toda cultura humana como lo es la música.

Ángel Román Ramírez,
Musicólogo.

Madrid, 16 de Julio de 2009.

Introducción

«La música en la España Antigua y en la Andalucía prerromana»

La Introducción de este ensayo ya ha sido escrita y publicada. Tras dos años de gestación, vio la luz el día 25 de noviembre de 2004 bajo el nombre de *Introducción a la música en la España Antigua y en la Andalucía prerromana*, publicación que se llevó a cabo gracias al patrocinio del Centro de Documentación Musical de Andalucía (Junta de Andalucía: Consejería de Cultura)¹ con sede en Granada, siendo presentada en el II Festival de Música Española, celebrado en Cádiz.

En esta *Introducción...* se abordó la difícil tarea de intentar rescatar del olvido los diversos documentos arqueológicos, iconográficos, epigráficos y literarios que se refieren al fenómeno musical “español” y “andaluz” pertenecientes a las sorprendentes fechas relativas a la protohistoria de la Península Ibérica, concretamente desde los alrededores del siglo X a. C. hasta el declive de la Cultura Ibérica e inicios del Imperio Romano (a partir del siglo I a. C.).

Además de presentar los datos netamente objetivos, en la *Introducción...* se plantearon también algunas hipótesis en cuanto a la interpretación de las fuentes con las que hoy por hoy se puede contar, tanto arqueológicas en sentido estricto, como literarias antiguas. Sin embargo, en aquella ocasión no se llegó a profundizar en la multitud de aspectos que en ella se plantearon, puesto que se trataba sólo de una primera aproximación. Con este ensayo se pretende desarrollar, en la medida de lo posible, estas directrices, por entonces meramente mencionadas.

La idea principal de la *Introducción...* se planteó desde los poemas épicos de la Antigüedad, concretamente desde la *Odisea* (Cantos VI-VIII), donde se describe una tierra, *Schería*, en la que existía una sociedad (la de los *feacios*) que otorgaba una especial importancia a la Música².

No habiendo profundizado aún en la cuestión, sino simplemente con los datos ofrecidos en el poema, llegué a la conclusión de que aquella tierra podría llegar a ser identificada con la civilización protoandaluza que a día de hoy constituye un auténtico enigma: Tartessos. Y lo verdaderamente interesante del caso es que, de ser cierto, estaríamos ante el más antiguo de los documentos literarios referentes a las costumbres, no sólo musicales, sino de toda índole, de los enigmáticos tartesios.

¹ Debo hacer una especial mención a Don Reynaldo Fernández Manzano, Director del CDMA, por su apoyo y ayuda personal y profesional en este proyecto. También, cómo no, debo mi agradecimiento a Don Antonio Martín Moreno y a Doña Rosario Álvarez, eminencias en el campo de la Musicología, de las Universidades de Granada y La Laguna (Tenerife) respectivamente; y, por supuesto, a los igualmente eminentes Don Nicolás Marín Díaz (Historia Antigua) y a Don José Luis Calvo (Filología Clásica), ambos de la U. de Granada, por las charlas que hemos mantenido y los buenos consejos que me han procurado.

² Sobre la existencia “real” o “irreal” de *Schería* se ha debatido largo y tendido durante más de veinticinco siglos, siendo una de las opiniones más comunes la que, por ejemplo, resume F. Javier Gómez Espelosín (1994:111) en cuanto a que la referencia homérica a dicha tierra no es sino la confirmación de “la primera utopía superviviente de la literatura europea”, conforme a las palabras que Gómez Espelosín pronuncia parafraseando, a su vez, a J. Ferguson (1975).

