



Trabajo Fin de Grado

Paisajes Sonoros de la *Hispania* Céltica:
fuentes para el estudio de la música y el sonido
en la II Edad del Hierro peninsular

Soundscapes from Celtic *Hispania*:
Sources for the Study of Music and Sound
in the Peninsular Late Iron Age

Autor

Santiago Faro Gonzalvo

Directora

Silvia Alfayé Villa

Facultad de Filosofía y Letras
Grado en Historia
2019

Resumen: la Arqueología del Sonido permite una aproximación a cuestiones culturales en las que la música y el sonido jugaron un papel importante en las sociedades del pasado, tales como la guerra, la religión y el ritual, y los mecanismos de interacción social. En este trabajo se lleva a cabo una recopilación de las fuentes disponibles para el estudio de la música y el sonido en el ámbito indoeuropeo de la Península Ibérica durante la Segunda Edad del Hierro peninsular, así como de las interpretaciones que la historiografía actual ha dado sobre ellas, con el objetivo de identificar y comprender los Paisajes Sonoros de los pueblos de la *Hispania* Céltica.

Palabras clave: música, sonido, Arqueología, Paisajes Sonoros, *Hispania* Céltica, Historia Antigua, Organología.

Abstract: Sound Archaeology allows an approach to cultural fields where music and sound played an important role in past societies, such as warfare, religion and ritual, and mechanisms of social interaction. This study not only collects all the ancient sources for the study of music and sound in the Indoeuropean realm of the Iberian Peninsula in the Late Iron Age, but also the interpretations offered by modern historiography, in order to identify and understand the Soundscapes from the societies of Celtic *Hispania*.

Keywords: Music, Sound, Archaeology, Soundscapes, Celtic *Hispania*, Ancient History, Organology.

“El oído es el sentido que más perturba el ánimo; que las emociones relacionadas con él son las que más provocan con mayor rapidez; y que, más que ningún otro, desquicia el entendimiento”.

Plutarco, *Cras.*, XXIII, 9

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN.....	7
1.1. METODOLOGÍA Y FUENTES	8
1.2. <i>HISPANIA CÉLTICA</i> : MARCO CRONOLÓGICO Y TERRITORIAL.....	10
2. RESTOS ARQUEO-ORGANOLÓGICOS	12
2.1. TROMPETAS	12
2.1.1. TROMPETAS CELTIBÉRICAS	13
2.1.2. TROMPETAS VACCEAS	18
2.1.3. TROMPETAS BERONAS	21
2.1.4. TROMPETAS DEL NORTE PENINSULAR	21
2.2. SILBATOS	22
2.2.1. SILBATOS DE ASTA Y HUESO.....	23
2.2.2. SILBATOS DE CERÁMICA	25
2.3. FLAUTAS	25
2.3. SONAJEROS.....	26
2.3.1. SONAJEROS VACCEOS	27
2.3.2. SONAJEROS CELTIBÉRICOS	28
2.3.3. SONAJEROS BERONES	29
2.5. <i>TINTINNABULA</i>	29
2.5.1. ELEMENTOS DE ADORNO Y PROTECCIÓN.....	30
2.5.2. <i>TINTINNABULA</i> VACCEOS	32
2.6. HUESERAS.....	33
3. REPRESENTACIÓN GRÁFICA DEL SONIDO	34
4. CÁNTICOS	36
5. DANZAS Y BAILES	39
6. PAISAJES SONOROS DE LA <i>HISPANIA CÉLTICA</i>	42
6.1. SONIDOS DE LA GUERRA	42
6.2. SONIDOS PARA EL MÁS ALLÁ	43
6.3. RELIGIÓN Y RITUAL	44
6.4. MAGIA DE PROTECCIÓN	45
6.5. SONIDOS DE LA INFANCIA	46
6.6. SONIDOS DEL PODER	46
6.7. MEMORIA E IDENTIDAD	47
7. CONCLUSIONES.....	48
8. BIBLIOGRAFÍA.....	50

1. INTRODUCCIÓN

El presente Trabajo de Fin de Grado tiene como objetivo llevar a cabo un análisis exhaustivo de las fuentes disponibles para el estudio de la música y el sonido en la *Hispania Céltica*, y un estudio del significado que estas manifestaciones tuvieron en las culturas que los produjeron y escucharon. Para ello, se ha elaborado un corpus documental que agrupa todos aquellos materiales que ofrecen información sobre esta materia –piezas arqueológicas, representaciones iconográficas y fuentes clásicas–, así como una compilación de las interpretaciones que la historiografía ha ofrecido sobre ellas. De este modo, se llevará a cabo un estudio de síntesis, inexistente hasta la fecha, en torno a los paisajes sonoros presentes en diferentes ámbitos de la cultura, la sociedad y la religión de los pueblos indoeuropeos de la Segunda Edad del Hierro peninsular.

Para ello, el trabajo se organiza en torno a dos bloques principales. En el primero de ellos se abordan las fuentes que permiten un acercamiento a las piezas arqueo-organológicas, es decir, a los instrumentos musicales y otros objetos sonoros (capítulo 2); las hipótesis acerca de posibles representaciones gráficas del sonido (capítulo 3), y finalmente los cánticos (capítulo 4) y las danzas (capítulo 5). Sobre la base de esos datos y de las exégesis historiográficas recopiladas, en el segundo bloque (capítulo 6) se analizarán los distintos paisajes sonoros de las sociedades de la *Hispania Céltica*.

A pesar de que existen numerosos estudios cerca de Paisajes Sonoros y Arqueología Musical para la Protohistoria europea, no sucede lo mismo en el caso del ámbito cultural que se aborda en este trabajo, cuyos sonidos y músicas solo han sido investigados de manera puntual en publicaciones de carácter general, o bien en artículos en los que se analiza un único tipo organológico, una fuente literaria, o un aspecto cultural específico. Existen también obras de escaso carácter científico que no serán empleadas en la elaboración de este Trabajo (Román 2012).

En este sentido, destacan las trompetas de cerámica como los objetos más representativos del corpus organológico de la II Edad del Hierro peninsular, siendo el instrumento al que se le han dedicado más publicaciones, entre las que se deben destacar diversas recopilaciones de ejemplares, como la de Pastor (1987) y Sopeña (1995); los estudios experimentales de Jiménez, García y Padilla (2013) y Jiménez *et al.* (2018); y las menciones en trabajos sobre la cultura celtibérica (Sopeña 1995: 104-109; Lorrio 1997: 198; Alfayé 2004). Por otro lado, se realiza un esfuerzo de recopilación de fuentes acerca de la música y el sonido en la Segunda Edad del Hierro peninsular en el

artículo de Romero *et al.* (2013) sobre los sonajeros vacceos, aunque no se incluyen algunos de los objetos sonoros, textos clásicos, representaciones iconográficas e hipótesis que se abordan en este Trabajo de Fin de Grado. También cabe destacar la importancia que las memorias de excavación y los estudios de materiales de diversos yacimientos, algunos de ellos realizados a comienzos y mediados del siglo XX, han tenido a la hora de encontrar ejemplos de diferentes objetos sonoros. Finalmente, resulta fundamental la tesis de Moya-Maleno (2012) en lo referente a las propuestas de comparación de paisajes sonoros mediante modelos etnográficos en el marco cultural de la *Hispania Céltica*.

1.1. METODOLOGÍA Y FUENTES

La Arqueología Musical o Arqueología del Sonido se constituyó definitivamente como disciplina en los años 70 del siglo XX de la mano de la Arqueología Postprocesual, que amplió el interés de las investigaciones a cuestiones más allá de los aspectos socioeconómicos en los que la *New Archaeology* había centrado su foco. En este contexto, la música y el sonido se planteaban como elementos cuyo estudio podía dar lugar a un avance en el conocimiento de cuestiones de carácter antropológico tales como los rituales o los elementos simbólicos (García y Jiménez 2011: 86). Así, se creó el primer grupo de estudio internacional dedicado a la Arqueología del Sonido, el *ICTM Group for Music Archaeology*, lo que supuso un incremento del número de publicaciones dedicadas a la materia, una tendencia que continúa en la actualidad (*Ibíd.*). Ello ha permitido establecer unas bases teóricas y metodológicas científicas para la disciplina, proponiendo diferentes elementos como fuentes para el conocimiento de los paisajes sonoros del pasado.

“Paisaje sonoro” es un término acuñado por la Arqueología del Sonido para hacer referencia al conjunto de sonidos de un espacio físico o cultural (*Ibíd.*: 81). En ellos la música no constituye el único elemento sonoro, por lo que se debe atender a todo sonido con un significado dentro de las sociedades del pasado. De este modo, se debe contar con todas las fuentes cuyo análisis pueda aportar datos a este respecto, y aplicar una metodología determinada en relación con su naturaleza particular.

La Paleo-Organología aporta el principal enfoque arqueológico a la disciplina, centrándose en el estudio de los elementos sonoros que formaron parte de las culturas

materiales, atendiendo tanto a las características morfológicas de las piezas como al contexto arqueológico dónde fueron encontradas. De esta manera, se han planteado diversos criterios de identificación de los elementos sonoros, basados en la viabilidad y eficiencia de su diseño para su funcionamiento como elementos sonoros y el estudio de paralelos, dentro y fuera del marco cultural estudiado (D'Errico y Lawson 2006: 51-52; Hortelano 2008). Por su parte, el contexto arqueológico puede aportar datos en la interpretación acerca del uso y el significado de esos objetos. Además, los estudios experimentales permiten arrojar datos acerca del proceso técnico de producción de las distintas piezas, y las implicaciones a nivel social e ideológico que éstos supondrían, así como permitir un conocimiento empírico del funcionamiento, las técnicas de ejecución y las cualidades acústicas de los objetos, a través de la fabricación de réplicas similares a los objetos originales (García y Jiménez 2011: 95). En el marco territorial y cronológico que atañe a este trabajo, se cuenta únicamente con varios tipos de aerófonos –instrumentos musicales y otros objetos cuyo sonido es producido mediante la vibración de una columna de aire–, entre los que se cuentan trompetas, flautas y silbatos; y de idiófonos –aquellos cuyo sonido se produce mediante la vibración de su propio material–, tales como sonajeros, *tintinnabula* y hueseras.

Las fuentes literarias antiguas aportan datos acerca de manifestaciones culturales cuyas actividades resultan intangibles en el registro material y por tanto resulta imposible una aproximación arqueológica. En el contexto de la *Hispania* Céltica, permiten conocer cánticos y danzas, cuyas descripciones deben ser, sin embargo, tomadas con precaución, ya que los autores grecolatinos impregnaron sus textos de una visión propia, cuya tendencia es la barbarización de las costumbres que les eran ajena, creando así tópicos en torno a los pueblos célticos (Moya-Maleno 2012: 73-75).

De igual manera, la iconografía documenta actividades de naturaleza similar así como instrumentos musicales en su contexto, aunque la información que ésta contiene se encuentra codificada culturalmente mediante una gramática visual, que también está sujeta a la subjetividad del artista, cuya lectura no debe ser literal sino interpretativa (García y Jiménez 2011: 95). En el desarrollo de este trabajo se analizarán diversas figuras y escenas representadas, principalmente, sobre soportes vasculares.

La Arqueología Musical propone también un enfoque etnomusicológico, tratando de comparar las culturas materiales del pasado y el presente, sin perder de vista los contextos y procesos históricos, con el objetivo de reconstruir los sonidos y

comportamientos musicales del pasado, así como tratar de dar explicación a los materiales arqueológicos y su contexto (Jiménez 2009). Aunque esta metodología entraña riesgos a la hora de ser aplicada, descuidando los contextos o forzando las analogías, una buena aplicación del método etnográfico permite poner en relación aspectos materiales e ideológicos imposibles de alcanzar desde otras perspectivas metodológicas (*Ibid.*: 644).

Finalmente, cabe destacar la aparición en las últimas décadas de los estudios de Arqueoacústica como método para medir, cuantificar y clasificar las cualidades acústicas de los espacios arqueológicos, tratando de analizar su posible significado sensorial, cultural y simbólico. Sin embargo, aunque estos estudios tienen en la actualidad gran repercusión en el estudio del arte rupestre (García y Jiménez 2011: 96-100), se carece de investigaciones en este ámbito para la Segunda Edad del Hierro peninsular.

1.2. *HISPANIA CÉLTICA*: MARCO CRONOLÓGICO Y TERRITORIAL

El concepto de "la Céltica" hace referencia al conjunto de pueblos que pobló la Europa Central y Atlántica en los últimos siglos del primer milenio a.C. y el primer siglo d.C., y que compartieron unas características lingüísticas, sociales, ideológicas y materiales comunes (Moya-Maleno 2012: 34). Así, se ha construido el término historiográfico de "*Hispania Céltica*", agrupando un conjunto heterogéneo de comunidades que habitaron en la Península Ibérica y que presentan dichas características culturales, de modo que los elementos elegidos para su identificación marcarán cuáles quedan fuera y cuáles dentro de lo que se entiende por *Hispania Céltica*.

Por lo general, el concepto tiende a agrupar a los pueblos de la Meseta Norte –celtíberos, vacceos y berones–, así como, con diferentes interpretaciones, a los diferentes grupos de la cornisa cantábrica –galaicos, astures y cántabros–, del Oeste peninsular –lusitanos y vettones–, y de la Beturia Céltica, la Carpetania y la Oretania (Moya-Maleno 2012: 37-39; Fraga da Silva 2008) (fig. 2), correspondiendo en su mayor parte a la distribución territorial de los topónimos terminados en *-briga* (García Alonso 2006) (fig. 1). La cuestión cronológica supone también un problema, ya que el debate,

aún abierto, acerca del proceso de celtización de la Península Ibérica no ha definido una fecha para la llegada de los elementos que caracterizan a las comunidades célticas, y la pervivencia de costumbres y creencias indígenas tras el proceso de Romanización tampoco permite establecer una fecha de finalización. De este modo, las fechas más aceptadas se sitúan entre los siglos V-IV a.C. y los siglos I a.C.-I d.C., correspondiendo con la Segunda Edad del Hierro en la península (Moya-Maleno 2012: 36), y el *Late Iron Age* europeo.

2. RESTOS ARQUEO-ORGANOLÓGICOS

2.1. TROMPETAS

Las trompetas de cerámica de la Segunda Edad del Hierro peninsular constituyen uno de los conjuntos de piezas arqueológicas más extenso en lo referido a objetos con clara finalidad sonora dentro de la Protohistoria europea, con más de medio centenar de fragmentos conocidos (García Benito *et al.* 2018: 616, 629), que corresponden a un número de ejemplares por ahora indefinido (para el caso celtibérico Sopeña 1995:104, que hace mención de una quincena de ejemplares; y Jiménez 2018: 10, que eleva el número a un mínimo 43 ejemplares, aunque no ofrece referencias ni bibliografía al respecto).

