



QUADRIVIUM

REVISTA DIGITAL DE MUSICOLOGIA

10

(2019)

Associació
Valenciana
Musicologia

ISSN: 1989-8851
Dipòsit Legal: V-476-2011

Paisaje sonoro de la antigüedad mediterránea: *tintinnabulum* y basílicas paleocristianas en la isla de Mallorca. Una aproximación interdisciplinaria

Bàrbara Duran Bordoy

Grup d'Estudis Etnopoètics. Universitat de les Illes Balears. Institut d'Estudis Catalans

RESUM

S'analitzen aquí els *tintinnabula* i el cant a les basíliques paleocristianes mallorquines com a exemple d'estudi interdisciplinari des de l'arqueologia i etnomusicologia; la qual cosa permet reconstruir paisatges sonors que vinculaven les antigues comunitats mediterrànies. El terme paisatge sonor és usat com a definició de pràctiques musicals amb un concepte tímbric i vocal compartit des d'èpoques molt primerenques.

En aquest article es considera, en primer lloc, la natura del so com l'element que vincula tot un grup d'idiòfons diversos de la Mediterrània, fabricats en metall i relacionats amb contextos funeraris (des de Sicília a Sardenya, Còrsega, Creta, Egipte, Itàlia i costa catalana-valenciana). S'estudien els *tintinnabula* —discs de bronze que apareixen en jaciments funeraris del talaiòtic i posttalaiòtic a les Illes Balears del c. 650 a.C. fins 123 a.C.— a més de campanetes i altres idiòfons. L'examen de les diverses aportacions arqueològiques des de la perspectiva etnomusicològica i organològica condueix a considerar-los instruments amb caràcter processional o de dansa que comparteixen una mateixa «idea sonora» o «idea tímbrica» subjacent als contextos en què s'usaven. Tot plegat esdevé una conceptualització o simbolització del timbre d'aquests instruments arreu de la Mediterrània.

Segles després, un altre exemple de repertori musical compartit en aquest marc geogràfic pot ser reconstruït a partir de les aportacions arqueològiques. El cant en les basíliques paleocristianes de les Balears (segles IV-IX d.C.) es pot relacionar amb la interpretació d'un repertori vocal semblant al de les pràctiques musicals cristianes provinents del nord d'Àfrica; hipòtesi reforçada amb documents com la carta del bisbe Sever (s. V) i les descripcions del repertori pregregorià cantat al nord d'Àfrica (McKinnon 2000), a més de restes de ceràmica i elements de les tombes estudiades en les excavacions dels darrers anys.

L'aproximació multidisciplinària permet reconstruir les pràctiques musicals en períodes històrics llunyans, dels quals no se'n té prou informació; a més de documentar el bescanvi entre les diferents comunitats mediterrànies. Es pot constatar així que aquest intercanvi no era solament de bens o mercaderies, sinó també de pràctiques culturals, religioses i antropològiques.

Paraules Clau: Arqueomusicologia, idiòfons, Illes Balears, *tintinnabulum*, paisatge sonor, basíliques paleocristianes, pregregorià, interdisciplinarietat.

RESUMEN

Se analizan aquí los *tintinnabula* y el canto en las basílicas paleocristianas mallorquinas como ejemplo de estudio interdisciplinario desde la arqueología y etnomusicología; lo que permite reconstruir paisajes sonoros que vincularon entre sí a las antiguas comunidades mediterráneas. El término paisaje sonoro es usado en este estudio como definición de prácticas musicales con un concepto tímbrico y vocal compartido desde épocas muy tempranas.

En este artículo se considera, en primer lugar, la naturaleza del sonido como el elemento que vincula todo un grupo de idiófonos diversos del Mediterráneo, fabricados en metal y situados en contextos funerarios (desde Sicilia a Cerdeña, Córcega, Creta, Egipto, Italia y costa catalana-valenciana). Se estudian los *tintinnabula* -discos de bronce que aparecen en yacimientos funerarios del Talayótico y Post-Talayótico en las Islas Baleares c. 650 a.C. hasta 123 a.C. - además de campanillas y otros idiófonos. El examen de las diversas aportaciones arqueológicas desde la perspectiva etnomusicológica y organológica permite considerarlos instrumentos con carácter procesional o de danza que comparten una misma «idea sonora» o «idea tímbrica» subyacente a los contextos en los que se usaban. Todas las aportaciones conducen a pensar en una conceptualización o simbolización del timbre de estos instrumentos en todo el Mediterráneo.

Siglos después, otro ejemplo de repertorio musical compartido en este marco geográfico puede ser reconstruido a partir de las aportaciones arqueológicas. El canto en las basílicas paleocristianas de Baleares (siglos IV-IX d.C.) se puede relacionar con la interpretación de un repertorio vocal similar al de las prácticas musicales cristianas provenientes del norte de África; hipótesis reforzada con documentos como la carta del obispo Severo (s. V) y las descripciones del repertorio pregregoriano cantado el norte de África (McKinnon 2000), además de restos de cerámica y elementos estudiados en las tumbas de las excavaciones de los últimos años.