Cuando comencé a investigar el tema comprobé que la “originalidad” de la idea era sólo relativa, pues, de hecho, ha venido planteándose desde la Antigüedad. Ya a principios del siglo XX el arqueólogo y filólogo alemán Adolf Schulten (*vid. infra*, Primera Parte, Cap. II) nos muestra una Tartessos descrita en la *Odisea*, idea que también observaron, antes que él, Breusing en 1889 y R. Hennig en 1925 (*cit. en* Schulten, 1945:181). Pero más aún me sorprendió que esa idea, lejos de ser desestimada de plano, fuese, por el contrario, retomada años después por investigadores actuales³, aunque únicamente se hiciera con el fin de refutarla: demasiadas molestias se han tomado los investigadores y sabios de todos los tiempos en relación a este asunto, como para que se piense que *Scheria* no pudo tener un fundamento real.

Varios indicios fueron, por tanto, los que me condujeron a aquella conclusión, y es en este nuevo ensayo donde pretendo afianzarla (de ello trata toda la Primera Parte, “Consideraciones Generales...”, *vid. infra*).

“La música de Tartessos descrita por Homero” (A. Román, 2004:27-44) es el título que engloba la idea central de lo que me vengo refiriendo. En este segundo capítulo de la *Introducción...* comencé abordando el hecho de que actualmente se sigue investigando acerca de la probabilidad de que la *Ilíada* y la *Odisea*, constituyan una importantísima fuente de conocimiento de la denominada Época Oscura griega (*ca.* siglos XII al VIII a. C.), siendo cada vez más numerosos aquellos investigadores que hoy por hoy continúan opinando que los *nostoi* o poemas de regreso, “representan un serio punto de partida desde el cual puede empezarse a trabajar para recuperar los episodios de una época que la Historia viene callando desde hace más de tres mil años” (A. Román, 2004:27).

Una vez introducido el dilema que supone la veracidad de los poemas e incluso la del propio “Homero”⁴, entré de lleno en el tema de Tartessos, lugar que, en palabras del gran profesor don Juan Maluquer de Motes (1984: 9), “no era una simple localización occidental de un mito griego, sino una creencia más general que existió entre los fenicios, los hebreos y, seguramente también entre los etruscos y celtas de Italia”, (*cit. en* A. Román, 2004:29). Tartessos sería, según Maluquer (1984: 8), “la Scheria quimérica, el país de los Feacios que pudo entrever Odiseus”, aunque habría que reconocer que “es evidente que el conocimiento de [...] Homero sugiere la desaparición de Tartessos y no viceversa como suele aducirse” (Maluquer, 1984:17). Sin embargo, como habría dicho el propio Maluquer algunas páginas antes (1984: 9), “[...] no fue el

³ Ricardo Olmos (1991a:139) hace un repaso por toda la historiografía del siglo XX en referencia a Tartessos y cita a Schulten y a otros como, por ejemplo, F. Wattenberg [“Saltés, la Isla de la Atlántida y Tartessos”. *Seminarios de Estudios de Arte y Arqueología*, XXXII (Valladolid: Universidad de Valladolid, 1960), pp. 125-205] o Ángel Montenegro Duque [“Los Pueblos del Mar en España y la nueva revisión de la Historia de Tartessos”. *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, XXXVI (1970), pp. 237-287]. Véase también F. González de Canales (2004:76-80), autor en cuyo trabajo he encontrado un buen apoyo para mis hipótesis y con quien coincido en muchos aspectos.

⁴ La causa por la que he entrecomillado el nombre de Homero se debe a su incierta existencia y a su más que dudosa autoría de la *Ilíada* y de la *Odisea*. Éste es el controvertido tema que continúa aún irresuelto dentro de lo que viene denominándose “Cuestión homérica”. Una parte de los expertos defiende la existencia de un Homero real y compositor de ambos poemas, mientras que otra, en el extremo opuesto, lo niega sin reservas. Como todavía no puede demostrarse categóricamente ninguna de las dos posturas, yo emplearé en lo sucesivo este modo de referirme a quienquiera o quienesquiera que fuesen aquellos que, bajo un nombre genérico, se les recordaría durante treinta siglos como “Homero” [entre otros, cf. García Iglesias (1997); González García (1991); López Eire (1998); también *vgr.* Elvira Gangutia Elícegui en los *Testimonia Hispaniae Antiqua (THA)*, II A (1998:3-5)].

posterior viaje de Kolaïos ni los viajes de los focenses la causa de la localización [de Tartessos], sino la confirmación de una creencia que se hallaba en el ambiente griego medio milenio antes”.