La aparición de la mayor parte de ellas en *oppida* caracterizados tradicionalmente como arévacos – Castilferreño (Izana), Cerro de los Castejones (Calatañazor), Villar del Río¹, Las Quintanas (Langa de Duero) y Numancia – ha supuesto la asociación de las trompetas con esta etnia por parte de determinados autores (Pastor 1987: 8; Sopeña 1995: 104; Jiménez *et al.* 2018: 10). Sin embargo, Alfayé (2004: 169) opta por una caracterización más general de estos asentamientos como celtibéricos y, por tanto, de las trompetas como elementos de su cultura material. A esto se añade el descubrimiento, por parte de esta misma autora, de una publicación de J. Cabré, de los años 1909-1910, en la que se documenta el hallazgo en el paraje de “La Escondilla”, Villastar (Teruel), en lo que podría ser un yacimiento celtibérico fuera del núcleo arévaco, de un pabellón de trompeta con decoración zoomorfa, hoy perdido (Cabré 1909/1910, lám. 105, fig. 132). Se suman también a la lista las piezas encontradas fuera del territorio celtíbero, como son el pabellón hallado en *Libia de los Berones* (Herramélluri, La Rioja) (Pastor 1987: 92, fig. 1; Jiménez, García y Padilla 2013: 389, fig. 2; Jiménez *et al.* 2018: 10), el ejemplar del poblado ibérico del Castelillo (Alloza, Teruel) (Atrián 1959: 231), el único procedente de un contexto no céltico, varios fragmentos interpretados como partes de trompetas provenientes del *oppidum* vacceo de *Cauca* (Coca, Segovia) y sus

¹ Según Pastor (1987: 9-11) es esta localidad a la que alude Taracena en una nota al pie de la página 72 de *La cerámica de Numancia* de 1924, en la que cita la existencia de una trompeta conservada completa, proveniente de Velilla de la Sierra y en propiedad del Vizconde de Eza. Pastor hace constar la ausencia de cualquier yacimiento conocido en esa localidad y la referencia en la *Carta Arqueológica de Soria* llevada a cabo por B. Taracena en 1941 de una noticia que describe, en el apartado correspondiente a Villar del Río, “una trompeta de barro lisa de tipo numantino, único ejemplar completo que conocemos, hoy en el poder del señor Vizconde de Eza” (Pastor 1987: 10), y que el autor relaciona con el ejemplar que vio en la visita a la residencia de la Condesa de Ripalda, descendiente directa del Vizconde.

inmediaciones, un posible fragmento procedente del castro de Elviña (La Coruña) y un fragmento correspondiente a un ejemplar tardío hallado en *Bracara Augusta* (Braga, Portugal). Finalmente, cabe destacar la existencia de dos textos, de Apiano y Estrabón, que confirman el empleo de este tipo de instrumentos por parte de los pueblos de la *Hispania Céltica*.

Las principales características de las trompetas protohistóricas peninsulares son el empleo de arcilla para su fabricación, a diferencia de otros aerófonos de cronología similar y procedencia céltica en el resto de Europa como el *carnyx*, confeccionado en metal, así como su forma ultracircular y la decoración tanto plástica como pictórica que algunas de ellas poseen. Por otro lado, a pesar de haberse nombrado tradicionalmente como "trompas", atendiendo a una clasificación musicológica la forma cilíndrica del cuerpo de estos instrumentos los adscribe al grupo de las trompetas, en contraposición al cuerpo cónico propio de las trompas. Además, el modo de ejecución los caracteriza como trompetas naturales, ya que el sonido se produce mediante la vibración de los labios del intérprete y es la alteración de esta vibración la que da lugar a los cambios de registro, careciendo de elementos mecánicos destinados a tal fin (Jiménez *et al.* 2018: 10-11).

2.1.1. TROMPETAS CELTIBÉRICAS

Pompeyo retornó otra vez hacia Numancia e intentó desviar el curso del río hacia la llanura con objeto de reducir la ciudad por hambre. Pero los numantinos atacaron mientras estaba dedicado a esta tarea, y sin ninguna señal de trompeta, saliendo a la carrera todos juntos, asaltaron a los que trabajaban en el río.
(Trad. Sancho 1980: 168-169)

En este texto, Apiano, Iber., 78, presenta el empleo de señales acústicas efectuadas mediante trompetas por parte de los pueblos celtibéricos como medio para señalizar los movimientos de tropas durante la batalla, al menos en este episodio acaecido en el año 140 a.C. De este modo, el pasaje ha sido utilizado por la historiografía moderna como ejemplo del empleo bélico de las trompetas de cerámica encontradas en diversos asentamientos celtíberos, y que han sido asociados con este tipo de señales al resultar los únicos elementos, presentes en el registro arqueológico, relacionados de manera potencial con esta finalidad. Así, fueron relacionadas en primer lugar con esta función de señalización para la caza (Taracena 1924: 72) o el ejercicio

bético (Pastor 1987: 16), pero estudios recientes (Jiménez *et al.* 2018) tratan de demostrar, mediante técnicas arqueométricas y experimentales, un posible uso y significado de estos objetos más allá del meramente señalizador, alejándose de la versión externa que ofrecen las fuentes grecolatinas con respecto al uso de estos elementos sonoros. Por otro lado, se ha llamado la atención sobre la término *salpinx* con el que Apiano describe esas supuestas trompetas que no efectuaron ninguna señal, cuya relación con las trompetas celtibéricas de arcilla resulta arriesgada (Moya-Maleno 2012: 325-328).

Las primeras trompetas identificadas como tales fueron encontradas en las excavaciones de Numancia, entre 1909 y 1923. Tras estos descubrimientos, durante la primera mitad del siglo XX se continuaron identificando trompetas de cerámica, dando lugar a una discusión entre B. Taracena y S. Vilaseca, a lo largo de varias publicaciones, en torno a la identificación de ciertas piezas o bien como trompetas de pabellón doble (Taracena 1924: 72; y 1946) o como toberas dobles (Vilaseca 1945; y 1947). La clasificación definitiva fue llevada a cabo por F. Wattenberg (1963), quien diferenció "trompas" y toberas, y fechó las trompetas numantinas entre el 133 y el 29 a.C.

Sin embargo, la cuestión cronológica supone un problema debido a la metodología empleada en las excavaciones de comienzos de siglo, en las que se sacaron a la luz la mayor parte de las piezas conocidas. De este modo, careciendo de contextos arqueológicos bien definidos y por tanto de referencias estratigráficas que permitan establecer una secuencia ordenada, la única clasificación posible es la crono-estilística llevada a cabo por Wattenberg (1963: 43-44). De igual manera, resulta imposible ofrecer una cronología más precisa para el resto de yacimientos donde se han encontrado trompetas, estableciendo como cronología general para la mayoría de ellos, y por extensión de gran parte de los aerófonos, el siglo I a.C. (Alfayé 2004:168). Jiménez *et al.* (2018: 10) apoyan una cronología anterior al 133 a.C. para el conjunto de las trompetas numantinas, con posibles excepciones más tardías, sobre la base de la reinterpretación estratigráfica del yacimiento llevada a cabo por Jimeno *et al.* (2012).

A las evidencias arqueológicas habría que añadir el texto de Apiano, con el que se inició este capítulo, que pone de manifiesto el empleo de trompetas por parte de los pueblos celtibéricos, por lo menos desde el mediados del siglo II a.C., así como las monedas emitidas por la ceca ilocalizada de *Louitiskos* (fig.3) correspondientes a esta misma cronología, en cuyo reverso el jinete porta un elemento que algunos autores

identifican como una trompeta de guerra similar a los ejemplares arqueológicos de cerámica² (Pastor 1987: 13; Sopeña 1995: 105; Alfayé 2004: 166, 167, fig. 2), pero cuya forma no se corresponde con los ejemplares ultracirculares de cerámica.

Un aspecto fundamental que ha ocupado parte del estudio de las trompetas celtibéricas de barro es el proceso técnico de fabricación de las piezas. Existe consenso entre los autores en confirmar una composición en tres partes, según se observa en las piezas originales: una bocina o pabellón amplificador fabricado a torno, una boquilla elaborada con la misma técnica y un tubo ultracircular. Pastor (1987: 11-12) clasifica las bocinas y las boquillas respectivamente en dos tipos principales según su forma, mientras que Jiménez (2018: 13) clasifica las boquillas en tres grupos. Jiménez, García y Padilla (2013: 389) distinguen además tres tamaños principales: las trompetas grandes, con un diámetro superior a los 25 cm., medianas en torno a 20 cm. y pequeñas, con un diámetro inferior o igual a 15 cm (fig. 4). En cuanto al método de fabricación del tubo, Taracena (1924: 70-71) propuso una elaboración mediante "dos tiras rectangulares de barro, recortadas sobre el torno y luego unidas en sentido longitudinal formando cada una la mitad del cilindro de la trompeta". Pastor (1987: 12) recoge esta hipótesis y plantea dos más: en primer lugar la fabricación de pequeños cilindros de arcilla que se unirían unos a otros conformando un círculo completo y en segundo lugar la confección del tubo mediante un gran rectángulo de arcilla plegado sobre sí mismo, técnica que fue la elegida por el autor para llevar a cabo una reproducción. Jiménez, García y Padilla (2013) emplearon también esta técnica para la elaboración de varios modelos experimentales. El objetivo de esta experimentación era llevar a cabo un registro del proceso técnico de fabricación de las piezas y unas pruebas acústicas que permitieran ampliar las realizadas por Pastor sobre el ejemplar original, el único completo, de Villar del Río (Pastor 1987: 11) (fig. 5). Un estudio experimental más completo y que ha permitido alcanzar unas conclusiones más amplias es el realizado por Jiménez *et al.* (2018), en el que se realizó un análisis arqueométrico de algunos fragmentos de

² Tal y como indica Alfayé (2004: 166-168), la acuñación conmemorativa de Postumio Albino, supuestamente datada entre el 179 y el 178 a.C., a la que Taracena (1924: 71-72) hace referencia y en la que se observarían una serie de trompetas como muestra del triunfo sobre lusitanos y vacceos, no existe. Además, los posibles tipos monetarios acuñados por esa misma familia y que hubieran podido causar la confusión no representan en ningún caso trompetas. Sin embargo, es posible que el origen de la error sean los denarios de D. Iunus Brutus Albinus emitidos en el 48 a.C. en conmemoración de las victorias de Cesar en la Galia y que representan un *carnyx*, elemento típico de las representaciones de trofeos galos del siglo I a.C.

trompetas originales provenientes de Numancia, Tiermes y Langa de Duero que ha realizar dos reproducciones, fabricadas esta vez completamente a torno, muy similares en su morfología, composición y características microestructurales a los ejemplares antiguos. Este análisis arqueométrico permitió, además, definir las diferencias entre el material empleado para las trompetas numantinas estudiadas, para el ejemplar de Tiermes y para el ejemplar de Langa de Duero, concluyendo que en cada asentamiento fabricaron sus propias trompetas (Jiménez *et al.* 2018: 18).

Las conclusiones de los análisis acústicos realizados con las reproducciones pudieron ser aplicados a las trompetas originales. En cuanto a la absorción acústica del material cerámico se demostró una transmisión casi total del sonido, asemejando los resultados a los ofrecidos por los materiales metálicos. Por otro lado, la tesitura de los instrumentos fue de tres octavas en un caso y tres octavas y media en otro, teniendo ambos mejores cualidades acústicas en las notas más agudas. La extensión de la frecuencia de sonidos emitidos supone la posibilidad de efectuar escalas y melodías simples (*Ibid.*: 21), lo que excede su interpretación tradicional como meros productores de señales para la caza (Taracena 1924: 72) o la batalla (Pastor 1987: 16), o estridencias durante el curso del combate (Sopeña 1995: 105).

Un aspecto reseñable son las decoraciones que presentan gran parte de las trompetas celtibéricas en forma de molduras en boquillas y bocinas, motivos pintados en color negro, y en algunos casos blanco, creando formas geométricas –y en un único caso un motivo figurativo (Jiménez 2018: 16, fig. 12) (fig. 6)–, estampillado de círculos concéntricos y finalmente un único ejemplo de aplique cerámico con forma de animal en el pabellón de una de las trompetas numantinas, identificado como caballo (Taracena 1924: 71; Wattenberg 1963: 41) o lobo (Sopeña 1995: 108, n. 109) (fig. 7). Sin embargo, los elementos decorativos más significativos en lo referido a este tipo de piezas son los pabellones zoomorfos, que adoptan en los tres casos conocidos –procedentes de Numancia (Wattenberg 1963: 89, núm. 414, tabla XV; Blanco 2014: 42, figs. 7 y 8), Tiermes (Blanco 2014: 43, fig. 9) y La Escondilla (Cabré 1909/1910: lám. 105, fig. 132; Alfayé 2004: 163, fig. 6) (figs. 8-9)– la forma de la cabeza de un animal con las fauces abiertas en actitud amenazadora. En la Céltica continental e insular, los pabellones zoomorfos de los *carnykes* encontrados en los depósitos votivos de los santuarios de Deskford (Escocia), Mandeure (Francia) y Tintignac (Francia), y de los representados en el caldero de Gundestrup, tienden a mostrar, en mayor medida, la

forma de cabezas de jabalí, animal de carácter ctónico asociado también a la realeza (Sopeña 2012: 98). Por contraposición, los ejemplares celtibéricos han sido identificados como lobos, seres ampliamente representados en la Céltica con significado funerario, relacionados con las divinidades infernales (Sopeña 1995: 108-109; 2012: 98).

Sopeña (1995: 108) propone una interpretación de la escena representada en una de las estelas de Lara de los Infantes (fig. 10), datada entre los siglos II y I a.C., como un contexto de acceso al Más Allá por parte del guerrero caído en combate de la parte derecha que se dispone a ser devorado por varias aves. De este modo, las trompas representadas a la izquierda de la escena, cuyos sonidos lo acompañan en dicho viaje, forman parte del entorno escatológico en relación con el ejercicio bélico. Sin embargo, otros autores relacionan la imagen con una escena de sitio (Pastor 1998: 112-114) o de victoria militar (Marco 1978: 38) interpretando el friso central como una empalizada y los aerófonos como *tubae* y *cornua*, aerófonos romanos cuya forma se asemeja más a los aerófonos representados que los ejemplares de arcilla (Abásolo 1977: 81, fig. 4), y que alejan la escena de la representación de un ritual de tradición indígena.

Según Sopeña (1995: 104-109, 2012: 95-99) las trompetas celtibéricas tuvieron una función crucial en los momentos previos al combate generando sonidos inarmónicos y estridencias que, sumados a los gritos efectuados por los guerreros, contribuían a un alboroto intencionado con el que se buscaba provocar terror en el oponente, objetivo para el que su supuesto sonido bronco habría sido ideado. Serían, por tanto, un elemento de la *feritas* céltica descrita por los autores griegos y romanos (Sopeña 2012: 98), creando un sonido inhumano que podría ser entendido como la personificación de la voz de una deidad guerrera a la que se invoca, quizás la misma que es representada en las cabezas de lobo de los extremos de las trompetas (Sopeña 1995: 106). De este modo, se confirmaría que las trompetas formaron parte de un comportamiento ceremonial dentro del contexto ritualizado de la guerra.

Sin embargo, los análisis acústicos realizados sobre reproducciones han permitido desmentir la supuesta imposibilidad de producir alteraciones armónicas y sonidos más allá del mero ruido planteada previamente. De este modo, sin dejar a un lado su posible uso en batalla como generador de sonidos estridentes o señales, las capacidades acústicas de las trompetas de cerámica permiten plantear la hipótesis de un posible uso musical ligado a diversas manifestaciones culturales (Jiménez y García 2014; y Jiménez

et al. 2018: 21). Algunos autores plantean que las frágiles trompetas de cerámica no parecen ideadas para un contexto bélico, para el que sus cualidades acústicas no hubieran sido necesarias, y en el que podrían haber sido fácilmente sustituidas por otros aerófonos de construcción más sencilla, y confeccionados en materiales más resistentes, tales como cuernos de bóvido (Jiménez *et al.* 2018: 10), corteza o madera (Moya-Maleno 2012: 330), de los que no se tenga constancia en el registro arqueológico, ofreciendo posibles paralelos etnográficos –un uso similar podría haber tenido la caracola marina encontrada en Numancia, datada entre los siglos III-I a.C. (fig. 11)–. Así, se ha propuesto la participación de las trompetas de cerámica en contextos rituales y su empleo por parte de las élites como elementos de poder y estatus, dentro del mecanismo de perpetuación de las estructuras sociales en favor de las aristocracias guerreras (Jiménez 2012: 184), pudiendo ser, debido a su escaso número, considerados elementos de prestigio (Moya-Maleno 2012: 329), sin descartar un posible uso musical de estos instrumentos en otro tipo de rituales colectivos de carácter festivo-religioso. De igual manera, P. Moya (2012: 328-329), plantea la hipótesis del empleo de las trompetas de cerámica como herramientas para la articulación territorial, adscribiéndoles un código de señalización sonora con un significado preciso, capaz de atraer a los peregrinos a un centro de culto – explicando así la presencia de un fragmento de trompeta junto al santuario de Peñalba de Villastar–, de permitir la comunicación en el curso de las actividades pastoriles, y de comunicar diferentes núcleos de población, tal y como César, *B.G.*, VIII, 20, 2, narra que fue congregada la asamblea de los belóvacos en la Galia.