La aproximación multidisciplinaria permite reconstruir las prácticas musicales en periodos históricos lejanos de los cuales no se tiene suficiente información; además de documentar el intercambio entre las diferentes comunidades mediterráneas. Se puede constatar así que este intercambio no era sólo de bienes o mercancías, sino también de prácticas culturales, religiosas y antropológicas.

Palabras Clave: Arqueomusicología, idiófonos, Islas Baleares, *tintinnabulum*, paisaje sonoro, basílicas paleocristianas, pregregoriano, interdisciplinarietà.



ABSTRACT

The *tintinnabula* and the chant in the Paleochristian basilicas of Mallorca are analysed here, as an example of interdisciplinary approach from the archaeological and ethnomusicological perspectives that allows to outline soundscapes that linked the ancient Mediterranean communities. The term **soundscape** is used here as a definition of musical practices within a music timbre concept shared from early times.

So that, the nature of sound is considered in this paper as the element that links a group of diverse idiophones in the Mediterranean, manufactured in metal and related to funerary sites (from Sicily to Sardinia, Corsica, Crete, Egypt, Italy and the Catalan-Valencian coast) such as *tintinnabula*—bronze discs that appear in the Balearic Islands dated 650 B.C. up to 123 B.C.) and small bells and other instruments. The various contributions lead to the consideration of these instruments as processional or dance ones, and underlying all these examples remains the «sound idea» or «timbre idea» common to them, which becomes a conceptualization or symbolization of their sound present throughout the Mediterranean.

Centuries later, another example of a musical repertoire shared in this geographical setting becomes also significant from the archaeological contributions. The chant in the Balearic Paleo-Christian basilicas (4th-9th centuries A.D.) can be related to the performance of a vocal repertoire similar to the Christian musical practices from North Africa; a hypothesis that is reinforced with documents such as the letter from the Bishop Severe (s. V), descriptions of the pregregorian repertoire sung in North Africa (McKinnon 2000), as well as ceramics remains and elements of the tombs examined in recent excavations.

The multidisciplinary approach allows to enrich the knowledge of musical practices in early historical periods, in addition to documenting the exchange between the different Mediterranean communities. It is a fact that this exchange was not only goods, but also cultural, religious and anthropological practices.

Keywords: Archaeomusicology, idiophones, Balearic Islands, *tintinnabulum*, soundscape, Paleo-Christian basilicas, pregregorian chant, interdisciplinarity.

RECEPCIÓ / RECEPCIÓN / RECEIVED: octubre 2019 / octubre 2019 / October 2019

ACEPTACIÓ / ACEPTACIÓN / ACCEPTANCE: novembre 2019 / noviembre 2019 / November 2019

Introducción

¿Desde dónde y cómo se puede empezar a trazar la historia musical de un lugar concreto? Este interrogante, formulado en las primeras fases de una investigación en el municipio de Manacor (Mallorca), condujo a una investigación¹ más amplia que necesitó del desarrollo de una metodología de análisis comparativo. Los indicios de prácticas musicales en este municipio pueden ser fechados desde finales del periodo Talayótico y Postalayótico, pues el museo local existe un ejemplar completo de un disco de bronce² acompañado de una vergueta, que en arqueología y especialmente en las Islas Baleares es denominado *tintinnabulum*. La existencia de estos idiófonos peculiares³ y otros como campanillas conduce a un nuevo interrogante: ¿cuál era el uso o función musical de estos instrumentos? La complejidad de estudiar los contextos en los que las sociedades prehistóricas usaban la música necesita de una aproximación que dé respuesta a los retos interpretativos. El análisis y comparación de aportaciones provenientes de disciplinas diversas, como se verá en los siguientes apartados, expanden el marco interpretativo de la etnomusicología; lo que permite esbozar contextos de *performance* musical de épocas históricas de las que no se tienen suficientes datos.

Según García & Jiménez (2011: 92) y Lund & Hagberg (1993: 375) el hecho de que estos objetos suenen no significa que sean necesariamente instrumentos musicales; este es uno de los puntos de partida que no se debe obviar. A pesar de esta consideración, los *tintinnabula* baleáricos evocan inequívocamente artefactos de uso musical; también las campanillas de bronce encontradas en diversos yacimientos de las Islas Baleares. Estos instrumentos están presentes en colecciones de ámbito nacional, como las del Museo de Mallorca, Museo Arqueológico de Cataluña y Museo Arqueológico Nacional; además de los ejemplares existentes en museos locales (Artà, Lluch y Manacor). El estudio de estos instrumentos desde una perspectiva geográfica más amplia lleva a la valoración de idiófonos de diferente tipología presentes en yacimientos funerarios en todo el arco mediterráneo. Todo ello permite elaborar la hipótesis de unas prácticas musicales que mantienen un elemento común: el timbre sonoro asociado a los idiófonos de metal. Esta sonoridad específica es definida aquí por el término *paisaje sonoro compartido*, que implica una simbolización del sonido a la vez que un elemento común presente en rituales funerarios; un concepto que parece se expandió por todo el Mediterráneo.