Como se sabe, todas las historias mitológicas de la *Odisea* (los *Cíclopes*, los *Lestrigones*, *Escila y Caribdis*, etc.) van a tener un trasfondo folklórico universal, a excepción de *Schería* y de lo que acontece en este lugar. Aquéllas las narra Odiseo/Ulises, mientras que ésta es *invención* homérica y es el propio “Homero” quien la describe, narrando en tercera persona. Si *Schería*, como se suele decir, se encuentra entre la realidad y la fantasía, ¿cuál es su aspecto “real”?

Partiendo de esta cuestión inicial expuse mi propia hipótesis, consistente, como se ha dicho, en que “en la *Odisea* aparece descrita una tierra que, por las características ofrecidas, *podría identificarse* con algún lugar de la Andalucía del siglo VIII antes de Cristo” (2004:29): esa tierra sería concretamente la ya mencionada Σχερία (= *Schería* = Esqueria), lo cual representaría una “novedad” –con permiso de Schulten–, en tanto que el pasaje dedicado a ella en la *Odisea* es donde el Poeta hace referencia a la música con mayor énfasis, de modo que, si tales analogías existiesen, “Homero” podría estar describiendo un *gremio de músicos tartesios* en su obra (A. Román, 2004:29).

A continuación, tras presentar un breve resumen del pasaje en cuestión, llegué a proponer un primer acercamiento a los posibles rasgos que la música de aquella tierra fabulosa podría ofrecer para establecer algunas analogías con la supuestamente practicada en Tartessos: la puesta en escena de los *aedos*⁵ que se describe en *Od.*, VIII (67-76) consiste en que éstos se sentaban en medio de los convidados de un banquete, junto a una mesa en la que solía haber siempre vino para que el cantor “bebiese siempre que su ánimo se lo aconsejara”. El aedo cantaba, acompañado de su *phórmix* (especie de “lira” arcaica), leyendas sobre glorias pasadas de guerreros, mientras los comensales, de clases sociales altas, se deleitaban con la música.

Llama la atención cómo seiscientos años después de la *Odisea* los cronistas y poetas grecorromanos continuaron describiendo el *modus operandi* de estos poetas-cantores en la *Céltica Transalpina*, la *Bélgica* o la *Celtiberia* de la misma manera que lo haría “Homero” en *Schería*. Como se verá más adelante, textos de Posidonio, Estrabón o Diodoro Sículo retratan a los *bardos* celtas siempre al lado de sus señores (Posidonio, *FHG*, II, 23), cantando las hazañas de éstos, acompañándose de instrumentos *similares*

⁵ *Aedo* (del griego αἰδῶ = “cantar”) es el cantor épico, mitad músico, mitad poeta, que entonaba poemas acompañado de la lira (o bien de la cítara). Hasta tal punto se le otorgaba importancia y credibilidad a los aedos en la antigua Grecia, que en *Od.*, XI (380-382) Alcínoo, rey de los feacios, cree a Odiseo cuando éste le revela su identidad, precisamente porque “da belleza a las palabras” y hace “la narración con tanta habilidad como un aedo”. Su figura podría identificarse con la del *bardo* celta, quizá el *vate* etruscorromano o, salvando las distancias espaciotemporales y culturales, incluso con los *trovadores* medievales. En este último caso, el *Trovador* pertenecía a la nobleza y cantaba composiciones propias, mientras que las del *aedo* podrían haber sido compuestas por él mismo (vgr. el propio “Homero”, llegado el caso), aunque, por lo general, se trataba de poemas populares, tradicionales: amorosos, satíricos y, sobre todo, heroicos y epopéyicos. Desde los trabajos de Albert B. Lord se podría decir que la figura del *aedo* ha permanecido hasta bien entrado el siglo XX, por ejemplo, en regiones como las pertenecientes a la antigua Yugoslavia: “[...] En un pueblo montaños de la Macedonia yugoslava, no muy lejos de la frontera búlgara, un cantor épico interpretaba gran número de poemas épicos para una grabación en 1950 acompañado de un instrumento de tres cuerdas llamado *čemane*. Este instrumento no es otro que la lira medieval. El cantor interpretó también canciones de humor y de amor para bailar, acompañado de este mismo instrumento. Fue sorprendente, porque el instrumento musical más conocido comúnmente en Yugoslavia hoy día para acompañar la épica, el monocordio llamado *gusle*, nunca es utilizado para cualquier otro propósito [...]” (A. B. Lord, 1967:209). [También cf. Lord: *The Singer of Tales* (Cambridge, MA, 1960), con reimpresión en Nueva York, 1968.]