2.1.2. TROMPETAS VACCEAS

Dentro del ámbito vacceo se conocen únicamente tres fragmentos que podrían haber formado parte de trompetas de cerámica, todos ellos provenientes de intervenciones realizadas en *Cauca*, la actual Coca (Segovia), y en su entorno inmediato. Debido a ello, la información que se posee acerca del uso de estos instrumentos por parte de los vacceos es aún escasa.

Hasta hace pocos años no se tenía constancia de la presencia de este tipo de piezas, habiendo pasado inadvertidos aquellos fragmentos que podrían haber formado parte de trompetas debido a su similitud técnica con otros objetos de cerámica fabricadas a torno. La primera identificada como tal fue la recuperada por J. F. Blanco

de la escombrera municipal de Coca y publicada en 2014 (fig. 12). A pesar de haberse hallado completamente descontextualizada, pudo identificarse el solar donde se había realizado el vaciado de tierras, en el que se conservaba un corte definido de los niveles estratigráficos que mostraba las distintas fases de ocupación de esa zona. Mediante comparación con los materiales *in situ*, el supuesto fragmento de trompeta fue adscrito al contexto vacceo tardío, asociado a una cronología de entre mediados del siglo II a.C. y mediados del siglo I a.C. (Blanco 2014: 37-38).

La pieza está confeccionada en una arcilla muy depurada, presenta coloración gris en su superficie, que ha sido alisada, y en su interior es posible observar huellas fruto de su fabricación a torno. Un prominente apéndice adosado a su pared toma la forma de una oreja puntiaguda, realzada mediante unas líneas pintadas en marrón oscuro (*Ibíd.*: 39). Teniendo en cuenta el diámetro de la pieza y que este se ensancha hacia dónde estaría la boca del supuesto animal, Blanco señala que los paralelos más cercanos son las trompetas celtibéricas con pabellones zoomorfos. Esto apoya a su vez la hipótesis de que la apuntada oreja formara parte de la cabeza de un lobo, el color de cuyo pelaje se habría tratado de reproducir mediante una cocción en ambiente reductor que confirió un tono gris a la pieza, y cuyos rasgos se resaltaron mediante las líneas pintadas.

Debido a estas características técnicas y morfológicas, Blanco (2014) relaciona la pieza con las trompetas celtibéricas y asimila la función bélica que para estas se supone. Así, pone en relación la presencia de un fragmento de trompeta con los episodios bélicos sucedidos en *Cauca* conocidos a través de las fuentes grecolatinas, tales como la conquista romana del *oppidum* en el 151 a.C. (Apiano, *Iber.*, 51-52) y la operación de castigo de Cn. Pompeyo en el 74 a.C. en el contexto de la guerra sertoriana (Frontino, *Strat.*, II, 11, 2). Sin embargo, si esta comparación se toma como válida no se deben descartar otros usos y significados similares a los propuestos para el ámbito celtibérico. Al igual sucede en la Celtiberia, el lobo fue un animal con un significado simbólico relevante en el imaginario vacceo (Blanco 1997: 190, 194-197; y 2012: 53-54), por lo que las trompetas de cerámica con figuraciones y pinturas zoomorfas pudieron jugar un papel importante en la ritualidad de esta cultura. A esto hay que añadir que, según Blanco (2018a: 164), la pintura de la zona de la frente del animal, conservada únicamente en la parte cercana a la oreja, podría haber dibujado un motivo zoomorfo en perspectiva cenital, un recurso típico de la iconografía vaccea para representar diversos animales (Romero 2010: 525), destacando entre ellos el lobo por el número de figuras y

el mayor naturalismo de estas (Blanco 1997: 197-198). Esta convención iconográfica supone un profundo significado cultural del animal representado, más allá del objetivo decorativo, dada la dificultad de lectura visual de este tipo de imágenes frente a las que muestran una visión lateral. De este modo, el lobo aparece ligado a connotaciones simbólicas y religiosas relevantes en la cultura vaccea (*Ibíd.*: 188; Romero 2010: 527), quizás siendo entendido como símbolo de una divinidad cuya protección se trata de lograr mediante la representación cenital (Abarquero 2006/2007: 199-201) y, en el caso de esta trompeta, también mediante el modelado de la cabeza de este animal. Sin embargo, aunque las trompetas de cerámica con figuraciones zoomorfas fueron empleadas por los celtíberos, y pudieron haber formado parte de contextos rituales similares de la cultura vaccea, el significado simbólico y religioso de estos instrumentos, de sus decoraciones y de los sonidos que emitieron no habría sido necesariamente el mismo para ambos grupos culturales.

Los otros dos posibles ejemplares de trompetas vacceas son de identificación algo más dudosa y las conclusiones que de ellos se extraen no permiten una interpretación tan amplia como en el caso anterior. El primero (fig. 13A) corresponde a un conjunto de fragmentos que conforman un vaso cerámico moldurado, de fuste alargado, tendencia curvada y varias líneas horizontales pintadas en rojo, encontrado en los años ochenta en el área de los Azafranales de Coca (Blanco 2018b: 173, fig. 13), un ejemplar sin paralelos en la cerámica vaccea ni celtibérica, pero sí en algunas de las trompetas (Blanco 2018a: 164). El segundo ejemplar (fig. 13B) fue interpretado inicialmente como un fragmento de la embocadura de una trompeta (*Ibíd.*: 137, fig. 3.64), dada su forma alargada y el estrechamiento que presenta hacia el borde, así como los motivos geométricos pintados en su superficie. Sin embargo, su tendencia recta, que aunque podría suponer la existencia de aerófonos con ésta forma, la aleja de los ejemplares conocidos y el autor se inclina hacia una interpretación como cuello de una botella singular (*Ibíd.*: 137), hipótesis prudente dada la falta de datos acerca de la forma completa del objeto del que formó parte y la inexistencia de trompetas rectas en el registro arqueológico –aunque Moya-Maleno (2012: 329, fig. 194) hace constar ejemplos etnográficos procedentes de León, Zamora y Toledo–.

2.1.3. TROMPETAS BERONAS

El primer autor en hacer mención de un aerófono de cerámica encontrado en la localidad de Herramélluri (La Rioja), hasta el momento inédita, es Pastor (1998: 92, fig. 1.), quien ofrece un dibujo apenas detallado de una trompeta aparentemente completa, pero ningún dato acerca de su contexto. Jiménez, García y Padilla (2013: 389, fig. 2) publican la fotografía de un pabellón de trompeta que forma parte de los fondos del Museo de la Rioja y que procede de Libia de los Berones, yacimiento que se encuentra en la localidad riojana (fig. 14). Este fragmento, que muestra una tendencia progresivamente más ancha hacia la boca, acentuada en la parte final tras un ligero estrechamiento del diámetro, se asemeja al escueto dibujo ofrecido por Pastor, pero sería arriesgado asegurar que corresponde a dicha pieza. Por otro lado, debido a la falta de datos estratigráficos, es imposible establecer una cronología y un contexto cultural definidos para el fragmento y por tanto dar lugar a cualquier conclusión acerca del uso de trompetas de cerámica por parte de los berones resulta de igual manera inviable.

2.1.4. TROMPETAS DEL NORTE PENINSULAR

En el castro de Elviña se encontró un fragmento de cerámica cilíndrico, hueco y ligeramente curvado, de unos 9 cm de largo y decorado con una cresta en su lado convexo (Rey 1991: lám. XII-4) (fig. 15). Dado que no tiene marcas de haber estado en contacto con el fuego y su forma no se corresponde con la de una punta de tobera encontrada en el mismo yacimiento, J. Rey (1991: 48) se inclina hacia su interpretación como un fragmento de morillo o como el fragmento del tubo de una trompeta similar a las encontradas en Numancia. Sin embargo, la escasa información que ofrece la pieza acerca de la forma completa del objeto del que formó parte no permite asegurar la existencia de un aerófono de cerámica en este asentamiento de la Segunda Edad del Hierro.

Así, ante la ausencia de evidencias arqueológicas más claras o representaciones figurativas que apoyen el uso de trompetas por parte de los pueblos célticos del Norte peninsular, únicamente se dispone de un pasaje de Estrabón, III, 3, 7, donde el autor griego hace mención del uso de estos aerófonos en el contexto de los rituales de comensalidad:

Comen sentados en bancos construidos en el muro y se sientan en orden a edad y rango. Los manjares se pasan en círculo y a la hora de la bebida danzan en corro al

son de flauta y trompeta, pero también dando saltos y agachándose [...]. Éste, como he expuesto, es el género de vida de los montañeses, y me refiero a los que jalanan el flanco norte de Iberia: calaicos, astures y cántabros hasta llegar a los vascones y el Pirene; pues el modo de vida de todos ellos es semejante. (*Trad.* Meana y Piñero 1992: 86-87)

El texto debe ser tomado con precaución, dada su naturaleza externa y, por tanto, su tendencia a la barbarización de "El Otro", pero no se debe descartar un posible uso musical de determinados aerófonos de boquilla que, en este caso junto al sonido de las flautas y acompañando a una danza, pudieran interpretar un repertorio musical propio dentro de los diversos contextos ritualizados en las culturas del norte peninsular.

Por otro lado, el único ejemplo conocido hasta la fecha de fabricación y uso de trompetas de cerámica en época romana lo encontramos en el Noroeste peninsular, en un fragmento hallado en *Bracara Augusta*, la actual Braga (Portugal) (fig. 16). Sin aportar datos acerca de su contexto y cronología, más allá de su pertenencia a la fase romana de la ciudad, Morais, Sousa y Salido (2014: 106-107, 114, fig. 4a-b) lo describen como un fragmento hueco de sección cilíndrica y tendencia curvada, con una forma semejante al tubo las trompetas celtibéricas, lo que les lleva a identificarlo como parte del tubo de un instrumento de similares características. Relacionan sin embargo sus posibles funciones con las de *buccinae* y *tubae*, aerófonos empleados en época romana tanto en el ámbito militar como en contextos festivos y rituales, sin aludir a una posible perduración del uso indígena de estos aerófonos.

Por otro lado, a pesar de la existencia en la actualidad de lugares del Noroeste peninsular donde se producen y tocan trompetas ultracirculares de barro – Barcelos (Morais, Sousa y Salido 2014: 107; Moya-Maleno 2012: 328), Miño y Buño – García, Jiménez y Padilla (2018: 622) hacen notar las diferencias morfológicas con las trompetas protohistóricas y así la imposibilidad de hacerlos valer como modelos etnográficos.

2.2. SILBATOS

Los silbatos son aerófonos de pequeño tamaño ideados para producir, por lo general, una única nota. Debido a ello su capacidad musical es limitada, pero el sonido producido por estos objetos pudo tener uno o varios significados en las sociedades que los produjeron y los tocaron, dentro de diversos contextos de uso. Por otro lado, la

sencillez de las formas que adoptan estos aerófonos y la fragmentación de las piezas arqueológicas dificultan la identificación de los silbatos en el registro arqueológico, lo que supone la existencia de escasos ejemplares diferenciados como tales. Así, únicamente han sido clasificados como silbatos aquellos cuya forma parece ideada para producir sonido, como los "silbatos celtibéricos" de asta (Llanos 2005), o aquellos que aún conservan sus propiedades sonoras, como el ejemplar de cerámica de Sepúlveda (Segovia) (Blanco 1998: 158; y Alfayé 2007a: 80).

2.2.1. SILBATOS DE ASTA Y HUESO

Una serie de objetos fabricados sobre candiles de asta de ciervo encontrados en diversos contextos de la Segunda Edad del Hierro, tanto en la zona de la Meseta al Norte del Duero como en el Valle Alto del Ebro, han sido tradicionalmente interpretados como silbatos (Romero *et al.* 2013: 87) (fig. 17). Constituyen un conjunto de alrededor de una treintena de piezas provenientes de la Dehesa de Morales (Fuentes de Ropel, Zamora) (Escudero y Balado 1990: 236), el Soto de la Medinilla (Valladolid) (*Ibíd.*), Las Quintanas (Valoria la Buena, Valladolid) (*Ibíd.*: 239), Palencia (*Ibíd.*), Paredes de Nava (Palencia) (*Ibíd.*), Cuesta del Moro (Langa de Duero, Soria) y Numancia (Garay, Soria) (Escudero y Balado 1990: 236-241), destacando por su número los veintitrés ejemplares del poblado de La Hoya (Laguardia, Álava) (Llanos 2005: 210-217).

La datación de estas piezas resulta incierta debido a la escasez, y en algunos casos ausencia, de información estratigráfica asociada a los hallazgos, por lo que establecer su adscripción cronológica más allá de su pertenencia a la Segunda Edad del Hierro es, por el momento, imposible. Por otro lado, de manera tradicional han sido denominados como "silbatos celtibéricos" (Escudero y Balado 1990: 235-236), pero la dispersión de este tipo de piezas en yacimientos más allá del límite territorial definido para este grupo cultural obliga a cuestionar dicha nomenclatura.

En cuanto a los aspectos formales, son piezas de entre 10 y 17 centímetros de longitud que presentan un corte en forma de bisel o de escotadura, prolongado en ambos casos hasta perforar la médula interior del asta y crear una oquedad que sobresale por la base. A estas características se debe su identificación tradicional como silbatos, pero las marcas de desgaste por el uso que algunas de ellas presentan impulsaron a Escudero y

Balado (1990) a ofrecer una hipótesis diferente. Los autores hacen constar la presencia de un pulimento no intencionado en varias partes de un gran número de las piezas, cuyas marcas corresponderían a los puntos de mayor desgaste si hubieran sido usadas como *psalia*, es decir, camas de bocado de caballo (fig. 18B). Las camas de hueso y cuerno han sido documentadas a partir del Bronce Medio en toda Europa, siendo los modelos con escotadura o muesca y única perforación (fig. 18A), que son lo que guardan el mayor parecido con las piezas peninsulares, los pertenecientes de la Edad del Hierro, perviviendo su uso tras la aparición de los primeros arreos metálicos (Escudero y Balado 1990: 247). Otros autores han atribuido a las piezas una posible función de tensores de ligamentos, gavilladores o colgantes (Moya-Maleno 2012: 330).

A pesar de estas hipótesis algunos autores continúan sosteniendo su interpretación como silbatos (Llanos 2005), al menos para los ejemplares de La Hoya (Laguardia, Álava) (figs. 19A y 19B), debido a la ausencia de un desgaste marcado en parte de las piezas y a la inexistencia, hasta la fecha, del hallazgo de dos piezas similares encontradas juntas que pudieran corresponder a la pareja de camas del bocado. Llanos (2005: 210) alude a la posible existencia de una pieza fabricada en madera o cera (fig. 19C), y por tanto no conservada, que canalizaría el aire hacia el bisel y de esta manera se produciría un sonido que podría haber sido usado en el pastoreo, la caza o como reclamo de mercado (*Ibid.*: 220-221). Por otro lado, presenta la imagen de dos réplicas realizadas con los mismos materiales que los originales y grabaciones del sonido que estas producen, pero no describe el proceso de fabricación ni muestra el interior del bisel, que sólo en el caso de algunas piezas arqueológicas parece haber sido ideado para la producción de sonido (Jiménez 2018: 35).

Finalmente cabe destacar la presencia de fragmentos de huesos de ave perforados en Numancia (Garay, Soria) (fig. 20), datados entre los siglos I a.C. y I d.C., cuya identificación como silbatos o reclamos debe ser tomada con precaución, así como su adscripción a las tradiciones indígena o romana (Jiménez 2018: 38, fig. 34), por lo que ante la falta de más datos resulta imposible establecer ninguna hipótesis firme a su respecto.

