CANITE TUBA, PRÆPARENTUR OMNES[1]

Francisco M. GIMENO BLAY

Abstract

The present paper focusses on the various uses of blass instruments at different historical periods. It not only centers on its musical use, but on its communicative function as well, since this type of instruments has often been employed to reach far distant subjects. Evidence for our conclusions has been supplied both by western literary texts and by iconographic representations belonging to different periods of time.

Resumen

El objetivo de este estudio es el de valorar la intervención de los instrumentos de la familia viento – metal en diversas situaciones históricas. Superar la simultaneidad y alcanzar interlocutores distantes ha requerido el empleo de artefactos que prolongan la voz humana. Utilizando como fuentes de estudio las representaciones proporcionadas por la literatura y la iconografía de la cultura occidental, pueden valorarse, históricamente, los ambientes y contextos en los que se recurrió a los instrumentos aerófonos con fines comunicativos y musicales.

1. Sonidos por doquier.

El primer libro de Samuel proclama: "*Saul cecinit buccina in omni terra, dicens: Audiant Hebraei*" [1 Sam 13, 3], ["Saúl hizo sonar el cuerno por toda la tierra, y todo Israel oyó la noticia"][2], y del mismo modo, refiriéndose a la *tuba*, el profeta Ezequiel propone: "*Canite tuba, praeparentur omnes*"

1. Ez 7, 14: *Se tocará la trompeta, todo estará a punto*, traducción proporcionada por la *Biblia de Jerusalén*. Bilbao, Editorial Española Desclée de Brouwer S.A., 1967. Texto de la conferencia pronunciada por el autor 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 investigación que se expone en páginas sucesivas surge como el resultado de intereses muy dispares que convergen, en esta ocasión, en un objetivo concreto: el análisis de los usos sociales de la trompa en su dimensión diacrónica. El prof. Juan José Llimerá Dus me invitó a adentrarme en el estudio de esta historia particular, haciéndome partícipe de una ilusión. Distintos itinerarios, lecturas y relecturas de textos se han configurado como viajes a lo largo de los tiempos pretéritos. A través de ellos, he entrado en contacto con mundos inexistentes, con sonidos y con voces extinguidas, cuya recuperación resulta quimérica en la actualidad. Ese viaje me ha situado en una encrucijada plural y rica, cuyo descubrimiento nos muestra experiencias que enriquecen nuestro bagaje cultural del presente. Recorrer con provecho este inmenso territorio de experiencias vagando de uno a otro, sin aceptar los límites disciplinares, me ha obligado a pertrecharme con saberes y conocimientos dispares con los que desvelar los diferentes lenguajes, los textos, y extraer de ellos la lección más interesante. Las carencias relacionadas con el texto musical las he suplido con la ayuda del prof. Carlos Gimeno Estellés, con quien he evaluado y comentado gran parte de las opiniones expuestas.

2. Utilizo la traducción castellana ofrecida por la *Biblia de Jerusalén*.

(c) Consejo Superior de Investigaciones Científicas http://anuariomusical.revistas.csic.es
Licencia Creative Commons 3.0 España (by-nc)

[Ez 7, 14] ["Se tocará la trompeta, todo estará a punto"][3]. En realidad esta función comunicativa asociada a la *tuba*, o a la *buccina* o al *cornu*, mediante la cual se amplía considerablemente la potencialidad de la voz humana, no constituye un patrimonio exclusivo de los textos bíblicos. La literatura occidental -desde sus inicios greco-latinos hasta la actualidad- proporciona múltiples testimonios que describen situaciones similares. La característica común a todas ellas es el hecho de que quien emite el sonido se halla a distancia del que escucha. Ausiàs March (1396/7 - 1459) recuerda la capacidad comunicativa de la *trompa*, extendiendo su voz y alcanzando al orbe entero:

> "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."[4]

El sonido del instrumento alcanza a todos: los situados al norte (Tramuntana), al Este (Llevant) y al Oeste (Ponent).

También la iconografía ha mostrado la forma, el procedimiento a seguir, para hacer llegar el mensaje a un auditorio alejado físicamente del emisor. El tapiz de la Creación, conservado en el tesoro de la Catedral de Girona[5], datado a finales del siglo XI y principios del XII, constituye un ejemplo excepcional en el que los vientos

> *septentrio* (septentrión o viento del norte),
> *auster* (austro o viento del sur),
> *subsolanus* (viento del este), y
> *cephirus* (céfiro o viento del oeste),

representados por sendas figuras antropomórficas, soplan sobre dos *tubæ* cada uno, cuya representación curvada se halla más próxima a la *buccina* o al olifante que a la correspondiente romana. Dirigidas a diestra y siniestra, sirven para distribuir los respectivos vientos sobre el círculo central que representa el globo terráqueo en su integridad. El instrumento aerófono, en esta ocasión, sirve para ampliar considerablemente la potencialidad del ser humano. No es ésta la única ocasión en la que la iconografía medieval, e incluso la de época moderna, ha asociado a los instrumentos altos esta dimensión comunicativa a gran distancia. En las representaciones del Juicio Final, inspiradas en el Evangelio de San Mateo [Mt 25, 31-46] y en la primera Epístola a los Corintios [I Cor 15, 52], donde se afirma que la resurrección de los muertos estará precedida por la *tuba* anunciadora, reclamando la atención de todos los difuntos (I Cor 15, 52: "*In momento, in ictu oculi, in novissima tuba: canet enim tuba, et*

3. La traducción castellana es la de la *Biblia de Jerusalén.*

4. Cfr. Ausiàs MARCH, *Obra completa*. Edició de Robert Archer. Barcelona, Editorial Barcanova, 1997, poema LXXII, pp. 290-293, el texto citado en p. 293, versos 37-40.

5. Girona. Catedral. *Tapís de la Creació,* cfr. H. F. ETTER, *Der Schöpfunsteppich von Girona. Ein Hochmittelalterliches Gottesbild aus dem christlichen Spanien: Seine Bedeutung in unserer Zeit.* Küsnacht, Verlag Stiftung für Jung'sche Psychologie, 1989 (<Jungiana. Beiträge zur Psycologie von C. G. Jung>. Reihe B, Band 1), p.: 17, 62 – 63.

(c) Consejo Superior de Investigaciones Científicas http://anuariomusical.revistas.csic.es
Licencia Creative Commons 3.0 España (by-nc)

mortui resurgent incorrupti: et nos inmutabimur"; "En un instante, en un pestañear de ojos, al toque de la trompeta final, pues sonará la trompeta, los muertos resucitarán incorruptibles y nosotros seremos transformados"[6]), los ángeles músicos hacen sonar sendas *tubæ*, curvadas en ocasiones, y próximas a los olifantes medievales. Lo mismo sucede en la tabla del Juicio Final con San Miguel, realizada por el Maestro de Artes de Valencia, de la segunda mitad del s. XV[7]. Tampoco pasó por alto al imaginario social de época medieval la intervención de la *tuba* y su capacidad comunicativa. Incluso los muertos oirían la voz de la Divinidad, que llamaba al postrer Juicio, tañendo la *tuba*. A los oídos de los difuntos llegaría este mensaje, como recuerda el epitafio del Papa Adriano I[8] (muerto en diciembre del año 795); donde el emperador Carlomagno le anuncia que al oír la trompeta se levantará para asistir en compañía de Pedro a la justicia divina[9]. La nueva alcanzará a todos los muertos del orbe cristiano, a todos los *fideles Christi*, pero no sólo los de un momento concreto sino los de todos los tiempos. Así pues, la *novissima tuba* de la Epístola a los Corintios supera con creces las limitaciones espaciales y temporales que limitan la capacidad comunicativa de la voz humana.

En ocasiones, además, las condiciones físicas del medio favorecen la expansión de los sonidos y contribuyen decididamente a su propagación. Con cierta frecuencia la literatura hace intervenir el eco para así enfatizar espectacularmente el valor comunicativo atribuido a los diversos toques. Así, por ejemplo, Gustavo Adolfo Bécquer (1836 – 1870) recordaba en su leyenda "Los ojos verdes" que:

> "Las cuencas del Moncayo repitieron de eco en eco el bramido de las trompas, el latir de la jauría desencadenada, y las voces de los pajes resonaron con nueva furia."[10]

El paisaje constituye aquí una caja de resonancia natural que incrementa el potencial comunicativo de los sonidos humanos, que se expanden por doquier, de tal modo que sus mensajes son recibidos perfectamente por quienes los escuchan.