a las *liras griegas* (Diodoro, *Bibl. Hist.*, V, 33); asimismo, gozarían de una posición social privilegiada (Estrabón, IV, 4, 4), de la misma forma que ocurría en el poema homérico: el aedo Demódoco es “amable”, es decir, muy querido y “honrado por la gente” (*Od.*, VIII, 475-76); e incluso es considerado “divino” (cf. *Od.*, VIII, 45-48).

En el Canto VIII (475-478) se describe un festín; los participantes comían y, tras el banquete, llegaba el turno del relato del aedo, a quien todos oían atentamente. Esto me llevó a plantear una más que lógica propuesta consistente en que en la antigua Península Ibérica también debió existir una práctica musical destinada a los instrumentos de cuerda con fines más allá de los funerarios o rituales, los cuales han supuesto hasta ahora el único evento reconocido por los estudiosos de la materia. Es decir, en España han aparecido determinados cordófonos grabados en estelas funerarias que los investigadores han relacionado con funerales de guerreros, lo cual podría significar que el uso de las *liras* tuviese una estrecha relación con el mundo de la religión y de los muertos. Según los datos aportados por la Arqueología, la música desempeñó un papel principalmente funerario durante la protohistoria peninsular. Los vestigios relativos al tema musical, pertenecientes a los siglos precedentes al establecimiento definitivo de fenicios y griegos, así lo demuestran: las estelas funerarias, sobre todo, forman parte de los restos más importantes en los que aparecen representados, no sólo instrumentos musicales, sino también personas danzando.

Pero como los especialistas también han llegado a la conclusión de que las comunidades humanas de la España protohistórica se hallaban estratificadas en clases sociales, y dado que la construcción de instrumentos de cuerda exigía un mayor grado de “técnica” –puesto que su manufactura requería un alto nivel de experiencia–, aquéllos implicarían unos costes que sólo los “más ricos” se podrían permitir (A. Román, 2004:39-41). Además, en este sentido, es muy posible que en un primer momento el *oficio* del tañedor de *lira* requiriese, al igual que los escribas en Egipto, un conocimiento especializado del cual sólo gozarían los señores o caudillos más poderosos: la presencia de este tipo de instrumentos musicales en aquella época (el Bronce Final) supone “la existencia de conocimientos musicales, pues no se adquiere un instrumento relativamente sofisticado si no se sabe tocar”, como ha apuntado M. Almagro-Gorbea (2005:41).

Pinturas ya más recientes, como las halladas en el importantísimo enclave ibérico que representa El Tossal de Sant Miquel, en Liria (Camp de Túria, Valencia), datables entre los siglos III y II a. C., exponen situaciones y eventos musicales que no sólo tienen que ver con el mundo funerario, sino con otras ocasiones que propician motivos de celebración: bodas, danzas en forma de luchas rituales guerreras, danzas religiosas, etc. Los escritos de las antiguas fuentes clásicas grecolatinas, además de corroborar estos acontecimientos con sus testimonios, sirven de soporte complementario a las lagunas que aún la Arqueología no ha cubierto; pues, gracias a ellas, hemos de comprender que en la Iberia protohistórica no se practicó música únicamente en los funerales; sería absurdo y *contra natura* que fuese así de simple.