2.2.2. SILBATOS DE CERÁMICA

Una pieza encontrada en Sepúlveda (Segovia) (fig. 21) constituye el único ejemplo claro de silbato de cerámica para la cronología y el ámbito cultural que abarca este trabajo, ya que a pesar de haber sido encontrada de manera fortuita y fuera de contexto ha sido adscrita a una cronología de los siglos III al I a.C. (Alfayé 2007a: 80, 90 n. 12) o los siglos V al I a.C. (García, Jiménez y Padilla 2018: 627). Está modelada en forma de gallo, conservada casi en su totalidad y los dos orificios de su base permiten producir un sonido agudo de gran intensidad, tal y como pudo comprobar Blanco (1998: 158), quien propone su uso como juguete infantil, alejado de interpretaciones mágico-religiosas (*Ibíd.*; y 2003: 75). De este modo, dada la ausencia de un contexto arqueológico que pueda aportar más datos y el parco conocimiento de los ámbitos de uso de los escasos vasos cerámicos ornitomorfos encontrados en la Céltica peninsular (Alfayé 2007a: 86-87), no es posible plantear una hipótesis concluyente acerca del uso y el significado de esta pieza.

2.3. FLAUTAS

El pasaje en el que Estrabón, III, 3, 7, hace referencia a las danzas de los pueblos del Norte de la Península al son de "flautas y trompetas" es recogido por Moya-Maleno (2012: 323) haciendo especial hincapié en la traducción del vocablo *αὐλὸν*, empleado por el autor griego para hacer referencia al primer tipo de aerófonos. Mientras que la palabra *aulós* suele referirse en las fuentes clásicas a un aerófono de doble tubo cuyo sonido se efectúa mediante la vibración de sendas cañas, Moya-Maleno (*Ibíd.*: 324) la identifica, en este caso, con una forma genérica para describir un aerófono de la familia de las flautas y, de este modo, resulta imposible establecer cuál fue el instrumento empleado en este tipo de ritos colectivos. Sin embargo, la elección de dicho término por parte del autor griego –aún tomando con precaución la verosimilitud de lo narrado en el pasaje– podría responder a que el aerófono indígena tuviera un carácter simbólico similar al que el *αὐλὸν* tuvo en Grecia, y también en la cultura ibérica, donde formó parte de diversas manifestaciones sociales y cultuales, mostradas en iconografía sobre diversos soportes (Castelo Ruano 1989: 11-16). En el ámbito ibérico, este instrumento se tocó en algunas ocasiones junto a trompetas (Pastor 1998: 99, fig. 7), siendo la música tocada por las *auleteres*, tañedoras de *aulos*, depositaria del código identitario de la comunidad, encarnando los valores y la memoria social (García Cardiel 2017: 159).

Así, es posible discernir un significado cultural de estos instrumentos, más allá de lo lúdico y festivo, que Moya-Maleno (2012: 323-324) propone extrapolar a aquellos aerófonos descritos por Estrabón, tañidos por los pueblos célticos del Norte de *Hispania*, aunque estos no se correspondan exactamente con los tipos organológicos mencionados.

El único ejemplar clasificado como flauta en el registro arqueo-musicológico de la II Edad del Hierro peninsular es un fragmento quemado de hueso (fig. 22), que fue hallado en el yacimiento carpetano del Cerro de la Gavia (Vallecas, Madrid) dentro de un contexto de hábitat que estuvo en uso desde el siglo III a.C. hasta aproximadamente el 150 a.C. (Urbina *et al.* 2005: 203). Perteneciente al ala de un ave, seguramente una grulla, posee una superficie muy trabajada, un corte distal limpio y un buen acabado del agujero circular que atraviesa su pared, mostrando el cuidado empleado en su elaboración (Urbina *et al.* 2005: 203). Moya-Maleno (2012: 324) conecta el soporte elegido, un hueso de grulla, con la simbología encarnada por esta ave migratoria en la iconografía y la mitología de la céltica continental (Boekhoorn 2008: 241-246), poniendo de nuevo en relación el empleo de flautas con el ámbito ritual de los pueblos célticos peninsulares.

De *Tiermes* (Montejo de Tiermes, Soria) procede otro fragmento de hueso de ave, de entre los siglos I a.C. y I d.C., que ha sido identificado como un aerófono (fig. 23), y que mostraría la pervivencia de una tradición musical indígena en época romana, dada la técnica empleada en la fabricación de los agujeros y el acabado de la superficie, menos cuidada que en los ejemplares romanos (Jiménez 2018: 36-37, fig. 32). Sin embargo, la escasez de más ejemplos organológicos de flautas de tradición indígena, fabricadas en hueso u otros materiales, limita en gran medida la posibilidad de establecer hipótesis comparativas.

2.3. SONAJEROS

Unos pequeños objetos huecos de arcilla, encontrados en contextos vacceos y celtibéricos, han sido interpretados como sonajeros debido al sonido que producen al ser agitados, los ejemplares conservados completos, gracias al movimiento de unas pequeñas bolas de cerámica en su interior. Para los primeros ejemplares conocidos se carece de referencias estratigráficas y contextuales por lo que supuso un problema a la

hora de establecer aspectos como su función o su datación. De esta manera se dio lugar a diversas hipótesis acerca de su uso: Mélida (1929: 256) los interpretó como elementos para el juego o para llevar a cabo consultas oraculares, Wattenberg (1959: 216) los asoció a un posible significado religioso y Martín y Romero (1980: 165) los identificaron como simples juguetes infantiles. La aparición de varios sonajeros de cerámica en contextos funerarios precisos ha permitido una reinterpretación de estas piezas y así Sanz (1997a: 333-336), Jiménez, García y Padilla (2012) y Romero et al. (2013) les atribuyen un carácter mágico-religioso tanto en ámbito vacceo como en el celtibérico.

2.3.1. SONAJEROS VACCEOS

Han sido los yacimientos vacceos –Cuesta del Mercado (Coca, Segovia) (Blanco, 1994: 60, fig. 16-9), Necrópolis de las Erijuelas (Cuéllar, Segovia) (Romero et al. 2013: 103), Soto de la Medinilla (Valladolid) (Romero et al. 2013: 121), Necrópolis de Palenzuela (Palencia) (Castro 1971: 45 y lám. XVI-52) , Las Quintanas (Padilla de Duero, Valladolid) y Necrópolis de las Ruedas (Padilla de Duero, Valladolid) (Romero et al. 2013: 121)– los que han ofrecido un mayor número de sonajeros y un mayor conocimiento de la función que estos cumplieron en las sociedades peninsulares de la segunda Edad del Hierro. Aquel en el que más ejemplares han sido hallados es la Necrópolis de las Ruedas (Padilla de Duero), con veintidós ejemplares, ocho de ellos documentados en siete contextos funerarios cerrados –tumbas 153, 67, 38, 154, 127b, 93, y dos en la tumba 90 (figs. 24-25)– (Sanz et al. 2013; Romero et al. 2013: 92, 115). Gracias al conjunto de piezas que conforman los ajuares de las tumbas se pudo establecer la cronología de los sonajeros de la necrópolis entre finales del siglo III y el siglo I a.C., datación que se extrae al resto de ejemplares del área vaccea (Romero et al. 2013: 120; Sanz et al. 2013: 272-273), exceptuando el único ejemplo de sonajero fabricado a torno (fig. 24A), similar a los que forman parte de los *kernoi* de la necrópolis de Eras del Bosque (Palencia), que ha sido adscrito al siglo I d.C. Así la gran cantidad de piezas encontradas permitió a Sanz (1997a: 333-336) establecer una clasificación tipológica y decorativa que fue ampliada por Romero et al. (2013: 93-113), así como avanzar en su interpretación.

Según Romero et al. (2013: 121), los análisis antropológicos realizados a los restos óseos cremados y enterrados en las cinco sepulturas intactas de las Ruedas donde

se encontraron sonajeros –153, 127b, 154, 38 y 90–, permitieron identificar el sexo y la edad de los individuos, lo que combinado con el estudio de los ajuares ha permitido observar que no parece haber relación entre el género, la edad o el estatus social y la presencia de sonajeros en las tumbas, tal y como sucede en otros contextos funerarios célticos europeos en los que sonajeros de cerámica forman parte de los ajuares (Clodoré 2002: 70; Jiménez, García y Padilla 2012: 178-179). De este modo, Romero *et al.* (2013: 120-122) apoyan una interpretación mágico-religiosa de los sonajeros vacceos de cerámica, atribuyéndoles un carácter profiláctico en los rituales funerarios y en el tránsito al Más Allá de los difuntos.

En cuanto a los cinco ejemplares encontrados dentro de espacios vacceos de hábitat –tres de El Soto de la Medinilla, uno de Cuesta del Mercado y otro de Las Quintanas–, proponen una función protectora similar, que actuaría sobre las casas y sus habitantes, sin descartar la posibilidad de que los sonajeros podrían haber sido empleados en lugares y momentos diferentes con significados y funciones que variaran a lo largo del tiempo (*Ibíd.*: 122; Sanz *et al.* 2013: 275).

2.3.2. SONAJEROS CELTIBÉRICOS

Los sonajeros de cerámica procedentes de Numancia fueron hallados en las excavaciones de las primeras décadas del siglo XX, conservándose escuetas descripciones (Mélida *et al.* 1924: 29; Mélida 1929: 256) y careciendo de referencias estratigráficas, cronológicas o del contexto en el que fueron hallados. Jiménez, García y Padilla (2012: 176-177) describen cinco sonajeros procedentes de la capital arévaca y conservados en los fondos del Museo Numantino de Soria, y les atribuyen una posible cronología de entre los siglos II y I a.C., mientras que Jiménez (2018: 33, fig.27) muestra siete ejemplares cuya datación amplía, entre los siglos III y I a.C. (fig. 26). Algunos de los ejemplares, todos ellos de forma esférica, permanecen completos, por lo que los autores pudieron apreciar el tenue sonido que producen al ser agitados, igual al de las réplicas que produjeron en un estudio experimental. Así, comparando su morfología y decoración con la de otros sonajeros de cerámica encontrados en contextos funerarios célticos, atribuyen a los ejemplares numantinos una función similar en el ritual funerario para la protección en el tránsito de los difuntos al Más Allá, donde el tenue sonido sería más audible que en el mundo de los vivos (Jiménez, García y Padilla 2012: 186). Sin embargo, dado que los ejemplares celtibéricos carecen completamente

de contexto arqueológico y por tanto resulta imposible adscribirlos al ámbito funerario, no se debe descartar la posibilidad de que los sonajeros pudieran haber cumplido su finalidad protectora en otros ámbitos, funcionando como juguetes infantiles que a su vez protegieran a los niños, o como amuletos femeninos que aseguraran la fertilidad y la protección en el embarazo y el trabajo, de acuerdo con diversas tradiciones populares desde la Antigüedad, tal y como proponen Jiménez, García y Padilla (2012: 183-186) y Jiménez (2018: 33).

2.3.3. SONAJEROS BERONES

En el poblado berón de La Custodia (Viana, Navarra) se han encontrado más de un centenar de bolas de cerámica, entre las que figuran algunos ejemplares huecos con elementos en su interior que producen un tintineo al agitarlas. Sin ofrecer más precisión cronológica que su pertenencia a la Edad del Hierro, Labeaga (1999/2000) hace referencia a los pocos ejemplos de sonajeros de este tipo encontrados dentro de lugares de hábitat, y remite a la interpretación ritual de las piezas dada por Wattenberg (1959: 216). Jiménez, García y Padilla (2012: 178) plantean la posibilidad de que entre los cientos de bolas de cerámica encontradas en el asentamiento de La Hoya (Laguardia, Álava), así como en otros yacimientos del Norte peninsular, los sonajeros hayan pasado inadvertidos debido al leve sonido que producen. Sin embargo, a falta de nuevos estudios que permitan localizar más piezas de este tipo y analizar los contextos donde fueron hallados, es imposible conocer la función que los sonajeros de cerámica cumplieron en territorio berón.

2.5. TINTINNABULA

Se han agrupado bajo este término onomatopéyico latino, referente a cualquier objeto que produce un tintineo, diferentes tipos de objetos metálicos y no metálicos creados con el objetivo de generar este tipo de sonido. Para muchos de ellos esta no constituye su única finalidad, pero la producción de sonido mediante el golpeteo de sus piezas de bronce, parece haber sido buscado intencionadamente, con el objetivo de atraer las cualidades profilácticas y apotropaicas que le fueron atribuidas a lo largo de la Protohistoria (Clodoré 2002: 71-75) y la Antigüedad (Marcos 1999: 56-57; Moya-Maleno 2012: 495) al bronce y a su sonido. De este modo, en este trabajo se agrupan

campanillas y cascabeles, y también fíbulas, báculos y pectorales de placa, y unas piezas de cerámica exclusivas del área vaccea.

2.5.1. ELEMENTOS DE ADORNO Y PROTECCIÓN

Las campanillas de bronce son un elemento común en diversos contextos funerarios peninsulares de la II Edad del Hierro. Están bien documentadas en las necrópolis ibéricas, relacionadas especialmente, aunque no de manera exclusiva, con individuos infantiles (Chapa 2003: 125). En dichos contextos han sido interpretadas como elementos profilácticos para asegurar un buen viático al Más Allá (Guérin *et al.* 1989: 65-67), sin dejar de lado la posibilidad de que tuvieran una función similar en vida, protegiendo a personas de diferentes rangos de edad e incluso a los animales (Chapa 2003: 124-125). Una función similar se ha atribuido a las encontradas en enterramientos infantiles púnicos de Ibiza (Gómez y Gómez 1989: 220, 227, fig. 2, a) y a las campanitas de bronce de *Britannia* (Eckardt y Williams 2018: 19-20), con mayor presencia en tumbas infantiles y en sepulturas de mujeres jóvenes ya en época romana.

En la *Hispania Céltica*, estos pequeños idiófonos de bronce han sido hallados en numerosos contextos funerarios (fig. 27) –Necrópolis de La Yunta (Guadalajara) (García y Antona 1992: 26 y 48), Necrópolis de Molina de Aragón (Guadalajara) (Lorrio 1997: 227, fig. 95A, núm. 17), Necrópolis de *Arcobriga* (Monreal de Ariza, Zaragoza) (Lorrio y Sánchez 2009: 412, fig. 179, núm. 3-5), Necrópolis de Haza del Arca (Uclés, Cuenca) (Lorrio 2007: 261-262) y Necrópolis de Numancia (Garay, Soria) (Jimeno *et al.* 2004: 219, figs. 116 y 156), entre otras–, y en el interior de asentamientos (fig. 28A) –poblado de La Hoya (Laguardia, Álava) (Caprile 1986: 209-210, lám. XVIII, 4 y XXXIV, 8) y poblado de La Custodia (Viana, Navarra) (Labeaga 1991: 56-58). Algunos autores han interpretado estas campanillas como colgantes que cumplirían la función de proteger mediante su sonido a las personas, y tal vez a los animales, principalmente a los caballos (Labeaga 1991: 56-57; y 1999/2000: 92; Moya-Maleno 2012: 495). Casio Dión, 77, 12, 3, da a conocer otro uso de las campanillas por parte de los *Maeatae*, un pueblo céltico del norte de *Britannia* cuyos guerreros las portan atadas a sus lanzas, y cuyo sonido sería usado para aterrorizar al enemigo (Eckardt y Williams 2018: 2). Si bien se ha de valorar con cautela el uso de las campanillas de bronce como elemento para atemorizar al enemigo en contextos bélicos célticos, su utilización como parte de los ritos propiciatorios previos al combate para

asegurar la victoria de los guerreros que las portan es una hipótesis que debe ser tenida en cuenta, como también que pudieran haber tenido una función protectora similar a la documentada en los ámbitos culturales peninsulares previamente mencionados, fuera del contexto bélico.