¹ Duran Bordoy 2019

² Los *tintinnabula* podían ser de bronce, también de cobre, hierro o diferentes aleaciones (Perelló & Lull 2014: 34-36)

³ La directora del Museu de Manacor, Magdalena Salas, afirma que se conservan fragmentos de discos incompletos, de los cuales no es posible saber el lugar donde fueron hallados, aunque sí se conoce que fueron descubiertos en el municipio de Manacor a finales del XIX o primer cuarto del siglo XX.



Figura 1. Ejemplar del *tintinnabulum* completo del Museo de Historia de Manacor. Fuente: elaboración propia.

Por otra parte, otros indicios de prácticas musicales tempranas pueden situarse en el contexto de la basílica paleocristiana de Son Peretó, uno de los yacimientos emblemáticos de la arqueología cristiana hispánica. Hay que explicar que el objetivo de este estudio no es relacionar directamente el momento histórico de los *tintinnabula* y campanillas con las basílicas paleocristianas, sino establecer una conexión metodológica que incluya las aportaciones de la arqueología en la interpretación de los usos y funciones musicales. Entre el periodo Postalayótico y los s. IV-V —momento en que los comienzos de las basílicas son datados— las aportaciones históricas y arqueológicas en el entorno de las Islas Baleares son muy escasas; por tanto, es extremadamente difícil ofrecer un panorama de la supuesta continuidad de determinadas prácticas. También es cierto que, en el caso de la basílica de Son Peretó, se ha encontrado, al menos, un ejemplar de campanilla de bronce (Riera, Cau y Salas 2012: 47) fechada en el siglo VII dC; pero sin ningún elemento evidente que vincule el instrumento con las prácticas de enterramiento del Postalayótico.

Las últimas excavaciones en las basílicas paleocristianas en Mallorca muestran hallazgos que documentan, cada vez de manera más exhaustiva, la riqueza de la vida alrededor de estos núcleos del primer cristianismo en las Islas. La existencia, por ejemplo, de cerámica norteafricana y la constatación de las relaciones de los cristianos menorquines con lugares del mundo romano y especialmente de África del norte (Amengual y Batlle 2004: 13) conduce a pensar en prácticas musicales comunes en estos mismos lugares geográficos, especialmente a partir de testimonios escritos sobre repertorio pregregoriano estudiado por eruditos como McKinnon (2000).

En ambos casos, las aproximaciones interpretativas a las prácticas musicales deben partir necesariamente de las investigaciones arqueológicas. Guarch (2017: 38.40) se acerca desde la arqueología experimental; autores como Perelló y Llull (2014: 42) mencionan puntos de vista cercanos a la arqueología interpretativa. Quizás se podrían analizar los aspectos musicales desde una etnomusicología interpretativa, entendida como un marco investigador donde las hipótesis formuladas parten de hallazgos arqueológicos, aportaciones de la antropología y especialmente de la paleoorganología; pero que no dejan de ser, al fin y al cabo, metas definidas en el campo de la primera musicología comparada. Esta aproximación requiere de una mirada interdisciplinaria que ha sido objeto de diferentes consideraciones:

La gran cantidad de materiales arqueológicos existentes que demuestran la importante presencia de la música en las culturas pasadas hace necesaria la consolidación de una disciplina con una significativa especialización metodológica y teórica. Por lo tanto, debemos dejar de lado el escepticismo epistemológico fundamentado en la visión de la música como una simple sucesión ordenada de sonidos y definir las metodologías necesarias para poder conocer los aspectos de la Prehistoria y la Antigüedad que nos revela la cultura material. Este conocimiento permitirá no sólo conocer mejor el pasado de la música sino también las propias culturas estudiadas, ya que la música encierra gran cantidad de comportamientos sociales, simbólicos y rituales que pueden responder a cuestiones en torno a culturas pasadas imposibles de revelar en base a otros restos de cultura material.

La arqueología musical no sólo trata de ofrecer respuestas entorno a la música como hecho cultural en la Prehistoria y la Antigüedad, sino también se encarga del estudio pormenorizado del denominado “paisaje sonoro”, es decir, de todos los aspectos sonoros del pasado, estudiando elementos tanto musicales como paramusicales en la elaboración de sus hipótesis de reconstrucción sonora del pasado y basándose para ello en restos arqueológicos. Por lo tanto, también se puede hablar de una Arqueología del Sonido, o “Arqueología Sonora” (Homo Lechner 1989: 72-75), más que musical, ya que este término define unos sonidos combinados de una manera coherente de forma más o menos compleja según un código creado culturalmente (García & Jiménez, 2011: 81).

Los autores expresaban en este artículo la necesidad de ensanchar los horizontes metodológicos y teóricos y acercarnos a épocas de las que no se conocen más que los restos de objetos físicos. Pero reconstruir el pasado musical significa ir más allá de la consideración que la música es siempre una serie de sonidos más o menos ordenados. Es aquí donde el concepto de "paisaje sonoro" es fundamental, porque incide en la valoración de los elementos tímbricos y acústicos y no tanto de instrumentos concretos.