Los testimonios utilizados hasta este momento han descubierto cuál es el ambiente social en el que cobran sentido los instrumentos aerófonos. Históricamente su uso no ha formado parte de un monólogo exclusivamente musical, sino también del diálogo verbal, que distingue a los seres humanos de los animales, ya que el *lenguaje nos hace comprensibles, en el lenguaje somos, y con él intercambiamos pareceres*[11].

Este lenguaje exige la presencia física simultánea, en espacio y tiempo, del emisor y el receptor para que de ese modo se produzca, surja, el intercambio dialógico; se espera la respuesta por parte

6. Traducción castellana proporcionada por la *Biblia de Jerusalén.*

7. Valencia. Museo de Bellas Artes.

8. Città del Vaticano. Basílica de San Pedro. ("placée sur son tombeau dans la basilique Saint- Pierre du Vatican, aujourd'hui encastrée dans le mur du portique de la basilique entre la 1re et 2e porte à gauche"), cfr. R.FAVREAU, *Épigraphie médiévale*. Turnhout, Brepols, 1997 (<L'atelier du médiéviste>, 5), doc. 8, pp. : 64 – 68, el texto citado en p. 64.

9. ULTIMA QUIPPE TUAS DONEC TUBA CLAMET IN AURES | PRINCIPE CUM PETRO SURGERE VIDERE DEUM, cfr. R. FAVREAU, *Epigraphie médiévale*, cit. p. 66, líneas 29 y 30.

10. Cfr. G. A. BÉCQUER, "Los ojos verdes", en G. A. BÉCQUER, *Leyendas*. Edición de Pascual Izquierdo. Decimoséptima edición. Madrid, Ediciones Cátedra, 2001 (<Letras Hispánicas> 244), pp. 207-215, el pasaje citado en p. 208.

11. Inspirado en H.-G. GADAMER, *Arte y verdad de la palabra*. Prólogo de Gerard Vilar. Barcelona, Editorial Paidós, 1998.

(c) Consejo Superior de Investigaciones Científicas http://anuariomusical.revistas.csic.es
Licencia Creative Commons 3.0 España (by-nc)

de quien/es escucha/n ("cuando hablamos, pensamos ante todo en volvernos comprensibles a nosotros y al otro de tal modo que el otro pueda respondernos, confirmarnos o rectificarnos. Todo ello forma parte de un auténtico diálogo" ha propuesto muy certeramente H.G. Gadamer[12]). Jacques Derrida se refirió a este momento comunicativo y de intercambio como el de la "*unique fois de la phrase prononcée 'hic et nunc' par un sujet irremplaçable*"[13].

La historia nos muestra que, en ocasiones, el espacio de emisión y de recepción no es el mismo, lo cual hace necesario ampliar el *hic et nunc*, es decir ampliar la voz, para hacer perceptible a distancia el mensaje. Este, a su vez, generará las respuestas oportunas, previsibles, en la mayoría de los casos, y siempre esperadas.

2. Superar la simultaneidad.

Ciertos acontecimientos sociales exigen superar la simultaneidad para así ampliar las posibilidades comunicativas vinculadas al intercambio personal. Y esta práctica ya fue desarrollada por los pueblos primitivos y perdura, en la actualidad, entre ciertas colectividades. Según Anthony Storr "*los pueblos primitivos utilizan sonidos musicales para comunicarse en la distancia*" y para tal efecto "*se han inventado instrumentos de viento con un importante poder conmovedor*". Su empleo alcanza el presente, y por esta razón la "*comunicación por señas mediante el uso de tambores y cuernos es una práctica muy extendida en África y en otros lugares*"[14].

Esta dimensión comunicativa atribuida a los instrumentos altos ha constituido efectivamente una constante de las sociedades occidentales, desde los tiempos más remotos. Procedente de ámbito castrense, Flavio Vegecio Renato, en su *Epitoma rei militaris* (escrito entre el 383 y el 450 dC), proporciona una información valiosísima relacionada con los mecanismos utilizados para transmitir órdenes. En este contexto, la voz humana resulta insuficiente para hacer llegar las órdenes a los ejércitos. Vegecio justifica la existencia de un lenguaje especializado y codificado como consecuencia del estruendo que provoca el ejército en sus desplazamientos y, sobre todo, en el fragor de la batalla ("*Nam cum voce sola inter proeliorum tumultus regi multitudo non possit et cum pro necessitate rerum plura ex tempore iubenda atque facienda sint, antiquus omnium gentium usus invenit, quomodo quod solis dux utile iudicasset per signa totus agnosceret et sequeretur exercitus*").[15] En la descripción de este lenguaje codificado, Vegecio señala la existencia de tres tipos de señales: *vocalia, semivocalia* y *muta*. De las tres, la última es la percibida por la vista únicamente (*muta vero referuntur ad oculos*). Las enseñas, emblemas, estandartes y los colores de la indumentaria son perceptibles a gran distancia. Permiten, entre otras cosas, reconocer dónde se encuentran los mandos, así como los

12. Cfr. H.G. GADAMER, *Arte y verdad de la palabra*, cit., p. 124.

13. Cfr. J. DERRIDA, *De la grammatologie*. Paris, 1967, p. 398, citado por Albert d'HAENENS, "Écrire, utiliser et conserver des textes pendant 1500 ans: la rélation occidentale à l'écriture", *Scrittura e civiltà*, 7 (1983) p. 227.

14. Cfr. A. STORR, *La música y la mente. El fenómeno auditivo y el porqué de las pasiones.* Barcelona, Paidós, 2002, p. 30.

15. Cfr. Flavii VEGETII RENATI *Epitoma rei militaris.* Recensuit Carolus Lang. Editio stereotypa editionis alterius (MDCCCLXXXV). Stutgardiae in aedibus B.G. Teubneri, MCMLXVII, lib. III, 5.

(c) Consejo Superior de Investigaciones Científicas http://anuariomusical.revistas.csic.es
Licencia Creative Commons 3.0 España (by-nc)

movimientos del ejército decididos por los jefes. Las otras dos señales (*vocalia et semivocalia*) son percibidas a través de los oídos (*percipiuntur auribus*). La primera hace referencia a la pronunciación de determinadas palabras, expresiones guerreras o no, que sirven para infundir valor y ánimo a los soldados ante la inminente batalla (*vocalia dicuntur qua voce humana pronuntiantur, ... 'victoria' 'palma' 'virtus' 'deus nobiscum' 'triunphus imperatoris' et alia'*). En esta ocasión interesan especialmente la señales calificadas como *semivocalia*, ya que consisten en sonidos que se emiten con la ayuda de instrumentos aerófonos, distinguiendo entre los sonidos de la tuba (*quæ directa est appellantur*), la bocina (*bucina quæ in semet aereo circulo flectitur*), y el cuerno (*quod ex uris agrestibus, argento nexum temperatum arte spirituque canentis flatus emittit auditum*)[16].

Advertía, con anterioridad, que los sonidos resultan fundamentales ya que el ejército conoce lo que debe hacer gracias a las señales que proporcionan los jefes por medio de los heraldos músicos, presentes en la formación militar. Los soldados, adiestrados, reconocen en ellas la orden del mando y por esa razón saben si deben permanecer en su lugar, avanzar o retirarse[17]. No resulta, por ello, extraño que durante el siglo XV Nicolás Maquiavelo (1469 – 1527), en su tratado sobre el *Arte de la Guerra*, propusiera instruir a los soldados en el reconocimiento de las órdenes a través de las señales producidas por los instrumentos musicales:

> "Il quarto esercizio è ch'egli imparino a conoscere, per virtù del suono e delle bandiere, il comandamento del loro capitano; perché quello che sarà loro pronunziato in voce, essi sanza altro comandamento lo intenderanno"[18].

Aducimos, a continuación, otro testimonio que descubre la importancia de dichos instrumentos en la transmisión de las señales en ambiente militar. En este caso, la fuente es bíblica. En el libro de Job 39, 24-25 se lee:

> [24] Fervet et fremens sorbet terram,
> nec reputat tubæ sonare clangorem.
> [25] Ubi audierit buccinam, dicit: Vah!
> Procul odoratur bellum,
> exhortationem ducum, et ululatum exercitus[19].

16. *Epitoma rei militaris*, III, 5.