El doble significado, decorativo y protector, puede hacerse extensivo a otras piezas metálicas capaces de producir sonido como los cascabeles encontrados en el poblado de La Custodia (Viana, Navarra) (Labeaga 1991: 56-58) (fig. 28B), y a algunos ejemplos de fíbulas, báculos y pectorales de placa. Es posible que las anillas incorporadas a fíbulas de diversos tipos y procedencias (Sanz 1997b: 249, fig. 4; Lorrio 1997: 197, 438, fig. 81, nº 5, lám. IV, 4) (fig. 29) tengan como objetivo producir sonido mediante el golpeteo de éstas contra el cuerpo de las piezas al caminar (Sanz, Carrascal y Rodríguez 2018: 22), y por tanto atraer para el portador las propiedades benefactoras del sonido del bronce. Esta hipótesis se podría extrapolar a las piezas interpretadas como *signa equitum* (Lorrio 1997: 198; y 2010) o báculos de autoridad (Romero *et al.* 2011) (fig. 30) procedentes de contextos celtibéricos –necrópolis de Numancia (Garay, Soria) (Jimeno *et al.* 2004: 163-170) y necrópolis de Arcóbriga (Lorrio y Sánchez 2009: 59, 55, fig. 12), entre otros– y vacceos –necrópolis de Las Ruedas (Padilla de Duero, Valladolid) y necrópolis de la *Pallantia* vaccea (Palenzuela, Palencia) (Romero *et al.* 2011: 71-73), entre otros. Las anillas que algunos de ellos presentan en sus extremos, y que son de bronce o hierro en consonancia con el material del resto de la pieza, crearían un sonido tintineante cuando el báculo o estandarte se moviera, y de esta manera se podrían atraer, al menos en los ejemplares de bronce, las cualidades protectoras de este metal. Finalmente, cabe destacar la propuesta de Jiménez (2018: 32), quien sostiene que el objetivo de los colgantes cónicos que presentan algunos de los pectorales de placa celtibéricos provenientes, entre otras, de las necrópolis de Carratiermes (Montejo de Tiermes, Soria) (*Ibíd.*: 33, fig. 29)(fig. 31), Valdenovillos (Alcolea de las Peñas, Guadalajara) (Lorrio 1997: 212, fig. 87-B) (fig. 32B), Ucero (Soria) (*Ibíd.*: 212, fig. 87-A) (fig. 32A) y La Olmeda (Soria) (*Ibíd.*: 210, fig. 86-B) (fig. 33), podrían haber tenido como objetivo crear sonido al caminar o al bailar.

Finalmente, cabe destacar la existencia de un pequeño címbalo de plata que formaba parte de un depósito votivo (fig. 34), datado en la segunda mitad del siglo III a.C., hallado en el Cerro do Castelo de Garvão (Portugal), en el territorio de la Beturia Céltica (Mello *et al.* 1985: 91, 90, fig. 34, núm. 84). Se ha vinculado este depósito con

actividades cultuales, quizás en relación con las ofrendas realizadas tras un banquete ritual (*Ibíd.*: 45-46) en cuyo desarrollo el sonido de los címbalos podría haber jugado un papel relevante. Sin embargo, ante la ausencia de piezas similares en otros contextos célticos, no es posible establecer una hipótesis fiable acerca del uso de este objeto.

2.5.2. TINTINNABULA VACCEOS

En la necrópolis de Las Ruedas y en la zona conocida como "Los Hoyos", ambas junto a la actual población de Padilla de Duero (Valladolid), se han hallado diez objetos de una misma tipología que resultan únicos de la cultura vaccea (fig. 35). Tienen forma rectangular, con cuatro perforaciones circulares en sus esquinas en las que se alojan otras tantas arandelas de arcilla, más un quinto agujero circular en el apéndice triangular, que sobresale de uno de sus lados cortos. Presentan una elaborada decoración, igual por ambas caras, con motivos incisos, impresos y excisos. Debido al tintineo que producen al entrechocar las anillas y el cuerpo de las piezas cuando son agitados—objetivo para el que parecen haber sido ideados—, Sanz, Carrascal y Rodríguez (2018) los han designado con el término latino *tintinnabula*. Únicamente cuatro de los ejemplares han sido encontrados en contextos funerarios cerrados —tumbas 207, 218, y dos en la 153 (fig. 35A-D)—, que se fechan entre mediados del siglo II y finales del siglo I a.C. (*Ibíd.*: 22).

Sanz, Carrascal y Rodríguez (2018: 24) hacen constar que en los tres ajuares de los que los *tintinnabula* forman parte se han encontrado también piezas pertenecientes al grupo de las conocidas como “joyas de barro vacceas”, objetos fabricados en arcilla que imitan modelos metálicos con el fin de ser depositados como parte de dichos ajuares (Sanz y Romero 2009), y plantean que estas piezas pudieron responder a un fenómeno similar. Así, interpretan los *tintinnabula* como posibles copias en arcilla de objetos metálicos con un alto significado simbólico, de los que no se tiene constancia en el registro arqueológico, y que habrían sido creadas *ex profeso* para su depósito funerario (Sanz, Carrascal y Rodríguez 2018: 25). Para suplir la ausencia del material original, seguramente bronce, y del sonido producido por este se habría llevado a cabo una elaborada decoración mediante excisión (*Ibíd.*), técnica con un gran significado simbólico en la cultura vaccea, dotada de connotaciones profilácticas y apotropaicas (Sanz, Carrascal y Rodríguez 2017: 25).

Un ejemplar con un contexto arqueológico diferente es el encontrado en el foso de la muralla de asedio de Las Quintanas (Padilla de Duero, Valladolid) (fig. 35K), en la zona conocida como “Los Hoyos”, que tras la conquista romana fue rellenado con escombros procedentes de la zona de hábitat. Debido a ello, no cabe descartar un uso doméstico de los *tintinnabula* de cerámica (Sanz, Carrascal y Rodríguez 2018: 26), al igual que sucede en el caso de los sonajeros encontrados en este mismo yacimiento.

2.6. HUESERAS

Jiménez y García (2014) y Jiménez (2018: 35, fig. 30) hacen referencia a un conjunto de trece metatarsos de cáprido (fig. 36), con marcas de haber sido percutidos o rascados, encontrados en las excavaciones de Numancia, sin aportar más datos acerca de su contexto. Datán el conjunto entre los siglos V y I a.C., y los identifican como una posible huesera o arrabel, idiófono compuesto por un número variable de huesos unidos de manera que queden paralelos entre ellos, y que se cuelga del cuello para ser frotado y producir un sonido rítmico. Este instrumento consta de gran cantidad de paralelos etnográficos en el sur de Francia (Jiménez y García 2014), con el nombre de *ossets*, y en la Península Ibérica (Moya-Maleno 2012: 321). Sin embargo, ante la falta de certidumbre sobre su uso sonoro y la ausencia de contexto arqueológico, no es posible establecer una hipótesis acerca de su empleo y significado en la cultura celtibérica.

3. REPRESENTACIÓN GRÁFICA DEL SONIDO

Pastor Eixarch (1998: 2008) llevó a cabo un estudio de la iconografía ibérica y celtibérica sobre soportes vasculares, prestando especial atención a las dobles espirales y a las series de esos. Éste comprobó que eliminando el resto de los motivos no figurativos y aislando estas formas junto a las figuras de humanos y animales, espirales y esos forman parte del hilo narrativo de las escenas con un significado preciso. Así, parecen servir como ideogramas o pictogramas que representan el movimiento de las figuras y los sonidos emitidos por estos, formando parte de un código cultural preciso únicamente comprendido por aquellos que lo conocen (Pastor 2008: 6). A pesar de que Pastor (1998: 95-121) ofrece gran cantidad de ejemplos de estas manifestaciones en cerámica ibérica, sólo se expondrán aquí los representados sobre ejemplares celtibéricos, únicos de la *Hispania Céltica* que muestran decoraciones figurativas.

Pastor (*Ibíd.*: 122) asume las hipótesis de Martínez Quirce (1996: 171) con respecto a la interpretación de las sucesiones de esos asociadas a figuras ornitomorfas en diversas cerámicas numantinas, defendiendo su función como elementos que muestran el movimiento del aletear de los pájaros o el sonido que este produce, y en los casos en los que las aves permanecen con las alas cerradas, su canto o gorjeo. De igual manera, las espirales y esos pintadas junto a los peces de dos copas numantinas (fig. 37) representarían los movimientos ondulantes del agua y el sonido producido por estas (*Ibíd.*: 109-110, figs. 20-21). Por otro lado, apoya la hipótesis recogida por Sopeña (1995: 103), y planteada inicialmente por Mélida y Taracena (1923: 8), de que se haya representado la voz de un personaje armado representado en una cerámica proveniente de Numancia (Pastor 1998: 125, fig. 42) mediante un motivo en forma de *S* que surge de su boca abierta (fig. 38), quizás representando un grito emitido por este guerrero. Un significado similar podrían tener las dobles espirales y las sucesiones de esos pintadas sobre algunos fragmentos de tubos y pabellones encontrados en Numancia y que formaron parte de trompetas (Wattenberg 1963: 89, tab. XV, núm. 403 y 423) (fig. 39), que tendrían como objetivo reforzar el efecto de las "voces" de estos instrumentos mediante su representación gráfica (Pastor 1998: 125; y 2008: 6-7).

Por otro lado, Pastor (1998: 98) documenta la aparición de signos en forma de *S* pintados junto a los pies de los hombres y las mujeres que bailan en el llamado "*kalathos* de la Danza Bastetana" (fig. 40)—en relación con el pasaje en el que Estrabón, 3, III, 7, narra cómo "en *Bastetania* danzan también las mujeres junto con los hombres

cogiéndose de las manos" (Meana y Piñero 1992: 87)– encontrado en Líria (Valencia), así como junto a los danzantes pintados en otro recipiente cerámico de la misma procedencia. Estos signos son interpretados en este caso como la representación del sonido producido por el movimiento de los pies de los personajes al ritmo de la danza, seguramente acompañada de música. De acuerdo con esta línea interpretativa, se podrían asociar las ondulaciones pintadas en torno al personaje que baila una supuesta danza en un vaso numantino (Blázquez 1976: 7, 10; Sopeña 1995: 289, fig. 1) (fig. 41), con representaciones del movimiento y el sonido, pudiendo representarla música que acompaña a la danza o los movimientos de los brazos del bailarín las situadas en la parte superior, y las pintadas junto a sus pies el movimiento y el golpeteo de los pasos del danzante.

Por otro lado, la representación del sonido del entrechocar de las armas en el combate y en danzas de carácter guerrero está bien documentado para el ámbito ibérico (Pastor 1998: 93-94, figs. 3-4) (figs. 42-43). Dado que el ruido y el tumulto formaron parte importante del paisaje sonoro del espacio sagrado que constituyó la guerra en el mundo céltico (Sopeña 1995: 97-99), no se debe descartar la posibilidad de una representación similar en el "Vaso de los Guerreros" de Numancia, datado entre los siglos II y I a.C. (*Ibíd.*: 306, figs. 49-51) (figs. 44-45). En él, una línea ondulada separa a los contendientes enfrentados en combate singular, quizás representando el sonido del entrechocar de las armas o la música y los cánticos que pudieron acompañar al combate. Sin embargo, a falta de nuevos estudios en profundidad acerca de estos símbolos como elementos de la gramática visual plasmada en los soportes cerámicos celtibéricos, no es posible establecer una hipótesis firme a este respecto.

4. CÁNTICOS

Las expresiones orales constituyen un elemento intangible en el registro arqueológico, por lo que la única fuente que permite un acercamiento a este tipo de manifestaciones en la Protohistoria son las noticias que ofrecen los autores grecolatinos. La oralidad formó parte de los pueblos célticos de la Protohistoria y la Antigüedad europeas, a pesar de la adopción de la escritura en diversos contextos –entre ellos el celtibérico–, y fue el medio transmisión de la identidad cultural de los diferentes grupos célticos en forma de tradiciones poéticas y musicales (Sopeña 1995: 60-61). En el caso de la *Hispania* indoeuropea, los textos de los autores clásicos parecen mostrar algunas de estas tradiciones transmitidas a través de cantos.

Un pasaje de las *Historias* de Salustio, II, 92, narra que en la *Celtiberia* "las madres contaban a sus varones que marchaban a la guerra o al bandidaje las hazañas militares de sus padres, cuando cantaban sus actos valerosos" (trad. Segura Ramos 1997: 292-293). Algunos autores han visto en este texto la plasmación de una tradición heroica transmitida mediante los cantos de las mujeres celtíberas (Sopeña 1995: 60; Moya-Maleno 2012: 320), capaz de encarnar los ideales de vida comunitarios marcados por el *ethos* agonístico propio de la ideología céltica, basado en la exaltación del valor personal (Sopeña 2004: 57-58). Son similares las noticias acerca de otros ámbitos célticos, ofrecidas por Claudio Eliano, *V.H.*, XII, 23., quien expone que los celtas dedican poemas heroicos a "los hombres que con honor mueren en la guerra" (trad. Cortés 2006: 242); y Diodoro de Sicilia, V, 29, que narra que cuando un guerrero enemigo acepta el reto de un combate singular en los momento previos a la batalla "se ponen a celebrar con cantos la bravura de sus antepasados y proclaman su propio valor" (trad. Torres 2004: 273). También los germanos, según Tácito, *Germ.*, II, 3, tienen en "antiguos cánticos la única forma de crónica e historia" (trad. Requejo 1981: 114). Además, Estrabón, III, 4, 18, alude a los cantos de victoria entonados por los prisioneros cántabros que habían sido crucificados, descritos como muestra de loco heroísmo por el autor griego, y que pueden ser puestos en relación con esta tradición de cantos heroicos (Moya-Maleno 2012: 320), al igual que las alabanzas (trad. Sancho 1980: 166) o cánticos "al modo bárbaro" (trad. Gómez 2006: 146) que los guerreros lusitanos llevaron a cabo ante la pira funeraria de Viriato, y de las que Apiano, *Iber.*, 75, dejó constancia.

Sin embargo, el pasaje de Salustio ofrece una característica propia de la cultura celtibérica en lo que respecta a estas manifestaciones vocales: la transmisión por vía femenina. Así, las mujeres aparecen como depositarias de dicha tradición, en la que se basa la memoria del grupo y su identidad cultural creada y mantenida a través de cánticos heroicos (Alfayé y Marco 2012: 177), tal y como se ha propuesto las *auleteres* representadas en soportes vasculares ibéricos (García Cardiel 2017), y para las representaciones figurativas sobre soportes vasculares celtibéricos (Alfayé y Marco 2012: 172-177).

Silio Itálico, *Pun.*, III, 345-349, informa de que en *Gallaecia* los hombres se reconfortan y encuentran un placer sagrado "ya sea entonando en su propia lengua cantos bárbaros, ya sea regocijándose mientras golpean la tierra con uno y otro pie alternativamente y entrechocan sus ruidosas *caetras* con ritmo" (trad. Villalba 2005: 220). De nuevo, los cantos aparecen relacionados con el ejercicio de las armas, acompañados por el ritmo efectuado por el golpeo de pies y escudos, en lo que se ha determinado como rituales bélicos de danza, canto o alboroto (Sopeña 1995: 103), pero en este caso vinculados únicamente a los hombres. El uso de las armas como elementos sonoros por parte de los pueblos célticos en los momentos previos al combate está atestiguado por los autores clásicos, entre los que destaca un pasaje de Apiano, *Gal.*, 8, según el cual "atacan en el combate con gritos agudos, haciendo sonar sus armas y sus grandes espadones y agitando sus cabellos" (trad. Sancho 1980: 94). Un uso parecido habrían tenido en las danzas bélicas representadas en diversos soportes vasculares ibéricos procedentes de Líria (Valencia), tal y como propuso Pastor (1998: 98) (fig. 43). Diodoro de Sicilia, V, 34, 5 ofrece una noticia acerca de los lusitanos, quienes "cuando marchan contra las tropas que tienen enfrente, avanzan con ritmo cadencioso y cantan himnos de guerra" (trad. Torres 2004: 282). En este caso, el ritmo y los cánticos acompañan los momentos previos al combate, funcionando como fórmulas propiciatorias y un modo de espolear al grupo (Moya-Maleno 2012: 320).