Es posible, por tanto, que quienes disfrutaran de los sonos producidos concretamente por las *liras* fuesen, *en principio*, personas pertenecientes a estratos sociales acomodados (A. Román, 2004:41; en el mismo sentido, Almagro-Gorbea, 2005:44). Y no es absurdo, en modo alguno, pensar que el empleo de la *lira* sirviera para acompañar los festines y celebraciones de los invitados, además de ser utilizada únicamente en los funerales (A. Román, *ibid.*). Vuelvo a citar a Almagro-Gorbea cuando, en relación a ello, observa que los instrumentos procedentes del ámbito cultural tartésico

deben considerarse como el acompañamiento de canciones y poemas recitados en banquetes y de cánticos en las fiestas y funerales, por lo que son un testimonio evidente de la existencia de elementos literarios, como ocurre en las culturas de Oriente de las que pudieron proceder y como se constata en otros ámbitos de la Protohistoria europea, tanto en el Egeo [...] como en el mundo celta [...], donde, a juzgar por algunos temas y motivos, este tipo de literatura ancestral se remonta igualmente a la Edad del Bronce⁶.

Los banquetes organizados por las clases “aristocráticas” descritos en la *Odisea* quizá constituyeran el primer documento escrito de la Historia en el que se narra una escena musical perteneciente a una comunidad humana protohispánica (A. Román: 2004, Cap. II, *passim*).

Los banquetes descritos en los poemas homéricos, donde se come y se bebe acompañados de la música del *rapsoda*, prueban “la amplia difusión de este tipo de literatura épica por toda la Europa de la Edad del Bronce”, tal y como recuerda Almagro-Gorbea (2005:44).

Situaciones características de los banquetes y las fiestas en las que el *aedo* es protagonista serían aquéllas en las que se ejecutaban danzas, a las cuales se hace referencia en la *Odisea* en multitud de ocasiones. Los danzantes se colocaban “en corro” alrededor del rapsoda y movían los pies sobre un suelo que previamente habían allanado. Solían ser jóvenes los bailarines, además de muy hábiles; ciertas danzas se ejecutaban a tanta velocidad, que, como se puede leer en *Od.* VIII (247-265), “Odiseo contemplaba con gran admiración los rápidos y deslumbrados movimientos que con los pies hacían”, lo cual podría indicar que el héroe estaba acostumbrado a ver otro tipo de bailes; circunstancia que me ha llevado a preguntarme si esta forma de “danza ligera” pudo ser la misma o antecesora de aquélla que, siglos después, aún menciona Diodoro Sículo (*Bibl. Hist.*, V, 34) en referencia a los lusitanos (*vid. infra*, Cap. III de la Segunda Parte). Además, el hecho de que “Homero” situase al *aedo* o cantor épico –llamado Demódoco– en un país extranjero, *Schería*, podría hacernos pensar que lo que el poeta describió sería consecuencia de una inspiración alimentada por las noticias que recibía del “lejano Occidente” (A. Román, 2004:35), noticias que, seguramente, recibiría de los comerciantes fenicios. Y es el geógrafo más importante de la Antigüedad, en cuanto a información sobre la *España Antigua*, Estrabón, quien lo dejó dicho en su *Geographikē* (III, 2, 13): “el Poeta [...] tenía efectivamente información sobre tantas expediciones a los confines de Iberia y sabía de su riqueza y demás excelencias por haberlas revelado los fenicios [...]”.