17. *Nam indubitatis per haec sonis agnoscit exercitibus, utrum stare vel progredi an certe regredi oporteat [, utrum longe persecuit fugientes an receptui canere],* cfr. *Epitoma rei militaris*, III, 5.

18. N. MAQUIAVELO, "Dell' arte della guerra", en N. MAQUIAVELO, *Tutte le opere.* A cura di Mario Martelli. Firenze , Sansón editore, 1971, libro IV, p. 346.

19. La *Biblia de Jerusalén* traduce el texto del siguiente modo:

> [24] *Hirviendo de impaciencia la tierra devora,*
> *no se contiene cuando suena la trompeta.*
> [25] *A cada toque de trompeta dice: "¡Ah!";*
> *olfatea de lejos el combate,*
> *las voces del mando y los clamores.*

Jorge Luis Borges cita una traducción de este pasaje realizada por fray Luis de León que dice así: *[[25]] "Cuando oye la trompeta dice: ¡Ha!, ¡Ha!, y de lueñe huele la batalla, el ruido de los capitanes y el estruendo de los soldados"*. [Fray Luis de LEÓN, *Exposición del libro de Job*, citado por J.L. BORGES, *Biblioteca personal*. Madrid, Alianza Editorial, 1997 (<Biblioteca Borges> 0007), pp. 60-61.

(c) Consejo Superior de Investigaciones Científicas http://anuariomusical.revistas.csic.es
Licencia Creative Commons 3.0 España (by-nc)

En este pasaje el rugido de la bocina y de la tuba se asocia a la guerra, a la arenga de los jefes y al clamor del ejército.

En diversas ocasiones se ha hecho alusión a la utilización de los instrumentos altos para transmitir las órdenes en ámbito castrense. Convendría, ahora, descubrir la función atribuida a cada uno de ellos. Hemos visto cómo Flavio Vegecio Renato se refería a tres: *tuba, bucina* y *cornu*. San Isidoro de Sevilla (ca. 560-Sevilla, 636) dedica el apartado cuarto del libro XVIII de sus *Etimologías*[20] a describir las funciones de las *bucinae*, entre las que incluye igualmente la *bucina*, la *tuba* y el *cornu*. Señala que la *Bucina* sirve para dar la señal de ataque al enemigo. Basándose en Sexto Propercio (50 a.C. – post. 2 d.C.), afirma que ésta servía para convocar al ejército: *Bucina cogebat priscos ad arma quirites*[21]. De la *tuba* afirma que fue inventada por los piratas tirrenos para que sus voces surcaran los mares y así el resto de piratas, apostados en las costas, conociesen la proximidad de la presa y del botín; su sonido se transmitía por los aires, según había propuesto Publio Virgilio Marón (70 – 19 aC) en *Aen.* 8, 526: *Tyrrenusque tubæ mugire per aethera clangor*[22].

Según San Isidoro, fue con posterioridad cuando la *tuba* se incorporó al instrumental bélico para dar las señales de guerra[23] , para hacer llegar las órdenes a aquellos lugares que la voz humana no podía alcanzar[24] . Sin mencionar las fuentes utilizadas, San Isidoro refiere que en la Antigüedad dichos instrumentos aerófonos gozaban de una cierta especialización: la *bucina* anunciaba el inicio de la guerra[25] inspirándose en Virgilio, *Aen.* 7, 519[26]. Señala que la *tuba* anunciaba la batalla[27]. También en esta ocasión fundamenta su afirmación en la *Eneida* de Virgilio (*Aen.* 9, 503)[28]. Explica que sus sonidos son diferentes en función de las órdenes que se deben transmitir, distinguiendo entre el inicio del combate, la persecución del enemigo y la retirada[29]. Todavía se refiere a otro instrumento aerófono utilizado para convocar la reunión: *Classica sunt cornua quae convocandi causa erant facta*[30], utilizando, de nuevo, la *Eneida* de Virgilio como fuente[31].

---

20. S. ISIDORO DE SEVILLA, *Etimologías.* Edición bilingüe. II (libros XI-XX). Texto latino, versión española, notas e índices por José Oroz Reta y Manuel A. Marcos Carrasquero. Madrid, La Editorial Católica, 1983 (<Biblioteca de Autores Cristianos> 434), pp. 390-391.

21. Bucina convocaba a las armas a los antiguos quirites, cfr. Sextus Propertius, 4, 1, 13, citado en *Etymologiarum*, XVIII, 4, 1 .

22. *Aen* 8, 526 (El clamor tirreno de la trompeta hiende los aires), citado en *Etymologiarum*, XVIII, 4, 2.

23. *Hinc postea bellicis certaminibus adhibita est ad denuntianda signa bellorum* (A partir de aquí, posteriormente, se empleó en los enfrentamientos bélicos para dar el orden de batallas), cfr. *Etymologiarum*, XVIII, 4, 3.

24. *Ut ubi exaudivi præco per tumultum non poterat, sonitus tubæ clangentis adtingeret* (Con el fin de que, allí donde no era posible oir la voz del pregonero a causa del tumulto, se escucharan las notas de la sonora trompeta), cfr. *Etymologiarum*, XVIII, 4, 3.

25. *Nam bucina insonans sollicitudinem ad bella denuntiabat* (Así, el cuerno, al sonar, anunciaba inquietud ante la guerra), cfr. *Etymologiarum*, XVIII, 4, 4.

26. Cfr. *Aen.* 7, 519: *Qua bucina signum dira dedit* (con que el cruel cuerno dio la señal), citado en *Etymologiarum*, XVIII, 4, 4 .

27. *Tubæ autem proelium indicabant* , cfr. *Etymologiarum*, XVIII, 4, 4.

28. *At tuba terribilem sonitum procul aere canoro| increpuit* (pero la trompeta dejó oír su terrible sonido), cfr. *Etymologiarum*, XVIII, 4, 4 .

29. *Cuius sonus varius est. Nam interdum canitur ut bella committantur, interdum ut insequamur eos qui fugiunt, interdum receptui. Nam receptus dicitur quo se exercitus recipit, unde et signa receptui canere dicuntur* (Sus toques son variados : unas veces suena para trabar combate; otras, para perseguir a los fugitivos; otras, para emprender la retirada. Pues se dice 'retirada' al lugar al que se repliega el ejército, de donde la expresión 'tocar a retirada'), cfr. *Etymologiarum,* XVIII, 4, 4.

30. Classica (clarín) son los cuernos que se utilizaban para convocar, cfr. *Etymologiarum*, XVIII, 4, 5.

31. Cfr. *Aen.* 7, 637: *Classica iamque sonant* (y ya suenan los clarines), citado en *Etymologiarum*, XVIII, 4, 4.

(c) Consejo Superior de Investigaciones Científicas http://anuariomusical.revistas.csic.es
Licencia Creative Commons 3.0 España (by-nc)

El imaginario social en la cultura occidental, desde época antigua, ha asociado a estos instrumentos la capacidad de ampliar considerablemente –a veces incluso de forma ilimitada– las posibilidades comunicativas de la voz humana; su sonido inunda todo, como recuerda Publio Ovidio Nasón (43 a.C.–17 d.C.) en la *Metamorfosis*[32]. Júpiter ordena a Tritón que

> *sople en su sonora concha y haga volver ya, dada la señal, a las olas y a los ríos: ... es tomado por él el cóncavo cuerno, retorcido, que aumenta en anchura desde la voluta de abajo; cuerno que, cuando en medio del mar recibe el aire, llena con su sonido los litorales que están bajo uno y otro Febo.*[33]

El sonido del cuerno es recibido por doquier entre Oriente y Occidente. La cultura occidental, después de estos primeros testimonios literarios e iconográficos, les ha atribuido la función social de superar la distancia y aproximar a los interlocutores, como prueba la emisión de sellos hecha por la Fábrica Nacional de Moneda y Timbre en 1973[34]. En ella, la silueta de la trompa de caza ha sido reducida a tres flechas unidas por la parte de la embocadura, que se enroscan sobre sí mismas y se amplían en la parte de la campana, o pabellón, simbolizando la diseminación, el reparto de noticias que supone correos. Esta edición de sellos coincide en su representación simbólica con el logotipo de las oficinas estatales de correos (Correos, Deutsche Bundespost, Royal Mail, Posta Italiana...) y prueba suficientemente que, desde antiguo, se ha asociado a la trompa la transmisión de mensajes a distancia.