Un pasaje de Suetonio, *Galba*, 9, 2, describe cómo una predicción llevada a cabo en *Clunia* por un una *puerilla fatidica* doscientos años atrás, según la cual "un día surgiría de *Hispania* el príncipe y señor del mundo" (trad. Agudo 1992: 202), supuso un apoyo para las aspiraciones imperiales del gobernador de la Tarraconense en el 68 d.C. Sopeña (1995: 66-67) contextualiza la predicción en torno al 132 a.C., y hace hincapié en el término *carmina*, empleado conscientemente por el autor romano para referirse al modo

en el que dicha profecía fue pronunciada, otorgándole así el matiz de poema o cántico. De este modo, se muestra la relevancia de la musicalidad y el lenguaje lírico en estas fórmulas rituales (Moya-Maleno 2012: 333) que algunos autores han relacionado con la tradición religiosa indígena (Crespo 1997: 35). Esto ha llevado a vincular el pasaje con el papel de la mujer en la religión celtíbera, poniéndolo en relación con una figurilla de arcilla (Sopeña 1995: 290-291, figs. 5-6) y varias representaciones vasculares, de supuesta atribución femenina en actitud religiosa, provenientes de Numancia (*Ibíd.*: 293, figs. 10-11), pero la escasa información extraída de estas piezas hace imposible llevar a cabo una hipótesis sólida (*Ibíd.*: 67-68). De hecho, la verosimilitud de los *carmina* ha sido cuestionada, pudiendo responder a una campaña de legitimación ideológica en favor de Galba (Alfayé 2016: 381-382).

Finalmente, debe ser citada la propuesta de Moya-Maleno (2012: 319-320) acerca de la existencia de un posible origen céltico de los "relinchos" o alaridos, emitidos en el contexto de ambientes festivos y agonísticos de distintas culturas tradicionales peninsulares, relacionándolos con este tipo de manifestaciones vocales que se han citado para los distintos pueblos célticos de la Antigüedad.

5. DANZAS Y BAILES

Las danzas y los bailes son, al igual que las manifestaciones vocales y sonoras que generalmente las acompañan, elementos con una importante carga cultural, tanto a nivel espiritual como social (Moya-Maleno 2012: 333). Sin embargo, la inmaterialidad de estas actividades supone la ausencia de evidencias de las mismas en el registro arqueológico, contando únicamente con un escaso número de representaciones pictóricas sobre soportes vasculares, que han sido asociadas, si demasiada seguridad, a danzas. Por tanto, la principal fuente para el conocimiento de las expresiones corporales de los pueblos hispanocélticos son las escasas noticias trasmítidas por los autores grecolatinos. A este respecto, cabe destacar que la diferenciación entre danzas – institucionalizadas culturalmente mediante una serie de normas basadas en la tradición – y bailes en la Antigüedad resulta esquiva, dados los problemas derivados de la terminología griega y latina con la que los autores clásicos los designaron (Moya-Maleno 2012: 331). De este modo, en este capítulo se tratará de realizar una aproximación a las danzas y bailes de los pueblos de la *Hispania Céltica* a partir de diversos textos de autores grecolatinos. Uno de ellos es el de Estrabón, III, 4, 16:

Algunos dicen que los *calaicos* no tienen dioses, y que los celtíberos y sus vecinos del norte hacen sacrificios a un dios innominado, de noche en los plenilunios, ante las puertas, y que con toda la familia danzan y velan hasta el amanecer. (Trad. Meana y Piñero 1992: 108)

Dejando a un margen la discusión acerca de la identificación esta deidad sin nombre, cuestión que parece lejos de alcanzar unas conclusiones definitivas (Sopeña 1995: 29-42; San Vicente 2015), cabe destacar el estudio de San Vicente (2015) acerca del significado y el objetivo de estas danzas rituales. Este autor hace hincapié en el término *πυλῶν*, empleado intencionadamente por el geógrafo griego para hacer referencia a las puertas, y que normalmente describe la entrada de una fortificación y no de una casa, por lo que es muy probable que estas danzas pudieran haberse celebrado a la entrada de los *oppida* (*Ibíd.*: 25). Estos asentamientos fortificados poseyeron en la Céltica una carga ideológica y simbólica similar a la que las ciudades tuvieron en Grecia y Roma, suponiendo un espacio sacro-político delimitado por la muralla, y diferenciado de todo aquello que queda fuera (Almagro-Gorbea 1994: 28). De este modo, la muralla formó parte de la identificación simbólica del *oppidum*, materializando el límite que lo separa de aquello que no forma parte de la comunidad, y los únicos lugares que quedaban al margen de esta protección mágico-religiosa eran las puertas, por lo que era

necesario llevar a cabo diferentes tipos de rituales para asegurar el mantenimiento del espacio sagrado (Alfayé 2007b). Así, las danzas de los celtíberos y los pueblos del Norte de la Península, si realmente fueron realizadas ante las puertas de las murallas, pudieron haber tenido el objetivo de atraer la protección de ese dios innombrado hacia los espacios liminales que separaban la comunidad y el espacio del Otro (San Vicente 2015).

Ya ha sido citado el pasaje de Silio Itálico, *Pun.*, III, 345, en el que los hombres de *Gallaecia* cantan y golpean sus escudos ejecutando una danza rítmica con sus pies, muestra de la *sacra voluptas* con la que los autores grecolatinos caracterizaron a los pueblos celtas (Sopeña 1995: 103; Moya-Maleno 2012: 333). Una interpretación similar puede hacerse de las danzas victoriosas de los guerreros vacceos durante el asedio de *Intercatia* en el año 151a.C., que describe Apiano, *Iber.*, 53:

Con frecuencia, un cierto bárbaro salía cabalgando a la zona que mediaba entre ambos contendientes, adornado con espléndida armadura, y retaba a un combate singular a aquel de los romanos que aceptara un combate singular y, como nadie le hacía caso, burlándose de ellos y ejecutando una danza triunfal se retiraba. (Trad. Sancho 1980: 150)

Estos bailes aparecen ligados al ejercicio de las armas, formando parte del contexto ritualizado de los combates singulares y cumpliendo una función de demostraciones agonísticas, con cualidades profilácticas, a través de las que se alcanza el éxtasis guerrero (Moya-Maleno 2012: 333). De igual manera, la "danza rápida que requiere una gran elasticidad de piernas" (trad. Torres 2004: 282) ejecutada por los lusitanos en tiempo de paz, descrita por Diodoro Sículo, V, 34, pudo haber servido como una demostración de fuerza y habilidad (*Ibíd.*). Con una interpretación similar, Sopeña (1995: 103) defiende una posible participación por parte de los guerreros celtíberos que formaban parte del ejército púnico en las "danzas de los hispanos" ejecutadas en el funeral de Sempronio Graco en el 212 a.C., aunque admite que la información ofrecida por el texto de Tito Livio, XXV, 17, no permite plantear una hipótesis con mayor profundidad:

Unos dicen que fue enterrado en el campamento por sus hombres; otros, y ésta es la versión más extendida, que Aníbal hizo levantar la pira funeraria a la entrada del campamento cartaginés, y que desfiló el ejército con sus armas, entre las danzas de los hispanos y el movimiento de armas y cuerpos acostumbrados en

los respectivos países, celebrando el propio Aníbal las exequias con todos los honores de palabra y obra. (Trad. Villar 1993: 408-409)

Estrabón, III, 3, 7, describe como los pueblos del Norte de Iberia "danzan en corro al son de flauta y trompeta, pero también dando saltos y agachándose" (trad. de Meana y Piñero 1992: 86-87). Las danzas en corro, bien documentadas para el ámbito ibérico gracias a la frase que sigue a este pasaje de Estrabón, quien afirma que "en *Bastetania* danzan también las mujeres junto con los hombres cogiéndose de las manos" (*Ibíd.*), y a diversas representaciones sobre soportes vasculares (Pastor 1998: 99, fig. 7), son sin embargo de difícil caracterización en la escasa iconografía de la *Hispania* Céltica. Basando su hipótesis sobre este pasaje del geógrafo griego, Jiménez (2018: 37, fig. 33) identifica la escena que se muestra sobre un fragmento de *terra sigillata* hispánica encontrado en Numancia (fig. 46), datada en el siglo I d.C., con una danza en corro de tradición indígena con pervivencia en época romana, pero ante la falta de más ejemplos de este tipo de danzas en territorio celtibérico, no es posible confirmar esta hipótesis.

Finalmente, cabe destacar la mención que Moya-Maleno (2012: 334-336) hace de los bailes protagonizados por danzantes transfigurados que toman la apariencia de animales, identificados en cuatro fragmentos de cerámica procedentes de Numancia, datados en el siglo I a.C. En uno de ellos se mostraría a un danzante con los brazos supuestamente enfundados en cuernos de toro (Sopeña 1995: 289, fig. 1) (fig. 41), y en los otros tres a individuos que se enfundan en soportes equinomorfos (Moya-Maleno 2012: 335, fig. 201) (figs. 47-48). Estas figuras podrían estar relacionadas con danzas de carácter heroico, llevadas a cabo por "guerreros animalizados" (*Ibíd.*: 334).

6. PAISAJES SONOROS DE LA HISPANIA CÉLTICA

Como muestran las evidencias presentadas, en las diferentes culturas de la *Hispania Céltica* las manifestaciones sonoras jugaron un importante papel en variados ámbitos de la vida y la muerte de los individuos y las comunidades, en muchos casos con importantes implicaciones simbólicas e ideológicas. En este capítulo se agrupan las fuentes e interpretaciones recogidas en los apartados anteriores, con el objetivo de caracterizar los distintos paisajes sonoros y poder así analizar el papel que estos desempeñaron en los distintos ámbitos de dichas culturas.

6.1. SONIDOS DE LA GUERRA

La guerra constituyó en el ideario céltico una institución reguladora del ritmo social, así como un espacio sacralizado, ambos aspectos marcados por un importante componente ético basado en una ideología impregnada en un concepto agonístico de la existencia (Sopeña 1995: 75-80). El ejercicio de las armas estuvo rodeado de una serie de rituales que contribuyeron a crear una estética bélica que fue descrita por los autores grecolatinos como la *feritas* céltica, y en la que el sonido jugó un papel primordial (*Ibíd.*: 98). En la creación de esta *sacra voluptas* que rodeó al combate fue importante el paisaje sonoro, que poseía unas características y elementos propios cuyo objetivo fue la creación de un *furor belli*, un éxtasis guerrero que introdujera a los combatientes en un estado propicio para el combate y que infundiera temor en el enemigo (Ciprés 1993: 82-83).

El texto de Apiano, *Iber*, 53, acerca de las danzas victoriosas ejecutadas por los guerreros vacceos de *Intercatia*, el pasaje de Diodoro de Sicilia, V, 34, en relación al avance de los guerreros lusitanos hacia el enemigo con paso cadencioso al ritmo de himnos de guerra, y la descripción de Silio Itálico, III, 345-349, de las danzas de los galaicos acompañados por el sonido de sus escudos, parecen confirmar que danzas y cánticos formaron una parte importante de los rituales que rodearon el contexto bélico. Mientras que en la Céltica insular y continental estos cánticos y danzas fueron acompañados del sonido del *carnyx* (Sopeña 2012: 92), en *Celtiberia* pudieron haber contado con el apoyo de melodías realizadas mediante trompetas de cerámica, cuyas cualidades acústicas y musicales han quedado confirmadas gracias a los estudios experimentales (Jiménez *et al.* 2018: 21). Aunque se cuenta con piezas que han sido

identificadas como fragmentos de trompetas de cerámica en otros ámbitos culturales de la *Hispania Céltica*, tales como el vacceo (Blanco 2014; 2018a: 137, fig. 3.64; y 2018b: fig. 13;), el berón (Pastor 1998: 92, fig. 1.; Jiménez, García y Padilla 2013: 389, fig. 2) y el galaico (Rey 1991: 48), la incertidumbre acerca de su verdadera pertenencia a este tipo de aerófonos pone en duda la presencia de estos instrumentos en dichos territorios, por lo que resulta inviable, por el momento, plantear hipótesis firmes acerca de su uso y significado.

Debido a las posibilidades musicales de las trompetas de cerámica, se debe replantear la asociación de estos instrumentos con las señales acústicas realizadas en batalla por los celtíberos, conocidas gracias a un pasaje de Apiano, *Iber.*, 78, ya que estas las alejan de la interpretación tradicional de meros productores de ruido (Sopeña 1995: 107), y las aproximan a un uso musical alejado del ámbito bélico, en el que aerófonos de boquilla de construcción más simple y no tan frágiles podrían haber cubierto la necesidad de producir ruido, señalizar o transmitir órdenes (Jiménez *et al.* 2018: 10). Sin embargo, no se debe pasar por alto la simbología asociada a tres de los ejemplares conocidos, cuyo pabellón amplificador toma forma de lobo, animal asociado a las divinidades ctónicas cuya protección se podría haber invocado mediante el empleo de estos aerófonos en batalla (Sopeña 2012: 98).

6.2. SONIDOS PARA EL MÁS ALLÁ

Tanto un pasaje de Apiano, *Iber.*, 75, que describe los "cánticos al modo bárbaro" que los guerreros efectuaban ante la pira funeraria de Viriato, como el pasaje acerca de las "danzas de los hispanos" en el funeral de Sempronio Graco narrado por Tito Livio, XXV, 17 –si se acepta la identificación de dichos hispanos con los celtíberos reclutados en el ejército de Aníbal (Sopeña 1995: 103)–, dan a conocer la existencia de manifestaciones sonoras y corporales en relación con el ámbito funerario de los pueblos de la *Hispania Céltica*. Sin embargo, la falta de más datos impide profundizar en la materia y de ese modo conocer su importancia en los rituales mortuorios y el paisaje sonoro que les fue propio.

Por otro lado, algunos objetos sonoros aparecen en relación estrecha con contextos funerarios, formando parte de los ajuares. En el ámbito vacceo los sonajeros de cerámica se encuentran, en su mayoría, bien contextualizados en necrópolis, algunos

de ellos en tumbas intactas, por lo que su relación con el mundo funerario parece segura (Romero *et al.* 2013: 120-122), al igual que en el caso de los objetos designados como *tintinnabula* vacceos, encontrados en diversas tumbas de la necrópolis de Las Ruedas de *Pintia* (Sanz, Carrascal y Rodríguez 2018: 26). En ambos casos, los objetos han sido depositados con el objetivo de que sus cualidades profilácticas, entre las que se encuentra principalmente el sonido que producen, protegieran al difunto en su viaje al Más Allá (Sanz, Carrascal y Rodríguez 2018; Romero *et al.* 2013: 121). En cuanto a los sonajeros celtibéricos y berones, a pesar de haber sido adscritos al ámbito funerario por comparación con los ejemplares vacceos y galos (Jiménez, García y Padilla 2012: 186), cabe destacar la ausencia de un contexto arqueológico preciso que permita realizar una asociación definitiva.

Por otro lado, es posible que las campanillas de bronce, que constituyen un elemento de frecuente presencia en las tumbas celtibéricas, hubieran cumplido una función profiláctica en la muerte similar a la que tenían en el ámbito de los vivos, a quienes protegerían de las amenazas sobrenaturales (Labeaga 1999/2000: 92; Moya-Maleno 2012: 495).

6.3. RELIGIÓN Y RITUAL

La música y el sonido formaron parte de diversos ámbitos rituales en la *Hispania* Céltica, conocidos a través de fuentes literarias y arqueo-organológicas. La combinación de la música y el lenguaje lírico para alterar el estado anímico y sensorial de los individuos fue un recurso empleado desde la Antigüedad (Moya-Maleno 2012: 333). Así, la cadencia y musicalidad fueron elementos fundamentales en la pronunciación de las fórmulas rituales, en concreto aquéllas que los autores latinos describieron con el término *carmina*. De este modo, proponiendo un acercamiento crítico al pasaje de Suetonio, *Galba*, 9, 2, éstas podrían haber formado parte del paisaje sonoro de los rituales de los diferentes pueblos de la *Hispania* Céltica.