Desde las perspectivas acústicas y sonoras, la reconstrucción de las prácticas musicales presenta retos, donde los fundamentos de la arqueología musical, como rama de la etnomusicología, puede ayudar a explicar las relaciones entre objetos —aquí especialmente los objetos sonoros— y el contexto cultural de las sociedades que los usaron. Investigar coincidencias cronológicas, de ubicación y contexto permite elaborar hipótesis sobre el marco musical:

[...] partimos de la idea que los estudios de materiales aislados siempre proporcionarían información sesgada si no tenemos en cuenta los estudios efectuados sobre otros materiales del mismo contexto cronocultural. Fueron personas con los mismos esquemas de racionalidad, las mismas tradiciones y valores culturales, las que interactuaron con esos artefactos, creándolos, intercambiándolos, dándoles uso y otorgándoles significado (Perelló & Lull 2014: 27).

Esta estrategia comparativa, que parte de elementos de la historia local y busca paralelismos en las culturas más cercanas, crea un marco más amplio de reflexión que permite elaborar nuevas interpretaciones en torno a los periodos estudiados y enriquecer así el conocimiento de los elementos autóctonos.

1. De los *tintinnabula* locales a las campanillas, discos y sistros del Mediterráneo

Tintinnabulum significa campanilla⁴. En las Islas Baleares —Mallorca y Menorca, cabe recordar que Ibiza y Formentera conforman las Pitiusas— este término define artefactos que comparten una morfología similar: son todos ellos objetos de metal de forma discoidal; generalmente asociados a otros elementos que irían unidos a estos: cadenas, verguetas, hilos de metal y alambre. Aparecen siempre en contextos funerarios del período Postalayótico,⁵ del 650 al 550 aC hasta el 123 aC aproximadamente.

⁴ *Tintinnabula* en plural.

⁵ La datación del período Talayótico y Postalayótico es complicada. El final del período Postalayótico se ha situado alrededor del 123 que coincide con la conquista romana de las Baleares (Perelló & Lull, 2014: 26). Existe un consenso generalizado en la delimitación el paso del Talayótico al Postalayótico entre el 500 y 600 aC. Las aportaciones de otros autores permiten conocer mejor este marco histórico, ver por ejemplo Ramis y Santandreu (2011: 318-320).

Discos de metal, completos y fragmentados han sido encontrados en diferentes yacimientos de las Islas. Se pueden encontrar varios ejemplares, como ya se ha mencionado antes (Museo de Mallorca, el de Lluch, Museo Regional de Artà, procedentes de antiguas excavaciones o colecciones privadas; además del Museo Arqueológico Nacional y Museo Arqueológico de Cataluña). Dichas excavaciones, hechas en la primera mitad del siglo XX, no contaban con la sistematización necesaria para una correcta interpretación, lo que dificulta su clasificación actual. Están documentados en el yacimiento de Son Real cinco discos y varios elementos como varillas o baquetas⁶ y eslabones de cadenas —siglo V a. Enseñat (1981: 110) describe a la necrópolis de Son Ribot (San Llorenç des Cardassar) un disco sobre la boca de un individuo con la baqueta en el brazo, una ubicación que llama poderosamente la atención por su carga simbólica. Asimismo, Enseñat también menciona la Cueva de Son Bosc, donde aparece un disco fragmentado en el enterramiento 1; un individuo femenino que aparece con el disco ubicado sobre lo que era el pecho (Enseñat 1981: 28). Se ha elucubrado sobre la posibilidad de que fueran objetos destinados a los enterramientos femeninos; Llinàs y otros (1995: 178) no dudan de la vinculación entre *tintinnabula* y sexo femenino, aunque no tendrían porqué ser exclusivos de este género; pero es solamente este último grupo de investigadores el que se decanta por esta relación directa de los discos con las mujeres. No hay que descartar que en un futuro se puedan establecer relaciones sexo/*tintinnabula* de manera más clara a medida que se analicen los resultados de varias excavaciones.

Nuevos hallazgos arqueológicos van enriqueciendo este panorama, hay que destacar en este sentido las aportaciones de Javier Aranburu-Zabala (2017) «Nuevos tintinábulo de la cultura balear de Mallorca» y «Nuevos materiales balears procedentes de cuevas de enterramientos». En estos estudios se documentan el hallazgo de nuevos *tintinnabula* y campanillas de bronce en Son Pelliser, Son Bosc (Artà) y Sa Tanca (Estellencs)⁷ entre otros yacimientos.

Algunos autores, de todos modos, evitan emplear la palabra *tintinnabula* y prefieren referirse a ellos como discos. Quizás porque se cuenta también con los *tintinnabula* romanos posteriores; que desde el punto de vista organológico —y considerados como objetos sonoros— son también idiófonos, pero de forma diferente: objetos de metal suspendidos de diferentes hilos, algunos de ellos de contenido erótico.