Sin embargo, paradójicamente los correos nunca han trasladado la voz, sino que han distribuido entre interlocutores distantes mensajes escritos, las *litterae inter absentes* de Juan Luis Vives (1492 – 1540) [35]. Los correos han hecho circular la voz silente, sustraída a la temporalidad y atrapada en la red gráfica; en silencio es recibida, leída, en un espacio en el que no está el emisor. La utilización metafórica de este logotipo prueba de manera fehaciente hasta qué punto los instrumentos aerófonos, han puesto en contacto interlocutores alejados entre sí. Un eco de esta asociación entre el "cuerno" y las noticias lo podemos localizar en el *El mercader de Venecia* de W. Shakespeare (1564 – 1616):

---

32. I, 335 y ss: *cava bucina sumitur illi tortilis, in latum quae turbine crescit ab imo, bucina, quae medio concepit ubi aëra ponto, litore voce replet,* cit. por *Thesaurus linguae latinae.* Editus auctoritate et consilio academiarum quinque germanicarum Berolinensis, Gottingensis, Lipsiensis, Monacensis, Vindobonensis. Vol.: II: *An – Byzeres.* Lipsiae, in aedibus B. G. Teubneri, MDCCCC – MDCCCCVI, cols. 2232 – 2233.

33. Cfr. la traducción castellana en: OVIDIO, *Metamorfosis.* Edición de Consuelo Álvarez y Rosa Mª Iglesias. 4ª ed. Madrid, Ediciones Cátedra, 2001 (<Letras Hispánicas> 228), I, 333 y ss., p. 210.

34. La emisión española la compartieron otros muchos países europeos del entorno occidental, entre los que podemos mencionar: Alemania Occidental, Andorra, Bélgica, Chipre, España, Finlandia, Francia, Grecia, Holanda, Irlanda, Islandia, Italia, Liechtenstein, Luxemburgo, Malta, Mónaco, Noruega, Portugal, San Marino, Suiza, Turquía y Yugoslavia. La información procede del *Catálogo oficial Anfil Sellos de España. Andorra correo español y francés. Tema América-Tema Europa: Guinea Ecuatorial.* 12ª ed. Madrid, Anfil S.A., 2000, nº 2.126, p. 90 y p. 292, donde se relacionan todas las ediciones europeas. El método para aprender a tocar la trompa publicado por Pascal PROUST (*J'apprends le cor.* París, Éditions Combre, 1994) reproduce sellos procedentes de distintos países europeos: de la *Deutsche Bundespost* (p. 9), de la *Republik Österreich* (p. 14), de Checoslovaquia (p. 22), de la U.R.S.S. (p. 28), y de Italia (p. 40).

35. Cfr. Juan Luis VIVES, *Diálogos*, de ... Traducidos en lengua castellana por el Dr. Christóval Coret y Peris. Tercera edición. Corregido el texto y mejorada la traducción por el mismo traductor, añadidas también algunas notas, para mejor inteligencia de ambas lenguas. En Valencia, Por Benito Monfort, MDCCLIX, pp. 142 (texto latino) y 143 (texto castellano).

(c) Consejo Superior de Investigaciones Científicas http://anuariomusical.revistas.csic.es
Licencia Creative Commons 3.0 España (by-nc)

"*Laum*. Tell him there's a post come from my master with his horn full of good news; my master will be here ere morning"[36]

("LAUNCELOT.- Decidle que ha llegado un correo de parte de mi amo, con su trompa llena de buenas noticias; mi amo estará aquí antes de amanecer")[37].

Tal vez porque el correo se servía de la corneta para advertir de su presencia en la ciudad, puede leerse en Don Quijote:

"en aquel instante sonó una corneta de posta en la calle, y, asomándose el maestresala a la ventana, volvió diciendo:

– Correo viene del duque mi señor: algun despacho debe de traer de importancia.

Entró el correo sudando y asustado, y, sacando un pliego del seno, le puso en las manos del gobernador, y Sancho le puso en las del mayordomo, a quien mandó leyese el sobrescrito ..."[38]

3. "A trompa tañida"[39]

En este momento ya no cabe duda de que los instrumentos altos, a resultas de su capacidad para extender y ampliar la voz, han sido utilizados para proclamar, para hacer público a una comunidad un mensaje determinado. Así las cosas, no resulta extraño que se asocie a dichos instrumentos el carácter de publicidad. El *Diccionario de Autoridades* (s. XVIII), por ejemplo, entre las acepciones de la voz *trompa*, recoge la expresión: "*A trompa tañida*"[40], y de ella explica: *Modo adverbial, que explica la forma de juntarse uniformemente y a un mismo tiempo todos los que son convocados a algún fin por el toque de la trompeta*. Las distintas acepciones de los verbos y los sustantivos relacionados con los instrumentos aerófonos recuerdan su empleo para dar señales que convocan a colectivos dispares. Así sucede con *Bucina* (*generatim bucina est cornu recurvum ad signa danda, facta ad convocandam aut dimittendam multitudinem*)[41] o con *tuba* (*Concilio repente cantu tubarum convocato*)[42].

Como se ha visto anteriormente, los instrumentos aerófonos se empleaban para dar señales y órdenes o precediendo la lectura de los bandos con órdenes 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 documen-

36. Cfr. W. SHAKESPEARE, *"The Merchant of Venice"*, en W. SHAKESPEARE, *The complete works*. A new edition, edited with an introduction and glossary by Peter Alexander. London and Glasgow, Collins, 1951, pp.: 223 – 253, el pasaje citado en p. 250.

37. W. SHAKESPEARE, "El Mercader de Venecia", en W. SHAKESPEARE, *Obras completas*. Estudio preliminar, traducción y notas de Luis Astrana Marín, 16ª ed., Madrid, Ediciones Aguilar, 1981, p. 1.196.

38. Cfr. M. de CERVANTES, *Don Quijote de la Mancha*. Edición del Instituto Cervantes. Dirigida por Francisco Rico. Barcelona, Instituto Cervantes – Crítica, 1998, II, XLVII, p. 1007.

39. Cfr. REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *Diccionario de Autoridades*, ed. facsímil, *O-Z*. Madrid, Gredos, 1990, p. 363.

40. *Ibidem*.

41. Cfr. Aegidius FORCELLINI, *Lexicon totius latinitatis*. T. I, curante Josefo Perin cum appendice eiusdem. Gregoriana edente Patavii, Arnaldus Forni excudebat Bononiae, MCMLXV, voz *Bucina*, p. 470.

42. Citado por Aegidius FORCELLINI, *Lexicon totius latinitatis*, cit. T. IV, voz *Tuba*, p. 821.

(c) Consejo Superior de Investigaciones Científicas http://anuariomusical.revistas.csic.es
Licencia Creative Commons 3.0 España (by-nc)

tal aludía a que la orden se había publicado a *só de nàfil e trompeta*. Y esta intervención de los instrumentos en la publicación de ciertas informaciones ha hecho que los verbos indicativos de la acción de tañer, así como los sustantivos derivados, incorporen entre las diversas acepciones las relativas a hacer público y notorio. Así sucede con los verbos CORNO (*Annoncer, publier à son de trompe*)[43] y TUBICINARE (*Per praeconem citare*)[44], y con los sustantivos TUBA (*Praeco, qui tuba aliquid promulgat*)[45] o TUBICINIUM (*Proclamatio quae tubæ sonitu fit*)[46].

La publicación de noticias, mediante señales o a través de su lectura pública, ha implicado necesariamente a diversas instituciones sociales a lo largo de la historia. Me interesa en este momento poner de relieve la asociación hecha en ambiente eclesiástico entre la *tuba* y la predicación. La identificación de ambas procede del comentario que Beato de Liébana realizó al *Apocalipsis* de San Juan (siglos VIII-IX). En el libro V, dedicado a comentar el pasaje del Apocalipsis 8, 2-3, y concretamente:

Et vidi septem angelos qui stabant in conspectu Dei, qui acceperunt septem tubas (Vi entonces a los siete ángeles que estaban en pie delante de Dios; les fueron entregadas siete trompetas)[47].