Estrabón, III, 3, 7, ofrece una descripción de los banquetes llevados a cabo por los pueblos del Norte de la península, en los que los hombres bailan al son de flautas y trompetas. Ya se han mencionado las cualidades musicales que permitirían a las trompetas llevar a cabo melodías (Jiménez *et al.* 2018: 21), que podrían haber formado parte de los repertorios musicales de estos rituales, así como las implicaciones culturales

que los animales representados en las trompetas, que las relacionan con el mundo simbólico-religioso (Sopeña 2012: 98). La elección de un hueso del ala de una grulla como soporte para elaborar el único ejemplo de flauta conocido en la *Hispania* Céltica, procedente del Cerro de la Gavia, atribuye, también a estos aerófonos, un significado simbólico (Moya-Maleno 2012: 234). De esta manera, las manifestaciones musicales y los instrumentos empleados en este tipo de contextos parecen haber excedido el aspecto meramente lúdico, adquiriendo un significado simbólico dentro de los rituales religiosos de los pueblos célticos peninsulares.

Finalmente, cabe destacar una prometedora línea de estudio en lo referente al espacio acústico de los diferentes espacios naturales de culto en la II Edad del Hierro, principalmente las cuevas, en las que han sido registradas diferentes actividades cultuales (Ayllón 2015: 178-182). Sus características acústicas, entre las que se podría contar el silencio, elemento con gran importancia en diversos contextos de culto en la Antigüedad (Moya-Maleno 2012: 494-495), constituyen una parte fundamental de la inmersión sensorial percibida por el individuo que participa de la experiencia religiosa en estos espacios, tal y como se ha constatado en el caso del arte prehistórico, y no se debe descartar un significado similar en la cronología que nos ocupa.

6.4. MAGIA DE PROTECCIÓN

El bronce y su sonido tuvieron connotaciones profilácticas en la Protohistoria y la Antigüedad (Clodoré 2002: 71-75; Marco 1999: 56-57; Moya-Maleno 2012: 495), propiedades que han sido asociadas a las campanillas y cascabeles de bronce que se han encontrado en diversos contextos arqueológicos, funerarios y de hábitat, dentro del territorio de la *Hispania* Céltica. De este modo, se ha propuesto que estos idiófonos pudieron haber sido portadores de cualidades protectoras sobre las personas y los animales (Labeaga 1999/2000: 92), que se podrían hacer extensivas a otros elementos broncíneos con capacidad sonora, incluyendo fíbulas y báculos cuyo diseño incorpora anillas, y placas pectorales con adornos colgantes.

Se ha propuesto un uso similar para los sonajeros y *tintinnabula* vacceos de cerámica encontrados fuera del ámbito funerario, siendo quizás amuletos capaces de proteger tanto a los individuos como sus hogares (Jiménez, García y Padilla 2012: 183-186; Romero *et al.* 2013: 122).

6.5. SONIDOS DE LA INFANCIA

La asociación de los sonajeros de cerámica con la infancia (Martín y Romero 1980: 165; Jiménez, García y Padilla 2012: 183-186), aunque no puede ser descartada por completo, responde a una comparación morfológica con objetos actuales que carecen de la carga simbólica que tuvieron los objetos originales. Además, los análisis realizados sobre los restos óseos de las tumbas de cuyos ajuares formaron parte no han evidenciado una relación entre la presencia de estos sonajeros y la edad, el sexo o el estatus social de los individuos (Romero *et al.* 2013: 121). Algo similar sucede con las campanillas, que a pesar de estar adscritas, principalmente, a tumbas infantiles en el ámbito ibérico (Chapa 2003: 125), no sucede así en las necrópolis celtibéricas.

Finalmente, a pesar de haber sido interpretado como juguete infantil (Blanco 1998: 158), el silbato ornitomorfo de cerámica encontrado en Sepúlveda carece de un contexto arqueológico definido, por lo que su adscripción a un ámbito concreto de uso resulta problemático.

6.6. SONIDOS DEL PODER

La dificultad técnica que entraña la elaboración de las trompetas de cerámica, su escasez en el registro arqueológico y la simbología que rodea a estos aerófonos ha motivado que sean identificados como elementos de prestigio, gracias a los cuales sus portadores, miembros de las élites locales, podrían anunciar su llegada o promover la movilización de la comunidad(Moya-Maleno 2012: 329). De igual manera, podrían haber servido como herramientas para la articulación del territorio mediante señales acústicas (*Ibid.*), para cuya comprobación podría plantearse un estudio de la dispersión de los asentamientos conocidos de una zona y sobre éste realizar análisis acústicos para comprobar las posibilidades de comunicación acústica. Sin embargo, a falta de nuevos datos que salgan a la luz o de estudios novedosos que aborden estas cuestiones, estas interpretaciones son, de momento, solo hipótesis.

6.7. MEMORIA E IDENTIDAD

Si las danzas descritas por Estrabón, III, 4, 16, fueron realizadas por los "celtíberos y sus vecinos del norte" a las puertas de los *oppida* (San Vicente 2015: 25), participando en ellas toda la comunidad, éstas pudieron cumplir, al margen de su significado simbólico, una función intrínseca al ritual y a las manifestaciones musicales comunitarias. Esto es, el reforzamiento de los lazos de cohesión del grupo (Morley 2013: 281-283), sobre la base de unas creencias y a unas actitudes comunes frente a lo sagrado, creándose una identidad común entre los individuos que formaron parte de ellas.

Las escenas bélicas representadas sobre soportes vasculares, datados entre los siglos II y I a.C., cumplieron en *Celtiberia* una función mnemotécnica, sirviendo de soporte visual de la genealogía heroica de los individuos y grupos, contribuyendo así en el proceso de transmisión de los valores compartidos por la comunidad, basados en estas imágenes heroicas de un pasado arquetípico (Alfayé y Marco 2012: 172). La hipótesis que apoya la existencia de una representación gráfica del sonido en estos soportes, mediante la presencia de diferentes elementos que forman parte de la gramática visual de las escenas (Pastor 1998; y 2008), podría confirmar la importancia del elemento sonoro en la memoria oral, que se ve apoyada por las imágenes representadas.

Finalmente, la tradición heroica también se encuentra presente en los cánticos de las madres celtíberas descritos por Salustio, *Hist.*, II, 92, que contribuyeron a crear una memoria y una identidad comunitarias en torno a la figura del héroe cuya transmisión recaía en las mujeres (Alfayé y Marco 2012: 177).

7. CONCLUSIONES

A lo largo del desarrollo de este Trabajo Fin de Grado, y sobre la base del estudio de todas las fuentes documentales disponibles, se ha podido comprobar la relevancia que los distintos paisajes sonoros tuvieron en el seno de las sociedades hispano-célticas de la II Edad del Hierro, y su relación con diferentes ámbitos de esas culturas.

El análisis de los restos organológicos ha permitido una aproximación, desde la Arqueología, a su morfología, uso y significado en sus respectivos contextos. Así, no han sido únicamente identificados los instrumentos musicales, sino todos aquellos elementos cuyo sonido fue producido de manera intencionada y estuvo rodeado de un significado simbólico. Sin embargo, la falta de contexto arqueológico de gran parte de las piezas, debido a los métodos de excavación de comienzos del siglo XX o a que se trata de hallazgos fortuitos en superficie, supone un problema para su estudio e interpretación. De este modo, los estudios experimentales realizados sobre estas piezas y sobre reproducciones exactas de las mismas, constituyen una línea de investigación prometedora que puede seguir aportando numerosos datos acerca de sus cualidades acústicas y sus posibles usos.

Sin embargo, el estudio de las piezas arqueológicas solo permite acceder a un porcentaje, cuya proporción se desconoce, con respecto al total de los objetos sonoros del ámbito geográfico-cultural abordado en este trabajo, ya que aquéllos fabricados en materiales perecederos no han sobrevivido. De esta manera, los estudios etnoarqueológicos y etnomusicológicos permiten plantear hipótesis sobre esos instrumentos y sus usos, ofreciendo paralelos acerca de su empleo en culturas diferentes a las estudiadas en torno a los elementos de cultura material. Por ello, aunque se debe ser consciente de los riesgos que entrañan estas comparaciones, no se deben despreciar los datos obtenidos mediante este método de aproximación.

La aproximación a través de las fuentes escritas requiere de una metodología que trate con precaución la naturaleza de los diferentes textos, con el objetivo de discernir los elementos subjetivos que en estos subyacen, y alcanzar conclusiones más allá de los tópicos que los autores grecolatinos crearon en torno a la imagen de alteridad del "Celta". Así, su análisis ha permitido el conocimiento de elementos intangibles en el registro arqueológico, tales como danzas y cánticos, que estuvieron presentes en diferentes contextos de los pueblos de la Céltica, incluyendo el ámbito peninsular.

El estudio de la iconografía vascular como elemento identitario de los pueblos de la *Hispania Céltica* muestra la importancia que tuvo el sonido en la gramática visual de escenas que sirvieron como soporte gráfico de la memoria colectiva en torno a un pasado heroico común.

Finalmente, el análisis crítico de todas estas fuentes documentales permite ampliar nuestro conocimiento sobre los paisajes sonoros de las culturas célticas peninsulares de la II Edad del Hierro, y su relación con los ámbitos de la guerra, la religión, la identidad y el poder. La limitación que plantean las fuentes disponibles no permite alcanzar, por el momento, conclusiones definitivas para las hipótesis planteadas, pero es de esperar que se produzcan avances como resultado del hallazgo de nuevos materiales y del progreso de líneas de investigación en marcha sobre la música y los sonidos del pasado.

8. BIBLIOGRAFÍA

- ABARQUERO MORAS (2006/2007): "Simbolismo cenital en el mundo vacceo a propósito de un recipiente de cerámica de las eras de San Blas (Roa, Burgos)". *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, 72-73, pp.183-209.
- ABÁSOLO ÁLVAREZ, J. (1977): "Las estelas decoradas de la región de Lara de los Infantes, estudio iconográfico". *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, 43, pp. 61-97.
- AGUDO CUBAS, M. R. (trad.) (1992): *Vidas de los Doce Césares*, Suetonio, tomo II. Madrid: Biblioteca Clásica Gredos, 168.
- ALFAYE VILLA, S. (2004): "La Escondilla: un posible yacimiento celtibérico en las proximidades de Peñalba de Villastar (Teruel)". En: F. BELTRÁN LLORIS (ed.). *Antiqua Iuniora. En torno al Mediterráneo en la Antigüedad*. Zaragoza: Prensas Universitarias, pp. 155-171.
- (2007a): "Usos y contextos de los vasos plásticos zoomorfos en la Céltica hispana: verter, sacrificar, alimentar, silbar...". *Salduie*, 7, pp. 71-91.
- (2007b): "Rituales relacionados con las murallas en el ámbito celtibérico". *Paleohispánica*, 7, pp. 9-41.
- (2016): "Expresiones religiosas en las ciudades del poder de la Hispania Céltica: el caso de Clunia". *Revista de historiografía (RevHisto)*, 25, pp. 355-385.
- ALFAYÉ VILLA, S., y MARCO SIMÓN, F. (2012): "Las formas de la memoria en Celtiberia y el ámbito vacceo entre los siglos II a.C. - I d.C." En TORTOSA ROCAMORA (coord.): *Diálogo de identidades. Bajo el prisma de las manifestaciones religiosas en el ámbito mediterráneo (s. III a.C.-s. I d.C.)*. Madrid: Instituto de Arqueología de Mérida, pp. 169-182.
- ALMAGRO-GORBEA, M. (1994): "Urbanismo de la Hispania Céltica. Castros y oppida del centro y occidente de la Península Ibérica". *Complutum Extra* 4, pp. 13-75.
- ATRIÁN JORDÁN, P. (1959): "Excavaciones en el poblado ibérico El Castelillo (Alloza, Teruel). Segunda y tercera campañas". *Teruel*, 22, pp. 225-260.

AYLLÓN MARTÍN, R. (2015): *Cuevas, bosques y montañas sagradas de Celtiberia (ss. II a.C.-II d.C.): entre la transformación y el abandono*. Tesis doctoral, Universidad de Barcelona.

BLANCO GARCÍA, J.F.(1997): "Zoomorfos celtibéricos en perspectiva cenital. A propósito de los hallazgos de Cauca y el castro "Cuesta del Mercado" (Coca, Segovia)". *Complutum*, 8, pp. 183-203.

——— (1998): "La Edad del Hierro en Sepúlveda". *Zephyrus*, 51, pp. 137-174.

———(2003): "Iconografía del caballo entre los pueblos prerromanos del centro-norte de Hispania". En QUESADA SANZ, F. y ZAMORA MERCHÁN, M.: *El Caballo en la Antigua Iberia*. Madrid: Real Academia de la Historia y Universidad Autónoma de Madrid, pp. 75-124.

——— (2012): "Los animales salvajes en el imaginario vacceo". *Vaccea Anuario*, 5, pp. 52-59.

——— (2014): "Un fragmento de trompa de guerra vaccea de cerámica". *Oppidum, Cuadernos de investigación*, 10, pp. 35-46.

——— (2018a): *Cauca Vaccea, formación, desarrollo y romanización de una ciudad*. Valladolid: Universidad de Valladolid y Centro de Estudios Vacceos Federico Wattenberg.

——— (2018b): "La ciudad vaccea de Cauca". En: SANZ MÍNGUEZ Y BLANCO GARCÍA (eds.): *Novedades arqueológicas en cuatro ciudades vacceas. Dessobriga, Intercatia, Pintia y Cauca*. Valladolid: Universidad de Valladolid, Centro de Estudios Vacceos Federico Wattenberg, pp. 157-178.

BLÁZQUEZ MARTÍNEZ, J. M. (1976): "Música, danza, competiciones e himnos en la Hispania Antigua". En BLÁZQUEZ MARTÍNEZ, J. M. (ed.): *Imagen y mito estudio sobre religiones mediterráneas e ibéricas*. Madrid: Ed. Cristiandad, pp. 332-343.

BOEKHOORN, D. N. (2008): *Bestiaire mythique, légendaire et merveilleux dans la tradition celtique: de la littérature orale à la littérature écrite*. Cork: University College Cork.

CABRÉ AGUILÓ, J. (1909/1910): *Catálogo Monumental de la provincia de Teurel, vol I*.

- CAPRILE, P. (1986): "Estudios de los objetos de adorno del Bronce final y Edad del Hierro en la provincia de Álava". *Estudios de Arqueología Alavesa*, 14, pp. 7-416.
- CASTELO RUANO, R. (1989): "La música en la Antigüedad Hispana. 1. El Aulos y el diaulos". *Boletín de la asociación española de amigos de la Arqueología*, 26, pp. 9-18.
- CASTRO GARCÍA, L. (1971): *La Necrópolis de Pallantia*. Palencia: edición del autor.
- CHAPA BRUNET, T. (2003): "La percepción de la infancia en el mundo ibérico". *Trabajos de Prehistoria*, 60, 1, pp. 115-138.
- CIPRÉS TORRES, P. (1993): *Guerra y sociedad en la Hispania indoeuropea*. Vitoria-Gasteiz: Servicio Editorial, Universidad del País Vasco.
- CLODORÉ, T. (coord.) (2002): *Préhistoire de la musique. Sons et instruments des âges du Bronze et du Fer en France*. Nemours: Musée de Préhistoire d'Ile-de-France.
- CORTES COPETE, J. M. (trad.) (2006): *Historias Curiosas*, Claudio Eliano. Madrid: Biblioteca Clásica Gredos, 348.
- CRESPO ORTÍZ DE ZÁRATE, S. (1997): "Sacerdotes y sacerdocio en las religiones indoeuropeas de Hispania prerromana y romana". *Ilu. Revista de ciencias de las religiones*, 2, pp. 17-37.
- CUATRECASAS, A. (trad.) (2001): *Comentarios de la Guerra de las Galias*. Madrid: Espasa Calpe.
- D'ERICO, F. y LAWSON, G. (2006): "The Sound of Paradox: How to Assess the Acoustic Significance of Archaeological Evidence?". En SCARRE, C., y LAWSON, G. (eds.): *Archaeoacoustics*. Cambridge: University of Cambridge, pp. 41-58.
- ECKARDT, H., y WILLIAMS, S. (2018): "The sound of magic? Bells in Roman Britain". *Britannia*, 49, pp. 179-210
- ESCUDERO NAVARRO, Z. y BALADO PACHÓN, A. (1990): "Sobre los llamados silbatos celtibéricos. Una propuesta de interpretación". *Trabajos de Prehistoria*, 47, pp. 235-250.