Según Perelló & Llull (2014: 26) durante el Postalayótico el registro funerario se complica, aparecen nuevas tradiciones que conviven con tradiciones más antiguas. Fue muy común la práctica de los enterramientos en hipogeos o cuevas naturales, que se iniciaron en el Talayótico, con cadáveres que encontrados en complejas superposiciones. Es en este contexto donde aparecen muchos de los discos mencionados que han sido objeto de diferentes clasificaciones (op. cit. p. 26), sobre todo atendiendo a su tipología, y que Perelló & Llull (op. Cit. Pàg.27-30) describen:

Grupo A. Grupo más homogéneo. En la sistematización más moderna son denominados «discos suspendidos o fijos». De bronce, excepcionalmente de hierro, con un tamaño aproximado de 10 cm. Presentan una decoración simple en el anverso, combinando diferentes motivos como por ejemplo círculos

⁶ Dentro del contexto de los estudios comparativos en Etnomusicología y Organología, se podría preferir la denominación de baqueta, però no está tan claro que fuesen baquetas en todos los casos. En el caso del *tintinnabulum* de Manacor, es muy difícil imaginar otra función que no fuera la de un elemento para percudir que acompaña al disco de bronce, o bien que va ligado a él como el badajo de una campana.

⁷ «Aparecen en Son Bauçà, Son Julià, Sa Madona, Son Real i Son Taixaquet, si bien su presencia puede ser deducida por la presencia de los percutores con anilla también en la cueva de s'Alova y en otros yacimientos se carece de representación gráfica y de descripciones pormenorizadas (Albaiaret, Avenc sa Punta, son Vaquer d'en Ribera, sa Cova i es Morro. No hay paralelos para este tipo de objetos fuera de las Baleares (Coll, 1989: 414; Balaguer, 2005: 281)» (Aranburu 2017b).

concéntricos, mamelón central y reborde. En el reverso hay una anilla de suspensión; algunos con cadenas; uno de los aspectos que se deben contemplar es que no puede descartarse del todo que algunos materiales de fabricación fueran de piel o cordel. Y desde las perspectivas organológicas y de las técnicas tradicionales de construcción de instrumentos, esta última consideración es más que probable; algunos instrumentos presentan orificios que pueden ser atribuidos a estos cordeles o hilos de suspensión que han desaparecido.

Grupo B. Grupo muy diverso, con un diámetro normalmente más grande y manufacturados en láminas de cobre o bronce. La decoración es repujada y puede ser geométrica o de motivos vegetales. Muchos de ellos han sido asociados a varillas, baquetas y badajos que, como se ha mencionado, parecen tener la función de percutir el disco. También aquellos que tienen una especie de mango para sostenerlos; un elemento que llama la atención por su funcionalidad.⁸

Se han sugerido cronologías más antiguas por los discos del grupo A (Rosselló Bordoy 1974), pero otros autores creen que en realidad la aparición de los discos no iría más allá los siglos VII o VI aC (Coll 1989: 414). Enseñat (1981) descarta que los discos del grupo A sean instrumentos musicales, porque no presentan elementos percutores (aunque se pueda pensar que estos podrían haber sido fabricados con materiales perennes.). Pero el hecho que se usase de manera común el término *tintinnabula* es porque existen numerosos discos del grupo B asociados a badajos que son muy semejantes a los presentados en los discos del grupo A, y resulta muy difícil separarlos (Perelló & Llull 2014:30). Desde la perspectiva organológica, se puede llegar a la conclusión que estos dos tipos de discos no son tan diferentes; acústicamente no se obtendrían resultados muy diferentes. En todo caso, estas diferencias podrían ser producidas más bien por cuestiones de aleaciones o medidas; que afectan al sonido emitido, y no tanto al hecho de tener un repujado o borde diferente. En este sentido, cabe explicar que las técnicas de fabricación sí que pueden afectar al sonido final, ya que los discos del grupo A son de fundición o— de forja en caso de ser de hierro—, mientras que los del grupo B son de metal batido —lo que permite hacer las decoraciones.

La clasificación organológica —como artefactos musicales— es la de idiófonos. El hecho de que existan *tintinnabula* con orificios, hacen pensar que algunos de ellos eran hechos para mantenerse suspendidos, como se ha visto en la clasificación tipológica. La presencia de una especie de baqueta (figura 1) o bien varillas colgando nos lleva a la idea de percutir el instrumento, y también sugiere la integración del objeto sonoro en un ritual previo o paralelo al entierro, donde este instrumento podía estar presente. En el caso de los *tintinnabula* con orificios de perforación, podían formar parte del ajuar o atuendo del difunto, pero también hay que pensar que las personas acompañantes podían hacían sonar como parte del ceremonial procesional del entierro, para luego depositarlo con el cuerpo. El caso es que la presencia de discos con badajos o campanas, sugiere un ritual procesional, con movimientos que permiten la producción del sonido y de los que existen muestras iconográficas en diferentes lugares del Mediterráneo.⁹ La atmósfera tímbrica que se deriva de la presencia de los discos metálicos, y, como se verá, de sistros o campanillas, es más bien un paisaje sonoro asociado a los enterramientos, donde las particularidades tímbricas de estos idiófonos —que presentan similitudes acústicas— son compartidos por áreas muy distantes dentro del Mediterráneo. Esta hipótesis formulada aquí es contemplada por Giunilia y otros (2010: 470) en relación a la necrópolis de Maddona del Piano, en Sicilia:

The 1970-1971 excavations brought to light 844 copper-based grave gifts, 10 of which were composite objects (*tintinnabula*

⁸ No se necesita fabricar un mango si no se ha de utilizar, un argumento válido para instrumentos de todas las épocas.