En efecto, las relaciones comerciales en el oriente mediterráneo se establecieron

⁶ El testimonio de Don Martín Almagro-Gorbea (miembro de la Real Academia de la Historia) me resulta de extrema importancia por varias razones, aunque me llama la atención una en particular: el eminente profesor hace estas reflexiones dentro de un estudio relativo a la posibilidad palpable de una tradición literaria –tanto oral como *escrita*– dentro de la cultura tartésica, en base a las fuentes históricas e iconográficas (véase Bibliografía). Pues bien, el autor no sólo plantea la existencia real y patente del hecho musical, sino que además lo utiliza como uno de los argumentos fundamentales para reforzar su hipótesis. Es decir, si lo que pretende es demostrar la presencia de una *Literatura Tartésica*, lo que primero debe hacerse es recuperar los “Testimonios que documentan la aparición de la literatura durante el Bronce Final, como instrumentos musicales y aedos proto-orientalizantes” (2005:40 y 41-44), siendo estos últimos quienes contribuirían a conservar determinadas tradiciones mítico-legendarias e incluso históricas poniéndoles música (como ocurre en la *Odisea*, por ejemplo). Por tanto, la *Música en Tartessos* deja de ser “un fin” para convertirse en “un medio”.

de forma más estrecha a raíz de la conquista del mar por parte de los fenicios. Algún tiempo antes los *talasócratas* minoicos y micénicos llevaron a cabo contactos importantes, pero sería la incansable actividad fenicia la que aportaría algo más que la mera transacción comercial, ya que aunó dentro de un mismo denominador común a todos los pueblos que ellos, los fenicios, visitaron: ese denominador común fue la llamada *cultura mediterránea*⁷. Se podría decir que los fenicios, quienes bebieron durante milenios de las civilizaciones “más avanzadas” (toda la Mesopotamia, Egipto o Creta) fueron los que actuaron a modo de puente entre éstas y aquellas que iban explorando, quizá no tan “avanzadas” en comparación, en las que, en algunas ocasiones, terminaban asentándose. Llegaron a Grecia en un tiempo en el que sus habitantes creían que los grandes palacios micénicos habían sido construidos por gigantes y en un momento en que la navegación por el mar, en Grecia, sólo se realizaba durante el día, bordeando la costa y únicamente durante los meses de verano –de todo ello nos informa Hesíodo en *Trabajos y días* (vv. 618-694)–. Hacía centurias que la escritura se desconocía en las tierras helenas y fueron los semitas quienes hasta allí llevaron el alfabeto que ellos mismos habían inventado (ca. siglos XII-XI a. C.), tras mejorar los complicadísimos sistemas de jeroglíficos. Aprendieron los conocimientos de los más ancestrales astrónomos y científicos egipcios y, tanto de ellos como de los pueblos mesopotámicos y hebreo, asimilaron también algunas creencias religiosas adaptándolas a las suyas propias: “el panteón fenicio es tan ecléctico como el resto de su civilización”, dice Josep Padró al respecto (1990:298).

Así, tras su paso por toda la cuenca mediterránea (Egipto, Asia Menor, Grecia y aún gran parte de las tierras bañadas por el Egeo), se lanzaron al *Extremo Occidente*, llegando a los límites del mundo conocido y fundando *Gadir* (Cádiz) –de situación geográfica muy similar a la metrópoli Tiro– en el año 1100 antes de Cristo, si hacemos caso a las fuentes antiguas; o alrededor del siglo VIII a. C., según la Arqueología. En sus posteriores travesías tuvieron la oportunidad de entablar relaciones con el Mediterráneo central, llegando a fundar nuevas ciudades tanto al norte de África (*Utica*, *Carthago*) como al sur de Italia (Sicilia: *Panormo*, *Motia*; Cerdeña: *Bitia*, *Tharros*, ¿*Nora*?) e incluso a algunas zonas de Etruria –que, no obstante, desde mediados del siglo VIII y principios del VII a. C. fue escenario de un proceso de colonización que corrió casi exclusivamente a cargo de los griegos–.