- FRAGA DA SILVA, L. (2008): "Carta etnológica dos povos pré-romanos da Península Ibérica (200 a.C.)". en Campo Arqueológico de Tavira. Associação Campo Arqueológico de Tavira.
- GARCÍA ALONSO, J. L. (2006): -Briga Toponyms in teh Iberian Peninsula. *e-Keltoi: Journal of Interdisciplinary Celtic Studies*, 6, pp. 689-714.
- GARCÍA BENITO, C., JIMÉNEZ PASALODOS, R (2011): "La música enterrada: Historiografía y Metodología de la Arqueología Musical". *Cuadernos de Etnomusicología*, 1, pp. 80-108.
- GARCÍA BENITO, C., JIMÉNEZ PASALODOS, R. Y PADILLA FERNÉNDEZ, J. J. (2018): "Modelando sonidos: instrumentos musicales de barro en los museos españoles. unaaproximación desde la Etnoarqueología, Etnomusicología y la Arqueología Experimental". *Menga: Revista de Prehistoria de Andalucía*, Monográfico 4, pp. 615-634.
- GARCÍA CARDIEL, J., (2017): "Las flautistas de Iberia. Mujer y transmisión de la memoria social en el mundo ibérico (siglos III-I a.C.)". *Complutum*, 28, 1, pp. 143-162.
- GARCÍA HUERTA, M. R., ANTONA DEL VAL, V. (1992): *Necrópolis celtibérica de La Yunta (Guadalajara). Campañas 1984-1987*. Servicio de Publicaciones de la Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha.
- GÓMEZ BELLARD, C., y GÓMEZ BELLARD, F (1989): "Enterramientos infantiles en la Ibiza fenicio-púnica". *Cuadernos de prehistoria y arqueología castellonenses*, 14, pp. 211-238.
- GÓMEZ ESPELOSÍN, F. J. (trad.) (2006): *Guerras Ibéricas. Aníbal*. Madrid: Alianza.
- GUÉRIN, P., CALVO GÁLVEZ, M., GRAU ALMERO, E. y GUILLEN CALATAYUD, P. M. (1987): "Tumbas infantiles en el Castellet de Bernabé (Liria, Valencia)". *Cuadernos de prehistoria y arqueología castellonenses*, 14, pp. 63-94.
- HORTELANO PIQUERAS, L. (2008): "Arqueomusicología, pautas para la sistematización de los artefactos sonoros". *Archivo de Arqueología Levantina*, 27, pp. 281-396.
- JIMÉNEZ PASALODOS, R. (2009): "Arqueología Musical y Etnomusicología: por una interpretación etnomusicológica de los materiales arqueológicos". *Etno-Folk: revista galega de etnomusicología*, 14-15, pp. 637-654.

- (2012): "The archaeology of the musical performance: the example of Second Iron Age aerophones". En: G. COMPANY *et al.* (eds.): *Arqueología para el siglo XXI. Actas de las V Jornadas de Jóvenes investigadores en Arqueología*. Madrid: JAS Arqueología, pp. 181-186.
- (2018): textos en el catálogo de la exposición *Sonidos de la Protohistoria*, Museo Numantino (Soria).
- JIMÉNEZ PASALODOS, R. y GARCÍA BENITO, C. (2014): "Instrumentos musicales". En ARLEGUI SÁNCHEZ, M. (ed.): *Museo Numantino. Guía*. Soria: Asociación Amigos del Museo Numantino, pp. 118-119.
- JIMÉNEZ PASALODOS, R., GARCÍA BENITO, C. y PADILLA FERNÁNDEZ, J. J. (2012): "The clay rattles of the Numantine Museum of Soria: An approach from experimental Archaeology". *Proceedings of the International Conference of Music Archaeology. Institute of East-Asia Music Archaeology of Research*. Beijing-Suzhou: Renmin University of China, pp. 174-196.
- (2013): "Las trompas numantinas: aproximación a su estudio acústico en una cocción experimental con una reproducción de un horno de la Segunda Edad del Hierro". En: Museu d'Arqueologia de Catalunya (2011): *Actas del 3er Congreso Internacional de Arqueología Experimental (Banyoles, 2011)*. Barcelona: Monografías del MAC, pp. 387-395.
- JIMÉNEZ PASALODOS, R., ET AL. (2018): "Estudio acústico, arqueométrico y musicológico de instrumentos musicales arqueológicas: las trompetas de cerámica de Numancia (siglos III-I a.C.)". *Anuario Musical*, 72, pp. 9-22.
- JIMENO, A., DE LA TORRE, J. I., BERZOSA, R. y MARTÍNEZ, J. P. (2004): *La Necrópolis Celtilérica de Numancia. Arqueología en Castilla y León 12*. Junta de Castilla y León.
- JIMENO, A., CHAÍN, A., QUINTERO, S., LICERAS, J. y SANTOS, A. (2012): "Interpretación estratigráfica de Numancia y ordenación cronológica de sus cerámicas". *Complutum*, 23, 1, pp. 203-218.
- LABEAGA MENDIOLA, J. C. (1999-2000): *La Custodia, Viana, Vareia de los Berones*. Pamplona: Gobierno de Navarra e Institución Príncipe de Viana.

- (1991): "Amuletos antiguos contra el mal de ojo en Viana (Navarra)". *Zainak. Cuadernos de Antropología-Etnografía*, 8, pp. 45-58.
- LLANOS ORTIZ DE LANZALUCE, A.J. (2005): "Silbatos, del poblado de La Hoya (Laguardia. Álava)". *Estudios de Arqueología Alavesa*, 22, pp. 205-222.
- LORRIO ALVARADO, A. J. (1997): *Los celtíberos*. Publicaciones del Departamento de Prehistoria y Etnología de la Universidad Complutense de Madrid.
- (2007): "Historiografía y nuevas interpretaciones: la necrópolis de la Edad del Hierro de Haza del Arca (Uclés, Cuenca)". *Caesaraugusta* 78, pp. 251-278.
- LORRIO ALVARADO, A. J., y SÁNCHEZ DE PRADO, M. D. (2009): *La necrópolis celtibérica de Arcóbriga (Monreal de Ariza, Zaragoza)*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico y Diputación de Zaragoza.
- MARCO SIMÓN, F. (1978): *Las estelas decoradas de los conventos Caesaraugustano y Cluniense*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico y Diputación de Zaragoza.
- MARCOS CASQUERO, M. A. (1999): "El supersticioso mundo de las campanas". *Estudios humanísticos, Filología*, pp. 47-66.
- MARTÍN VALLS, R. y ROMERO CARNICERO, F. (1980): "Dos sonajeros vacceos". *cBoletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, 46, pp. 160-164.
- MARTÍNEZ QUIRZE, F.J. (1996): "Imagen y articulaciones decorativas en la meseta: Imagen y cultura arévaca en la segunda edad del Hierro". *Al otro lado del espejo: Aproximación a la imagen ibérica*. Madrid: Pórtico Librerías, pp. 163-176.
- MEANA, M. J., PIÑERO, F. (trad.) (1992): *Geografía*, Estrabón, libros III-IV. Madrid: Biblioteca Clásica Gredos, 169.
- MÉLIDA Y ALINARI, J. R (1929): *La Arqueología Española*. Barcelona: Editorial Labor.
- MÉLIDA Y ALINARI, J. R., ANÍBAL ÁLVAREZ, M., GÓMEZ SANTA CRUZ, S., y TARACENA AGUIRRE, B. (1924): *Ruinas de Numancia, Memoria descriptiva conforme al plano que acompaña a las ruinas*. Madrid : Junta Superior de Excavaciones y Antigüedades.

MÉLIDA Y ALINARI, J. R., y TARACENA AGUIRRE, B. (1923): Excavaciones de Numancia : memoria acerca de las practicadas en 1920-21. Madrid : Junta Superior de Excavaciones y Antigüedades.

MELLO BEIRÃO, C., TAVARES DA SILVA, C., SOARES, J., VARELA GOMES, M. y VARELA GOMES, R. (1985): "Depósito votivo da II Idado de Ferro de Garvão. Notícia da primeira campanha de excavações". *Arqueólogo Português*, Série IV, pp. 45-136.

MORAIS, R., SOUSA, M^a. J., SALIDO DOMÍNGUEZ, J. (2014): "Arqueología de la música: gaita órgano hidráulico y otros instrumentos musicales romanos de Bracara Augusta (Braga, Portugal)". *Portvgalia, Nova Série*, 35, pp. 101-116.

Morley, I. (2013): *The Prehistory of Music. Human Evolution, Archaeology and the Origins of Musicality*. Oxford: Oxford University Press.

MOYA-MALENO, P. (2012): *Paleoetnología de la Hispania Céltica: Etnoarqueología, Etnohistoria y Folklore como fuentes de la Protohistoria*. Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid.

PASTOR EIXARCH, J. M. (1987): "Las trompas de guerra celtibéricas". *Celtiberia*, 73, pp. 7-19.

——— (1998): "Ideogramas musicales, onomatopéyicos y animistas de las pinturas figurativas ibéricas y celtibéricas". *Kalathos*, 17, pp. 91-129.

——— (2008): "Doble espiral y eses en serie: símbolos gráficos de 'cadencia' en las culturas ibérica y celtibérica". En: BURILLO MOZOTA, F. (ed.): *Ritos y mitos. VI Simposio sobre Celtíberos*. Zaragoza: Centro de Estudios Celtibéricos de Segeda, pp. 473-484.

REQUEJO, J. M (trad.) (1981): *Agrícola. Germania. Diálogo sobre los oradores*, Cornelio Tácito. Madrid: Biblioteca Clásica Gredos, 36.

REY CASTIÑEIRA, J. (1991): *Yacimientos castreños de la vertiente atlántica. Análisis de la cerámica indígena*. Universidad de Santiago de Compostela.

ROMÁN RAMÍREZ, A (2012): *La Música en la Iberia Antigua: de Tarteso a Hispania*. Editorial Círculo Rojo.

- ROMERO CARNICERO, F. (2010): "Las representaciones zoomorfas en perspectiva cenital. Un estado de la cuestión". En ROMERO CARNICERO, F. Y SANZ MÍNGUEZ, C. (eds.): *De la Región Vaccea a la Arqueología Vaccea*. Valladolid: Centro de Estudios Vacceos Federico Wattenberg, Universidad de Valladolid. *Vaccea Monografías*, 4, pp.467-545.
- ROMERO CARNICERO, F., SANZ MÍNGUEZ, C., GÓRRIZ GAÑÁN, C. Y DE PABLO MARTÍNEZ, R. (2011): "A propósito de un Báculo de *Pintia* y otros ejemplares vacceos". *Vaccea Anuario 2010*, pp. 70-76.
- (2013): "Los sonajeros vacceos". *BSAA Arqueología*, 79, pp. 81-129.
- SAN VICENTE GONZÁLEZ DE ASPURU, J. I. (2015): "Reflexiones en torno a Estrabón y las celebraciones ante las puertas de los pueblos del Norte de la Península Ibérica". *Hispania Antiqua*, 39, pp. 23-46.
- SANCHO ROYO, A., (trad.) (1980): *Historia Romana*, Apiano, tomo I. Madrid: Biblioteca Clásica Gredos, 34.
- SANZ MÍNGUEZ, C. (1997a): *Los vacceos: cultura y ritos funerarios de un pueblo prerromano del valle medio del Duero*. Arqueología en Castilla y León, 6. León: Junta de Castilla y León.
- (1997b): "Bronces prerromanos de la Meseta Norte en el Museo Lázaro Galdiano". *Goya: Revista de arte*, 256, pp. 241-252.
- SANZ MÍNGUEZ, C., ROMERO CARNICERO, F. (2009): "Joyas de barro vacceas". *Vaccea, Anuario 2008*, Centro de Estudios Vacceos Federico Wattenberg, Universidad de Valladolid, pp. 55-59.
- SANZ MÍNGUEZ, C., ROMERO CARNICERO, F., DE PABLO MARTÍNEZ, R., Y GÓRRIZ GAÑÁN, C. (2013): "Vaccean Rattles. Toys or Magic Protectors?". En JIMÉNEZ, R., TILL, R., Y HOWELL, M. (eds.): *Music and Ritual. Bridging Material and Living Cultures*. Berlín: Ekho Verlag. Publications of the ITCM Study Group on Music Archaeology, 1, pp. 257-283.
- (2013): "Vaccean Rattles. Toys or Magic protectors?". En JIMÉNEZ, R., TILL, R. y HOWELL, M. (eds.): *Music & Ritual. Bridging Material & Living Cultures*. Publications of the ITCM Study Group on Music Archaeology, 1. Berlin: Ekho Verlag, pp. 257-283.

- SANZ MÍNGUEZ, C., CARRASCAL ARRANZ, J. M. Y RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ, E. (2017): "Cajitas vacceas". *Vaccea Anuario2016*, Centro de Centro de Estudios Vacceos Federico Wattenberg, Universidad de Valladolid, pp. 22-32.
- (2018): "Tintinnabula Vacceas". *Vaccea Anuario 2017*, Centro de Estudios Vacceos Federico Wattenberg, Universidad de Valladolid, pp. 20-26.
- SEGURA RAMOS, B. (trad.) (1997): *Fragmentos de las «Historias»*, Salustio. Madrid: Biblioteca Clásica Gredos, 246.
- SOPEÑA GENZOR, G. (1995): *Ética y ritual. Aproximación al estudio de la religiosidad de los pueblos celtibéricos*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico.
- (2012): "Motivos animales en las trompas de guerra célticas". En: M^a. R. GARCÍA HUERTA, M^a. R. y RUIZ GÓMEZ F. (dirs.): *Animales simbólicos en la Historia. Desde la Protohistoria hasta el final de la Edad Media*. Madrid: Síntesis, pp. 91-99.
- TARACENA AGUIRRE, B. (1924): *La cerámica ibérica de Numancia*. Madrid: Biblioteca de "Coleccionismo".
- (1927): *Excavaciones en las provincias de Soria y Logroño*. Madrid: Junta Superior de Excavaciones y Antigüedades.
- (1946): "Sobre las supuestas bocinas de barro ibéricas y celtíberas". *Archivo Español de Arqueología*, 19/63, pp. 161-163.
- TORRES ESBARRANCH, J. J. (trad.) (2004): *Biblioteca Histórica*, Diodoro de Sicilia, libros IV-VIII. Madrid: Biblioteca Clásica Gredos, 328.
- URBINA MARTÍNEZ, D., QUERO CASTRO, S., PÉREZ NAVARRO, A. y MORÍN DE PABLOS, J. (coord.) (2005): *El cerro de la Gavia. El Madrid que se encontraron los romanos*. Madrid: Museo de San Isidro.
- VILASECA I ANGUERA, S. (1945): "A propósito de un hallazgo efectuado en el Castellet de Banyoles (Tivissa) y de las supuestas bocinas de dos ramas, ibéricas y celtibéricas. *Butlletí Arqueològic. Reial Societat Arqueològica Tarragonense*, 1-2, pp. 74-81.
- (1947): "Toberas y bocinas ibéricas y celtibéricas". *Archivo Español de Arqueología*, 20/68, pp. 230-233.

VILLALBA ÁLVAREZ, J. (trad.) (2005): *La Guerra Púnica*, Silio Itálico. Madrid: Akal Clásica.

WATENNBURG, F. (1959): *La Región Vaccea. Celtiberismo y romanización en la cuenca media del Duero*. Madrid: CSIC y Diputación Provincial de Valladolid.

————— (1963): *La cerámica indígena de Numancia*. Madrid: CSIC y Diputación Provincial de Valladolid.