⁹ Véase *Music and Sounds in Ancient Europe* (De Angeli y otros, 2018) donde se describen desfiles procesionales en diferentes contextos sociales, desde bodas a rituales funerarios, a cargo de los diversos especialistas participantes en el volumen.

pectorals) [...] The so-called *tintinnabula* pectorals are particularly complex ornaments which belonged to few women who played a special role in the local community. Of these, the examples from the graves 197 and 255 have been analysed. These objects were most probably worn as pectorals hanging from a bronze chain (as more complete finds show, see Bernabò Brea, Militello, La Piana 1969, Fig. 14, t. 5/1959) and tinkled whenever the person wearing them moved.

Estas observaciones alrededor de tumbas de mujeres que parecían jugar un papel importante en la comunidad recuerda las disquisiciones mencionadas de Enseñat (1981), Llinàs y otros (1995) sobre este tema. Parece haber una vinculación de los instrumentos denominados *tintinnabulum* con tumbas femeninas que los diferentes equipos investigadores, como mínimo, se ha planteado, sin que se pueda demostrar una relación clara. Del mismo modo, Placido Scardina (2018: 102-105) documenta la presencia del extraño instrumento conformado por espirales metálicas y llamado calcofón en tumbas femeninas de Cosenza (Calabria), que llevaban también cascabeles en el cuello. Se sigue citando, por tanto, a idiófonos de material metálico que presentan formas diversas pero de tímbrica similar.

El estudio de Giumlia y otros (2010: 482) aporta un marco interpretativo que nos sirve también para los *tintinnabula* baleáricos, pues analizan algunos ejemplares que pueden ser considerados completos. Uno de los dos artefactos analizados¹⁰ (inv. N. 71360) fue encontrado también en una tumba femenina, la de una mujer que vestía un cinturón redondo con decoraciones y consistía en 12 *tubuli* de diferentes diámetros, hechos de láminas metálicas y 10 pequeñas anillas, que más que probablemente fueron usadas como pectoral. Es, por tanto, un instrumento con una morfología un poco diferente a los *tintinnabula* baleáricos, pero que es denominado también *tintinnabulum* por los especialistas. Los *tubuli* y los aros presentan una aleación que contiene hasta un 15% de estaño y los tamaños diversos del *tubuli* están pensados para obtener diferentes sonidos. Se puede añadir aquí que no tiene ningún sentido fabricar tubos metálicos de diferente diámetro y longitud si la intención no es la de que produzcan sonidos de diferentes alturas. Es difícil reconstruir la forma original de este *tintinnabulum* siciliano, pero hay una segunda pieza (inv. N. 71155) que es más completa y permite visualizar su constitución: una barra perforada con 14 *tubuli* —estos del mismo tamaño y composición— y 7 anillas de diferentes tamaños. Estos *tubuli* están hechos de bronce puro, con un 11% de estaño; y es casi seguro que colgaban de cintas pasadas por las perforaciones de la barra. Y, finalmente, se llega a la conclusión de que a cada paso dado por el portador del objeto los tubos metálicos sonaban y tenían una función apotropaica —mantener los espíritus malignos alejados—, pero también servían para llamar la atención de todos los presentes sobre la persona que los vestía, además de subrayar la riqueza de su atuendo.

Aquí se pueden ver algunas características compartidas con los *tintinnabula* baleáricos; la principal diferencia es que los artefactos sicilianos no tienen forma de discos, sino que se trata de tubos; es decir, de campanas tubulares. Pero no hay que olvidar que los *tintinnabula* de Mallorca presentan diversas tipologías, algunos de ellos con las varillas o badajos colgando, que podían colgar percutiendo el disco o podían ser tomados como baqueta. En el primer caso, se acercan mucho a los *tintinnabula* sicilianos. Una característica común entre todos son los orificios para ser colgados de un marco o barra —esta última conservada en uno de los ejemplares sicilianos—; pero el sonido metálico, puro, tintineante, atribuible a *tintinnabula* baleáricos —ya fuera percutiendo los discos o bien dejando vibrar las verguetas— no debía diferir del sonido producido por las campanas tubulares sicilianas. Un aspecto que sería interesante comprobar sería la aleación exacta usada en cada isla. En todo caso, cronológicamente los ejemplares sicilianos son algo anteriores, fechados entre 1000 y los siglos VIII -VII aC.