El comentarista, en la exégesis del texto, propone como sinónimo de *tuba,* la *praedicatio*, en la medida en la que aquélla extiende, difunde y disemina el *verbum Dei*, la palabra de Dios. Beato se inspira, para establecer este paralelismo, en Is 58, 1, donde se lee:

Clama, ne cesses,
Quasi tuba exalta vocem tuam,
Et annuntia populo meo scelera eorum,
Et domui Iacob peccata eorum.
[Grita, a voz en cuello, sin cejar,
alza la voz como una trompeta,
denuncia a mi pueblo sus delitos,
a la casa de Jacob sus pecados.][48]

Encontramos en esta ocasión, en el versículo *Quasi tuba exalta vocem tuam* la función principal por la cual desde tiempo inmemorial se ha empleado la *tuba*, es decir, para aumentar las potencialidades comunicativas de la voz humana, cuando ésta, inmersa en condiciones desfavorables, no alcanza a sus interlocutores. De este modo, los siete ángeles, al recibir las *septem tubas*, se hallan preparados para proclamar el Evangelio, la Buena Nueva, y pueden asumir así el Ministerio del presbiterado, ser testigos de Cristo. Esta sinonimia establecida entre la predicación, la palabra y un instrumento aerófono, como la *tuba*, evoca siquiera, parcialmente, la estrecha relación que alcanzaron la

43. Cfr. CORPUS CHRISTIANORUM, *Lexicon latinitatis Medii Aevi*, praesertim ad res ecclesiasticas investigandas pertinens. Turnholti, Typographi Brepols Editores Pontificii, MCMLXXXVI, p. 255.

44. Cfr. DU CANGE, *Glossarium mediae et infimae latinitatis*. VIII. Band. Unveränderter Nachdruck der Ausgabe von 1883-1887. Graz, Akademische Druck - U. Verlagsanstalt, 1954, voz *Tubicinare*.

45. *Ibidem*.

46. *Ibidem*, vid. también CORPUS CHRISTIANORUM, *Lexicon latinitatis Medii Aevi*, cit. p. 932, voz *Tubicinum*.

47. *Obras completas de Beato de Liébana*, ed. bilingüe preparada por Joaquín González Echegaray, Alberto del Campo y Leslie G. Freeman. Madrid, Estudio Teológico de San Ildefonso-Biblioteca de Autores Cristianos, 1995, pp. 416-417.

48. Utilizo, en esta ocasión, la traducción castellana publicada por Luis Alonso SCHÖKEL en la *Biblia del Peregrino*. 6ª ed. Bilbao, Ediciones Mensajero, 2001.

(c) Consejo Superior de Investigaciones Científicas http://anuariomusical.revistas.csic.es
Licencia Creative Commons 3.0 España (by-nc)

palabra y la música en la liturgia protestante, donde la *praedicatio sonora* alcanza un lugar central de la propuesta luterana.[49]

La actividad homilética llevada a cabo a finales de la Edad Media por San Vicente Ferrer († 1419) 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 preÿcació a manera de trompa. En la trompa ha molts canons, axí en la preÿcació ha moltes parts ... La trompa ha lo principi estret, aprés example's. Axí és del preÿcador; quan studie no·y ha degú, sino ell tot sols, e despuix quan hix a preÿcar, example's a tanta gent que és en lo sermó.*[50]

La Iglesia medieval se sirvió de los predicadores como el medio más eficaz para extender el *verbum Dei*, siguiendo el mensaje evangélico: "Euntes ergo docete omnes gentes" (Mt 28, 19) [Id, pues, e instruid a todas las naciones][51]. La palabra constituía la clave, el instrumento que permitía una evangelización amplia, dado que la mayor parte de los fieles no podía acceder, por diversas circunstancias, al texto transmisor del mensaje divino. Esta separación entre unos y otros exige la acción de intermediarios culturales que expliquen el contenido exacto, haciéndolo comprensible a un colectivo incapaz de desentrañar su significado por sí mismo. Así pues, la palabra del predicador expande, aclara, dicha información. Sin embargo, su voz es limitada, especialmente cuando se pronuncia en un espacio público formando parte de una puesta en escena. En esta ocasión resulta necesario ampliar considerablemente el alcance de la voz, ya que de otro modo no llega a todos los que acuden a escucharla. Además, 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.

4. Voces lejanas

Convendría ahora descubrir cuáles han sido los contextos sociales en los que, históricamente, se han utilizado los instrumentos aerófonos. El común denominador de todos estos ambientes es el de transmitir órdenes, mensajes, admoniciones que deben recibirse a distancia. Seguidamente propongo una clasificación de todos los que he localizado entre la literatura y la iconografía en la cultura occidental, advirtiendo que el objetivo final de esta intervención no era la elaboración de un catálogo completo, sino la selección de aquéllos que me han servido para comprender la finalidad comunicativa de dichos instrumentos, con anterioridad a su incorporación a la orquesta.

49. Cfr. F. BACH, *Johan Sebastian Bach. Vida y obra*. Madrid, Alianza Editorial, 1990, pp. 73-75.

50. Cfr. SANT VICENT FERRER, *Sermons*. A cura de Josep Sanchis Sivera. Sermón XXXVII. Vol. II, Barcelona, Editorial Barcino, 1934, p. 102.

51. Utilizo el texto de *La Sagrada Biblia*. Traducida de la Vulgata latina al español por Félix Torres Amat. Barcelona, Edicomunicación, 2000.

(c) Consejo Superior de Investigaciones Científicas http://anuariomusical.revistas.csic.es
Licencia Creative Commons 3.0 España (by-nc)

4.1. *Voces del "más allá", voz de la Divinidad*

El imaginario social siempre ha tenido presente el "más allá" como representación espacial, al cual accederán los mortales después de esta vida. El ideal cristiano ha representado ese "más allá" como una monarquía, cuyo rey ha contado con personas e instrumentos para transmitir los mensajes, de contenido muy diverso, al conjunto de mortales que habita la tierra. Admoniciones, normas de conducta y leyes han sido transmitidas, sirviéndose de instrumentos que ampliaban las potencialidades de la voz, y los mortales han identificado inmediatamente a la autoridad del mensaje, a su *dominus*.

Un testimonio bíblico que permite analizar el encuentro de los dos mundos nos lo proporciona el Apocalipsis de San Juan, que informa del lugar y razón de la composición de este texto, aduciendo que una gran voz del cielo, como de una tuba, le conminó a escribirlo:

> "[9]Ego Ioannes, frater vester, et particeps in tribulatione et regno et patientia in Iesu, fui in insula quae appellatur Patmos propter verbum Dei et testimonium Iesu.[10] Fui in spiritu in Dominica die, et audivi post me vocem magnam tamquam tubæ [11] dicentis: "Quod vides scribe in libro et mitte septem Ecclesiis: Ephesum et Smyrnam et Pergamum et Thyatiram et Sardis et Philadelphiam et Laodiciam"". (Ap 1, 9-11).

> ["[9]Yo Juan, vuestro hermano y compañero en la tribulación, y en el reino y en la firme esperanza en Jesús, estuve en la isla llamada Patmos por causa de la palabra de Dios y del testimonio de Jesús.[10] Fui arrebatado en espíritu el día del Señor, y oí detrás de mí una gran voz como de trompeta,[11] que decía: "Lo que ves escríbelo en un libro y mándalo a las siete Iglesias: a Efeso, a Esmirna, a Pérgamo, a Tiatira, a Sardes, a Filadelfia y a Laodicea.""][52]

Una consideración a propósito de la traducción de la palabra *tuba*: casi siempre se la equipara a *trompeta*. Paradójicamente, el catalán medieval utilizó la voz *trompa* como sinónimo románico. Contamos con dos testimonios de valor excepcional proporcionados por:

a) La Biblia rimada de Sevilla (1282-1328)[53], donde leemos la traducción de Ap 1, 10 en los siguientes términos: "Un dicmenge fuy en espèrit pausat e ausí 1ª vols qui·m fo present e cridà com a trompa molt altament".

b) El ms. *espagnol* 486 de la Biblioteca Nacional de Francia, que propone: "io fuy espèrit hun digmenga e ý aprés Iª gran veu de trompa".[54]

No fue ésta la única ocasión en la que la Divinidad se sirvió de los instrumentos altos para hacer públicas sus nuevas entre los fieles. Del conjunto de las que se localizan en la Biblia, quisiera recor-

52. Utilizo la traducción castellana publicada en el *Nuevo Testamento Trilingüe*. Ed. crítica de José María Bover (†) y José O'Callaghan. Presentación por Carlo M. Martini. 4ª ed. Madrid, La Editorial Católica, MCMXCIX (<Biblioteca de Autores Cristianos> 400).