Durante los siglos posteriores fueron llegando los primeros colonizadores griegos y debieron quedar muy sorprendidos al comprobar que con aquella tierra, hasta entonces una completa desconocida para ellos, compartían bastantes semejanzas culturales. El héroe que los griegos conocían con el nombre de *Herakles* (Hércules romano), en Gadir se llamaba *Melqart* –dios tirio– y las Columnas que delimitaban el Mundo estuvieron consagradas al dios fenicio antes que al héroe heleno. Un sincretismo que no sólo se dio en los credos, sino que debió manifestarse en otros muchos eventos sociales, políticos y hasta económicos; no en vano, todo procedía de un mismo tronco común.

De esta forma en el siglo VI a. C. nacería la Cultura Ibérica (coincidiendo con la misteriosa desaparición de Tartessos) en la que convergerían elementos indígenas, semitas y griegos. Tanto en lo artesanal como en lo escultórico, pictórico y musical, la cultura de los pueblos iberos reunió en un tiempo y en un espacio concretos toda la ancestral tradición mediterránea, si bien no de un modo completamente literal, sino tomando pequeños sorbos de uno y otro lado y mezclándolos con los usos y costumbres autóctonos: de Iberia partirían también elementos indígenas, de tal forma que el intercambio, además de comercial, sería cultural; y dentro de esta situación *pancultural*

⁷ Extraído de A. Román (2004:53); en el mismo sentido, J. Davis (1983:22-23) y P. Manuel (1989:70 y ss).

debió ir incluida, sin género alguno de dudas, la música.

Por ello, teniendo en cuenta todo lo que hasta ahora se ha dicho, hay que barajar la posibilidad, con prudencia, de que los poemas épicos encierren referencias al remoto emporio que representaba Tartessos, en particular, y la Península Ibérica en general. Y todas las consideraciones que se plantearon en su momento y las que se plantearán aquí, habrán de estimarse en lo concerniente a su música, debido a que los únicos datos con los que contamos son ciertos grabados que muestran danzas e instrumentos musicales, cuya interpretación iconográfica no va más allá de la mera descripción de los mismos. Dado que los poemas homéricos están cargados de constantes alusiones a las costumbres musicales de su tiempo, hemos de plantearnos si cabría la posibilidad de establecer algún paralelismo entre éstas y las tartésicas (antecesoras de las *turdetanas*); o si sería plausible un estudio “musicológico comparativo” ya no únicamente entre estas dos culturas, sino también respecto a aquéllas que históricamente, de uno u otro modo, influyeron en ambas: la mesopotámica, la egipcia, la minoica y la micénica; por supuesto, la fenicia; y, ya en el período plenamente ibérico, algunos siglos más tarde, la céltica. ¿Puede la Musicología aportar algún parámetro con el que se pudiera empezar a trabajar, para intentar llegar a alguna conclusión en el estudio de la música de Tartessos y del resto de la antigua Iberia?

En lo sucesivo trato de hallar respuestas a los interrogantes planteados y que se irán planteando. Será a lo largo del segundo bloque de este estudio donde expondré las supuestas *características* de la música de la Iberia protohistórica tomando como referencia los elementos fundamentales de las tradiciones musicales de aquellas civilizaciones y sacando de éstas el factor común. En el ámbito peninsular, y sobre todo en el sur y el Levante, llegó un momento en el que se dieron determinadas circunstancias que llevaron al nacimiento de una cultura, la ibérica, heredera de otras más ancestrales pertenecientes al oriente mediterráneo. Y, como digo, quizá sea mediante un atrevido ejercicio de “musicología comparada” la manera con la cual logremos sintetizar los posibles rasgos musicales de la “España” protohistórica, ya que, por desgracia, no existen fuentes que nos los expongan concretamente.

Sin embargo, antes de entrar en materia estrictamente musical creo conveniente hacer una serie de “Consideraciones Generales”, es decir, un somero análisis del contexto cronológico, geográfico y cultural en el que nos vamos a mover; pienso que de esta forma se hará más fácil ubicar las hipótesis que me dispongo a exponer a lo largo de este ensayo. Aún así, no debo dejar de reconocer que el tema a tratar es sumamente difícil.