¹⁰ El artículo se titula «The Metallurgy of the Sicilian Final Bronze Age/Early Iron Age necropolis of Madonna del Piano» e incide sobre todo en los talleres sicilianos de metalurgia, los elementos metálicos usados y el análisis de las aleaciones, con el contenido de los diferentes metales en un período cronológico que abarca desde el 1000 aC aproximadamente hasta los siglos VIII-VII aC, primera Edad del Hierro. Pero el análisis detallado de todo este material, precisamente, explica muchos aspectos de su fabricación y también sonoridad (Giumlia y otros 2010: 481).

Los estudios de Giumlia y otros (op. cit.) aportan también un dato importante: el control de la calidad en la producción de las espadas sicilianas y la manufactura de objetos complejos como los *tintinnabula* demuestra la sofisticación de los talleres de Sicilia. En la fabricación de un cinturón plateado llegan a usar un 17% de estaño, lo que hace la pieza más quebradiza; pero permite resaltar el color plateado y hacer que las piezas decorativas, al entrechocar, produjeran un sonido agradable, con la función apotropaica descrita anteriormente. La misma aleación será usada en la fabricación posterior de *tintinnabula* y campanillas para facilitar la obtención de un sonido más claro y luminoso (Giumlia y otros 2010: 480-481).

Por tanto, restos de discos y varillas metálicas —con o sin badajos u orificios— están presentes en diferentes lugares del Mediterráneo, fechados también desde los inicios de la civilización etrusca:

The oldest sounding tools from the pre-Etruscan period are the pear or gourd-shaped clay rattles [...]. In addition, some small bronze idiophones, such as bells, tintinnabula and other sounding objects, have been found in Etruscan sites [...] (Li Castro 2018: 118).

Otros pequeños instrumentos como campanillas y cascabeles aparecen en numerosos yacimientos de Cataluña y Valencia (Guarch 2017) también en Baleares y las Pitiusas (Álvarez & Fernández 2015, Perelló & Lull 2014, 2019a; Mezquida 2017) y Creta (Milán 2016). Se trata de idiófonos contruidos con materiales como metal o barro, éste último menos habitual. En el caso de las campanas, el sonido obtenido es muy parecido al que podríamos obtener de los *tintinnabula*, solamente el tamaño y el material influyen en la altura y calidad de la onda sonora producida; acústicamente pueden ser considerados equivalentes. La tesis doctoral de Mezquida (2017: 828-831) menciona las campanillas encontradas en diversos enterramientos del Mediterráneo —figura 3— consideradas elementos de carácter religioso o apotropaico.

El sonido de los cascabeles,¹¹ en cambio, sería más cercano al de los sistros. El trabajo de Soledad Milán (2016: 207) documenta la existencia de discos sueltos en Creta que ella atribuye a partes de un sistro; y describe sobre todo la presencia de los sistros de influencia egipcia contruidos por metal o cerámica (op. cit. p. 204-207) presentes mayoritariamente en conjuntos funerarios cretenses. Dentro de la civilización egipcia, estaban vinculados a ceremonias de fertilidad; al culto de Hathor, diosa de la música sagrada y uno de sus atributos era la protección del *ka* en el otro mundo. No hay que olvidar aquí que son idiófonos, con discos insertados en varillas y con un mango. Las fechas que se manejan son anteriores a los *tintinnabula* mallorquines; se pueden datar algunos sistros con discos metálicos del período neopalacial (1070-702 a. C.). Es un marco cronológico anterior, pero el estudio de Milán muestra cómo la civilización egipcia influyó en Creta, donde posteriormente se pueden encontrar restos de sistros con soportes de terracota, madera y discos de arcilla de sonoridad mucho más suave. Un sistro de terracota del cementerio de Archanes Fourni aparece en un enterramiento infantil; Milán (2016: 209-210) apunta la posibilidad que algunas copias simbólicas de objetos reales fueran enterradas con los cuerpos; pero en sus conclusiones incide también en la posibilidad de diferentes interpretaciones, que quizás estudios posteriores podrán aclarar. Milán (2016 204) cita los *manaan*, instrumento parecido a un sistro y asociado geográficamente a Palestina, que Sachs (1940: 133) relaciona sin duda con tumbas de Sumeria. Kirchner (1797) habla también de un instrumento judío, el *minaghninim*,¹² que más que probablemente es el mismo que menciona Sachs.

¹¹ Documentados en los estudios de Giumlia y otros (2010) y Guarch (2017).

¹² Véase <https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=nc01.ark:/13960/t7mp6932h&view=1up&seq=84>

2. Los retos interpretativos

La dificultad de interpretar todas estas aportaciones ha sido encarada en el artículo «Música y sonoridad en los ritos funerarios del Postalayótico mallorquín» (Perelló & Llull 2.019). Los mismos autores habían publicado trabajos anteriores donde desplegaban una aproximación a los discos baleáricos desde el ángulo de la arqueología interpretativa, como se ha citado anteriormente. En este artículo de 2019, se acercan a la interpretación de los hallazgos de discos de bronce y campanas citando a autores como John Blacking (1973) y Josep Martí (2003), referentes académicos en antropología musical y etnomusicología.¹³ Se puede constatar, pues, como desde los estudios estrictamente arqueológicos se recurre, en las últimas investigaciones de esa disciplina, a marcos interpretativos interdisciplinarios donde los estudios etnomusicológicos aportan una perspectiva científica muy enriquecedora.