53. Sevilla. Biblioteca Capitular y Colombina, ms. 7 – 7 - 6, ed. por J. IZQUIERDO i GIL, *Els llibres Neotestamentaris a la Bíblia Rimada e en Romans de la BCC de Sevilla ms. 7 – 7- 6: Estudi i edició.* València, Universitat de València, 1995. Tesis doctoral inédita, p. 436.

54. Paris. Bibliothèque Nationale, ms. espagnol 486, fol. 292 vto.

(c) Consejo Superior de Investigaciones Científicas http://anuariomusical.revistas.csic.es
Licencia Creative Commons 3.0 España (by-nc)

dar solamente la relativa al Juicio Final[55], que ha inspirado, desde antiguo, su iconografía y ha contribuido a organizar este momento cumbre del fin del mundo, según el cristianismo. En el momento en el que el Padre eterno imparte justicia, siempre aparecen ángeles músicos que dirigen sus *tubæ* hacia la tierra, anunciando el Juicio Final. Fra Angélico[56], Miguel Ángel[57], entre otros muchos, han recogido este momento bíblico. Dello Delli y Nicolás Florentino, ca. 1445, pintaron en la bóveda de la catedral vieja de Salamanca[58] un Juicio Final en el que dos ángeles tañen dos *tubæ*, dirigidas a la tierra para ser oídas por los muertos, que deben resucitar. Sostienen, además, dos filacterias en las que se puede leer:

1) *Surgite mortui*
2) *Venite ad iudicium*

Otros dos ángeles separan a los buenos (*venite benedicti*) de los malos (*venite maledicti)*, según la propuesta evangélica[59].

En otros momentos el ángel del Juicio Final aparece en compañía de San Jerónimo, y también en esta ocasión anuncia la llegada del Juicio con una trompeta, como lo han representado, entre otros, Alonso Cano[60] y José de Ribera[61].

Con toda seguridad, en este momento, las *tubæ* sonarían de manera aterradora, sus sonidos desgarradores generarían sensación de pánico, especialmente entre los *maledicti*, los condenados al fuego eterno. El sonido estremecedor también hacía acto de presencia durante las conflagraciones bélicas. Así lo recuerda, en ocasiones, la literatura. El estruendo del combate era recordado por Lucano (39 – 65) del siguiente modo:

"praeceps rabies! cum Caesar tela teneret,
475 *inventa est prior ulla manus! tum stridulus aer*
elisus lituis conceptaque classica cornu,
tunc ausae dare signa tubæ, tunc aethera tendis

55. 1 Cor 15, 32: "*In momento in ictu oculi in novissima tuba: canet enim tuba, et mortui resurgent incorrupti: et nos inmutabimur*" [En un instante, en un pestañear de ojos, al toque de la trompeta final, pues sonará la trompeta, los muertos resucitarán incorruptibles y nosotros seremos transformados.]

56. s. ¿XV in.? *Juicio Final.* Florencia. Museo de San Marcos, repr. en *La obra pictórica completa de Fra Angélico.* Introducción de Elsa Morante. Biografía y estudios críticos de Umberto Baldini. Barcelona-Madrid, Editorial Noguer S.A., 1972, láms. IV-V, catálogo n. 27.

57. 1537-1541. *Juicio Final.* Città del Vaticano. Capilla Sixtina, repr. en J. SUREDA (dir.): *Summa pictorica*, vol. V: *El Manierismo y la expansión del Renacimiento.* Barcelona, Planeta, 2000, p. 122.

58. Salamanca. Catedral vieja. Capilla mayor, bóveda, repr. en J. SUREDA (dir.), *Summa pictorica*, vol. VII: *El siglo XV europeo.* Barcelona, Planeta, 2000, pp. 356 y 361.

59. Mt 25, 34 y ss.

60. ca. 1660. Alonso CANO, *San Jerónimo y el ángel del Juicio.* Granada. Museo del Palacio de Carlos V, repr. en J. SUREDA (dir.), *Summa pictorica*, vol. VII: *El Siglo de Oro de la pintura española.* Barcelona, Planeta, 2000, p. 219.

61. 1626. José de RIBERA el "españoleto", *San Jerónimo y el ángel del Juicio.* San Petersburgo. Museo del Ermitage, repr. en J. SUREDA (dir.), *Summa pictorica*, vol. VII: *El Siglo de Oro de la pintura española.* Barcelona, Planeta, 2000, p. 289. Del mismo pintor y de la misma fecha [*Josephus de Ribera | Hispanus Valentin. Setaben. Partenope F 1626*] se conserva en Nápoles (Museo y Galerías Nacionales de Capodimonte) otra pintura de *San Jerónimo y el ángel del Juicio*, repr. en *La obra pictórica completa de Ribera.* Introducción de Alfonso E. Pérez Sánchez. Biografía y estudios críticos de Nicola Spinosa. Barcelona-Madrid, Editorial Noguer S.A., 1979, lám. VIII, nº 30 del catálogo.

(c) Consejo Superior de Investigaciones Científicas http://anuariomusical.revistas.csic.es
Licencia Creative Commons 3.0 España (by-nc)

extremique fragor connexa inrumpit Olympi,
unde procul nubes, quo nulla tonitrua durant.
480 *Excepit resonis clamorem vallibus Haenus*
Peliacisque dedit rursus geminare cavernis;
Pindus agit fremitus Pangaeaque saxa resultant
Oetaeaeque gemunt rupes, vocesque furoris
expavere sui tota tellure relatas."

[¡Oh, impetuoso furor! ¡Cuando César retenía los dardos hallóse una mano más pronta que la suya! Entonces un aire estridente salió de los clarines, y los sones de la trompeta mezcláronse con los del cuerno; entonces las trompas se atrevieron a dar la señal; entonces el fragor se elevó al éter e irrumpió en la cima del apartado Olimpo alejada de las nubes, donde no se escuchan los truenos. El clamor se difundió por los resonantes valles del Pelión; el Pindo lanza mugidos, resuenan los peñascos pangeos, gimen las rocas del Eta y gritos de furor esparcidos por toda la tierra espantan a los mismos que los lanzan.][62]

También Virgilio había aludido al sonido estremecedor de la *tuba*, cuyo clamor hendía los aires [*Tirrenusque tubæ mugire per aethera clangor*][63].

4.2. *Señales de guerra*

El estruendo de los instrumentos musicales enardecía el ánimo de los combatientes, y era percibido, en ocasiones, por el vencido como el correlato sonoro del potencial bélico del contrincante, del vencedor. Ya se ha recordado con anterioridad la importancia que en ámbito castrense ha tenido y tiene la utilización de los aerófonos para la transmisión de las órdenes en el combate, como exponía Flavio Vegecio Renato en su *Epitoma rei militaris*. De su importancia informa un conjunto importante de testimonios literarios e iconográficos. Incluso en la actualidad, el ejército español conserva como insignia identificativa del arma de caballería un *clarín*, sin lugar a dudas empleado en el combate para dar órdenes a la infantería y además que aterrase a los contrincantes.

Muchas son las ocasiones en las cuales los músicos acompañantes se disponen junto a los ejércitos en formación. Un ejemplo lo constituye la Columna de Trajano en Roma[64], de principios de nuestra era. También a lo largo de las épocas medieval y moderna se suele representar a los ejércitos antiguos acompañados de *tubæ*, *bucinae*, *cornua*, etc., como muestran, entre otros, la miniatura de Jean Fouquet en la que representa a César en el paso del Rubicón[65], o la serie dedicada a los *Triunfos de César*, de Andrea Mantegna (1430-1506)[66].

62. M. Annaeo LUCANO: *La Farsalia*. Texto revisado y traducido por Víctor-José Herrero Llorente. Vol. II (Lib. IV-VII). Madrid-Barcelona, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, MCMLXXIV, VII, pp. 475-480.

63. *Aen.* 8, 526 ("El clamor tirreno de la trompeta hiende los aires").

64. Roma. Columna de Trajano.

65. 1475. Paris. Museo del Louvre. Dpto. de Artes Gráficas, repr. en Joan SUREDA (dir.): *Summa pictorica.* Vol. III: *El siglo XV europeo*. Barcelona, Planeta, 2000, p. 145.

66. ¿ante 1506? A. MANTEGNA, *Triunfos de César* (números 63 A: *Trompas y portadores de enseñas*; 63 B: *Portadores de botín, toros para el sacrificio y trompas,* repr. en *La obra pictórica completa de Mantegna*. Introducción de María Bellonci. Biografía y estudios críticos de Niny Garavaglia. Barcelona-Madrid, Editorial Noguer S.A., 1970, pp. 111-112.

(c) Consejo Superior de Investigaciones Científicas http://anuariomusical.revistas.csic.es
Licencia Creative Commons 3.0 España (by-nc)

Las señales transmitidas pueden ser de muy diverso género y pueden servir para iniciar el combate (acepción del verbo TUBARE)[67], para marcar las partes del día (tanto la *tuba* como la *bucina*), o para anunciar a los ejércitos la persecución de los fugitivos y la retirada ante el descalabro infligido por el contrincante.

Así las cosas, todos estos instrumentos forman parte consustancial del ejército hasta tiempos recientes. Aún cumplieron una función importante además de la transmisión de las órdenes. Con frecuencia fueron utilizados para infundir coraje y excitar el ánimo entre los contendientes, invitándoles a sentirse protegidos por el mismo estruendo que aterraba al contrario. Ésa es la razón por la cual, tanto el verbo *bucino* como el sustantivo *tuba*, incorporan dicha acepción. Elocuente resulta, especialmente, el comentario de Boecio (ca. 480 – 524) relativo al sonido de esta última en la que afirma:

> "In bellum pugnantium animos tubarum carmine accendi".[68]

Los instrumentos aerófonos han servido a los ejércitos para cumplir otra función, distinta a las anteriores: fueron utilizados para comunicar a los compañeros del combate la derrota sufrida por una parte del ejército. En esas ocasiones, el sonido del lamento, quejumbroso, derivado del golpe sufrido, circula por el aire. Así sucedió cuando Roldán, herido de muerte, a su paso por Roncesvalles hizo sonar su olifante[69]. Aquél había sido sorprendido en una emboscada por el rey Marsil de Zaragoza cuando cubría la retirada de los ejércitos de Carlomagno. Después de discutir con Oliveros la oportunidad y conveniencia de tañer el cuerno, herido de muerte y exhausto decide soplarlo, para así proporcionar nuevas a Carlomagno de la derrota infligida a la retaguardia. Gracias al olifante, los gemidos de Roldán alcanzan al emperador en la vanguardia de la expedición, ya de regreso a Francia. Este reconoce por sus notas la grave situación en la que se encuentran los ejércitos que cubrían su retirada:

> "ROLDÁN TAÑE NUEVAMENTE EL OLIFANTE Y LOS SARRACENOS HUYEN
>
> 156 El conde Roldán combate gallardamente, pero tiene el cuerpo trasudado y ardiente; siente dolor y grave daño en la cabeza. Tiene rotas las sienes por haber tañido el 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 hueste". Setenta mil tañen tan alto que resuenan los montes y responden los valles. Los oyen los paganos y no lo tienen a burla; se dicen los unos a los otros: "Pronto tendremos aquí a Carlos"".[70]

67. Du Cange propone, entre las definiciones del verbo Tubare « Illam tubam, quam ... ac significandum proelium tubari consuevi », DU CANGE, *Glossarium mediae et infimae latinitatis*. VIII, citado, voz *Tuba*. Vid. también Aegidius FORCELLINI, *Lexicon totius latinitatis*, t. IV, voz: *Tuba*, p. 821.

68. BOETH. 1. Music. 1., citado por FORCELLINI, *Lexicon totius latinitatis*, t. IV, voz: *Tuba*, p. 821. Esta es también una de las acepciones otorgadas al verbo *buccinare* ("Exstimulare, animos addere; quod Buccinae clangore milites ad pugnam excitari soleant et commoveri"), según DU CANGE, *Glossarium mediae et infimae latinitatis*. I Band. Unveränderter Nachdruck der Ausgabe von 1883 – 1887. Graz, Akademische Druck- U. Verlagsanstalt, 1954, p. 766.

69. Se conservan en la actualidad diversos olifantes medievales, sirva a modo de ejemplo el de la Seo de Zaragoza, del siglo XI.

70. Cfr. *Chanson de Roland. Cantar de Roldán y el Roncesvalles navarro*, por Martín de Riquer. Barcelona, El Festín de Esopo, 1983, pp. 221-223.

(c) Consejo Superior de Investigaciones Científicas http://anuariomusical.revistas.csic.es
Licencia Creative Commons 3.0 España (by-nc)

4.3. *"tocad el alalí en vuestras trompas"*

Gustavo Adolfo Bécquer, en la leyenda "Creed en Dios", escribió: "*Azuzad la jauría, dadme el venablo, tocad el alalí en vuestras trompas*"[71] para indicar, sin ningún lugar a dudas, cuáles eran las señales con las que daba comienzo una cacería. Y, en efecto, entre las señales aparece, de nuevo, la trompa para dar avisos a los cazadores que participan en la montería. Gustavo Adolfo Bécquer se sitúa al final de una larga trayectoria histórica que muestra cómo también los cuernos fueron de gran ayuda a los cazadores. A tal extremo que el conde Gastón Febus, en su *Livre de chasse*, destinó un capítulo a explicar "comment on doit huer et corner".[72] ("Cómo se debe gritar y tañer el cuerno"). Este capítulo está acompañado de una miniatura en la que muestra a seis alumnos en torno al maestro (tres gritan y otros tres hacen sonar el cuerno). El texto se propone enseñar a todos ellos de qué manera tienen que proceder en las distintas situaciones que surgen en las cacerías. Explicadas las formas de gritar, el manuscrito se propone explicar las diferentes maneras de hacer sonar la trompa. Distingue diversos toques, tales como: 1) *corner de chasse* (toque de caza); 2) *corner quand une bête se forlonge d'un pays* (toque cuando la bestia se aleja del país); 3) *corner en requête* (toques de persecución); 4) *corner la prise* (anunciar la muerte de la bestia); y 5) *sonner la retraite* (toque de retirada).[73] Los distintos toques difieren entre sí mediante la combinación alternante de toques largos y cortos. El orden de sucesión de unos y otros genera melodías y estructuras rítmicas diferentes, fácilmente reconocibles y, sobre todo, memorizables, porque están organizadas a partir de sonidos fundamentales, armónicos, pero con una riqueza diatónica muy limitada. No cabe duda de que todos los monteros podrían reconocer fácilmente de qué se trata en todos los casos. La lección representada en la miniatura muestra, además, el aspecto material del cuerno y la posición que adopta el instrumentista para hacerlo sonar. El aspecto formal del cuerno resulta idéntico al de otras representaciones iconográficas en las que, entremezclados con los cazadores, aparecen los sonadores de cuernos de la cacería. Así, por ejemplo, el manuscrito del *Roman de la Rose* de Guillaume de Lorris, de la segunda mitad del siglo XV, conservado en la Biblioteca de la Universitat de València, representa, por una parte, la tuba, siguiendo el modelo romano (fol. 141 r.) y, por otra, un instrumento curvado próximo a la bocina (fol. 186 r.).[74] De igual modo, "La cacería en honor de Carlos V en el castillo de Torgau" de Lucas Cranach del Museo del Prado, de Madrid, muestra diversos músicos tañendo un cuerno en idéntica posición a la adoptada por los representados en el manuscrito de Gastón Febus.[75]

El lenguaje de las llamadas de la caza propuesto por el manuscrito de Gastón Febus ha sobrevivido al tiempo, sea en la práctica habitual de la caza, sea porque desde antiguo abandonó el registro oral y se incorporó al escrito, de manera independiente, o formando parte de composiciones musi-

71. Cfr. G. A. BÉCQUER, "Creed en Dios", en G. A. BÉCQUER, *Leyendas*, cit., p. 251.

72. Gaston PHÉBUS, *Livre de chase*. Paris. Bibliothèque Nationale, ms. Fr. 619, capitulo: XXVI, fols. 43 r. – v. ; cfr. F. M. GIMENO BLAY – J.J. LLIMERÁ DUS, *La Trompa. Iconografía y literatura.* Valencia, Fundación Bancaja, 20004, pp. : 20 –21.

73. *Ibidem.*

74. Cfr. Guillaume LORRIS, *Le roman de la rose*. Valencia. Universitat de València. Biblioteca General i Històrica, ms. 387, fols. 141 r. y 186 r. Del fol. 141 r. puede consultarse una reproducción en Mª C. CABEZA SÁNCHEZ-ALBORNOZ, *La Biblioteca Universitaria de Valencia.* Valencia, Universitat de València, 2000, p. 75.

75. Madrid. Museo del Prado, nº 2.175 y 2.176.

(c) Consejo Superior de Investigaciones Científicas http://anuariomusical.revistas.csic.es
Licencia Creative Commons 3.0 España (by-nc)

cales de mayor complejidad. De todos son conocidas las fanfarrias de caza[76], compuestas muchas de ellas en compases de 3/8, 6/8, y en las que se utilizan sonidos cortos y largos (casi siempre del doble de duración estos últimos) de manera alternante para recrear los ambientes de la caza, en salas de conciertos o en otros lugares alejados de su contexto original, utilizando incluso otros instrumentos como sucede en el *Otoño* de las *Cuatro estaciones* de Antonio Vivaldi, quien confió a las cuerdas de la orquesta el estruendo generado por los instrumentos musicales empleados en las cacerías.[77]

La forma de estructurar el discurso musical en este contexto, en el que se combinan figuras de nota de duración breve con otras que duran exactamente el doble, constituye una permanencia que se ha mantenido en una larga duración en la cultura occidental. La literatura latina de la Antigüedad nos proporciona un testimonio de valor excepcional, en el que se propone, para la confección de un discurso, la combinación de intervalos breves y largos. En efecto, Marco Tulio Cicerón (106 – 43 a C), en su obra *De Oratore*,[78] se propuso el objetivo de formar un excelente orador; entre los atributos de sus discursos se cuenta con el contenido que traslada a la colectividad, pero en su transmisión no resulta menos importante la forma, las palabras que tejen el texto y le dan sentido; la armonía compositiva, su musicalidad y su cadencia resultan fundamentales para captar la atención y condicionar la voluntad del público que escucha. En la propuesta ciceroniana quien habla, quien se dirige al auditorio, tiene que organizar sus frases combinando los intervalos largos con los breves[79], es consciente además de que el *auditor*, el oyente, escucha, recibe palabras y frases[80]; y ambas se hallan enhebradas en una estructura de sonidos y rítmica[81]. Inconscientemente, el que escucha almacena los sonidos, los organiza en función de los valores añadidos derivados de la sola percepción individual o contextual, y crea una memoria de los sonidos[82].

De igual suerte, las fanfarrias de caza o las melodías similares incorporadas a obras de mayor empeño persiguen también el mismo efecto, el de recrear en quien escucha ambientes y situaciones determinadas, recordadas o evocadas a través de los sonidos que les dieron vida y las animaron. Las trompas naturales, de caza, y sus posteriores, con frecuencia, son solicitadas por los compositores para alcanzar esos efectos.

* *
*

76. Cfr. a modo de ejemplo *Staré lovecké fanfáry. Acte jagdfanfaren. Partitura*. Praha, Bärenreiter Editio Supraphon, 1968.
77. Cfr. A. VIVALDI, *Le quattro stagioni. L'autunno*. París, Heugel & Cie, 1975 ("E. *La caccia*. Allegro").
78. Cfr. Marco Tulio CICERÓN, *El orador*. Texto revisado y traducido por Antonio Tovar y Aurelio R. Bujaldón. 2ª ed. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1992.
79. *Orat*. 56, 187: *Quod si augusta quaedam atque concisa et alia est dilatata et fusa oratio, necesse est id non litterarum accidere natura, sed intervallorum longorum et brevium varietate* ("Y si una es la frase angosta y recortada y otra la amplia y difusa, es necesario que eso ocurra, no por la naturaleza de las letras, sino por la variedad de intervalos largos y breves").
80. *Orat*. 58, 197: *Nam qui audiunt haec duo animaduertunt et iucunda sibi censent, uerba dico et sententias* ("Pues los que oyen perciben estas dos cosas y las consideran atractivas, quiero decir, las palabras y los pensamientos").
81. *Orat*. 49, 162: *uocum autem et numerorum aures sunt iudices* ("en cambio los oídos son los jueces de los sonidos y de los ritmos").
82. *Orat*. 53, 177-178: *Aures enim uel animus aurium nuntio naturalem quandam in se continet uocum ominum mensionem* ("Pues los oídos, o el espíritu por aviso de los oídos, guarda en sí cierta medida natural de todos los sonidos").

(c) Consejo Superior de Investigaciones Científicas http://anuariomusical.revistas.csic.es
Licencia Creative Commons 3.0 España (by-nc)

Hasta este momento se han descubierto algunos de los contextos sociales en los que se utilizaron instrumentos de la familia viento-metal. No se agotan, con las descritas, todas las situaciones en las cuales se utilizó este conjunto de instrumentos; participaron también en ambientes lúdico-festivos y especialmente estuvieron presentes en celebraciones y ceremonias de carácter tanto laico como eclesiástico. En todos estos ambientes los sonidos producidos se limitaban a la emisión de unos pocos armónicos naturales, cuya mayor o menor gravedad guardaba relación con la extensión del tubo en el que se soplaba. Las situaciones evocadas ponen de relieve las permanencias de los comportamientos en un tiempo largo, en donde se produjeron escasas modificaciones sustantivas por lo que respecta tanto al sonido como a sus posibilidades tímbricas.

Al final de este recorrido, tal vez a finales del siglo XVII, las *tubæ*, *bucinæ* y *cornua* pasan a formar parte de la agrupación orquestal. Las emisiones fónicas se tendrán que adecuar a las características del resto de instrumentos con los cuales han de compartir un lenguaje. Esta adecuación constituirá el reto más importante con el que se toparán los instrumentos altos. La situación creada la evoca, sin más, la pintura dedicada a "El Oído" por parte de Jan Brueghel de Velours[83], ante 1625. En una galería, cuyo centro de la imagen la ocupa una ninfa, aparecen desparramados, entre otros muchos objetos, instrumentos musicales recordando la disposición orquestal. Sin músicos, da la impresión de que el pintor invita en esta reunión, en un espacio inanimado, a establecer un diálogo fructífero entre todos ellos que permita el encuentro sinfónico de todas y cada una de las voces, los sonidos, que son capaces de emitir.

Por lo que respecta a la familia viento-metal allí presente, se inicia un período histórico muy fructífero e interesante en el que se producirán sendas transformaciones físicas y al mismo tiempo se enriquecerá cromáticamente su registro sonoro. Las sucesivas transformaciones físicas sufridas por la trompa (trompa de caza, trompa natural, trompa con tonillos, omnitónica, etc., hasta la trompa actual...) permitirán a los compositores enriquecer la gama de los sonidos emitidos y al mismo tiempo experimentar con el lenguaje musical, aspirando a conseguir una mayor riqueza. En este sentido las experiencias de Johann Sebastian Bach (en el primer Concierto de Brandenburgo)[84], de Ludwig van Beethoven (Sonata op. 17)[85] y Wolfgang Amadeus Mozart[86] constituyen ejemplos en modo alguno desdeñables. Sin embargo, ésta representa una nueva dimensión de la trompa y su música que se aleja, momentáneamente, del propósito de esta intervención.

83. Ante 1625. Madrid. Museo del Prado, nº 1.395.

84. Cfr., por ejemplo, la edición Johann Sebastian BACH, *The Six Brandenburg Concertos and the four Orchestral Studies in Full Scores*. From the Bach-Gesellschaft Edition. New York, Dover Publications Inc., 1976, pp. 1-28.

85. Cfr., por ejemplo, las ediciones: Ludwig van BEETHOVEN, *Sonata for Horn and Piano (op. 17)*. Edited by Max Wolff. London – New York – Bonn – Sydney, Boosey and Haekes, 1949, y L. v. BEETHOVEN, *Sonate für Klavier und Horn oder Violoncell F dur*, op. 17. Herausgegeben von Armin Raab. München, G. Henle Verlag, 1994.

86. Cfr., por ejemplo, la edición Wolfgang Amadeus MOZART, *Four Horn Concertos and Concert Rondo*. For Horn and Orchestra. G. Schirmer, Inc., 1960 (<Schirmer's Library of Musical Classics> vol. 1.807).

(c) Consejo Superior de Investigaciones Científicas http://anuariomusical.revistas.csic.es
Licencia Creative Commons 3.0 España (by-nc)