Fernando J. Guarch parte desde una perspectiva más amplia; así, a la arqueología suma una mirada estrictamente musicológica que permite marcar la diferencia del instrumento musical del objeto sonoro:

Se entiende por «objeto» cualquier cosa que sirva de materia o asunto al ejercicio de las facultades mentales; y se atribuye el calificativo de «sonoro» a todo lo que suena o puede sonar, que suena bien, o que suena mucho. Dicho de otra forma, podemos definir «objeto sonoro» como todo aquello que ocupa un espacio físico, que se puede percibir mediante los sentidos y que cuando vibra es capaz de generar ondas sonoras en una frecuencia audible al oído humano. Por otra parte, tenemos el término «instrumento», que a menudo es definido como un conjunto de piezas combinadas adecuadamente para servir a una determinada finalidad relacionada con el ejercicio de las artes y los oficios.

Pierre Schaeffer hace una definición de «objeto musical» con un carácter menos físico y más etéreo, en relación a su naturaleza, cuando dice: «Entendemos por objeto sonoro el propio sonido, considerado en su naturaleza sonora y no como objeto material (cualquier instrumento o dispositivo) del que proviene. (Guarch 2017. 22).

Se aporta aquí una distinción importante, y es la de considerar el sonido desde su propia naturaleza, y no como un objeto estrictamente material. Este posicionamiento, que es uno de los postulados fundamentales de este estudio, sirve para entender que el sonido de los idiófonos fabricados con metal y ensamblados sobre diferentes soportes —*tintinnabulum*, campanas, sistros— es uno de los elementos recurrentes del paisaje sonoro asociado a los enterramientos de la antigua cultura mediterránea. Aún se puede añadir un instrumento mencionado antes, el calcofón, que Juan Luí Gomá incluye dentro de la misma categoría:

Cercanos en términos formales y sonoros a los calcofones son las campanitas tubulares o tintinnabulum. Este instrumento se diferencia del calcofón por la inclusión de tubitos metálicos en lugar de espirales, quedando suspendidos de un soporte, en ocasiones ornamentado (Gomá Rodríguez 2018: 230).

El marco teórico y metodológico de este estudio es la de la visión de los objetos musicales desde la perspectiva acústica, y no tanto desde una catalogación arqueológica. Sachs (1940: 25) admite que una clasificación totalmente lógica es muy difícil, y que el primer instrumento no fue «inventado» en el sentido que le damos ahora —o sea, la ejecución de una idea largamente planificada—, que los instrumentos son una invención artificial de los hombres que empezaron primero con palmadas, percusiones en el cuerpo y también con los pies, sin darse cuenta de que eran las semillas de los futuros instrumentos. Uno de los aspectos metodológicos más interesantes aportados por

¹³ En su aproximación interpretativa, citan a otros autores como A. García Ventura M. López Bertán (2009) y A. Watson y D. Keating (1999) que son autores más cercanos a la esfera arqueológica. Nos referimos sobretudo a que usan como referentes teóricos a dos autores fundamentales para la etnomusicología y antropología de la música. Para ver las referencias bibliográficas completas, consultar el artículo completo de Perelló & Llull.

Fernando Guarch es la realización de pruebas acústicas en las campanas halladas; una parte de su proyecto consistió en la reconstrucción y experimentación con modelos reales, basados en las investigaciones de su tesis, que incluyó análisis acústicos¹⁴ de algunas de las campanillas de bronce:

La arqueología experimental ha conducido sus experimentaciones más allá de la exploración de procesos mecánicos que conducirán a la obtención del cómo y en qué condiciones se realizaban las actividades implicadas en el estudio. Las ha llevado a un estadio que implica un campo emocional, religioso y espiritual, más etéreo que físico, pero que en ningún momento se aleja de las bases conceptuales de esta disciplina. Hay en esta tesis una parte altamente relacionada con el anterior concepto: las campanillas y su estudio sonoro.

La posibilidad de tener un determinado objeto sonoro con las cualidades físicas casi en las mismas condiciones que en la época en que fue creado (o que permite recrearlas) es un aspecto tentador para un investigador interesado en esta temática [...] El análisis de los sonidos resultantes al percutir las campanillas, ha representado un cariz importante del trabajo, ya que, en nuestra opinión, ha aportado una serie de datos que han propiciado la hipótesis de la utilización del sonido con un carácter más espiritual que el meramente sonoro y, en consecuencia, distinguir el sonido con una funcionalidad lúdica del de una funcionalidad espiritual o mágica (Guarch 2017: 39-40).

Finalmente, hay que decir que se ha partido aquí de la consideración de los *tintinnabula*, campanillas y sistros como idiófonos fabricados mayoritariamente en bronce además de otras aleaciones como hierro y estaño. Son considerados, en este estudio, como objetos sonoros equivalentes de la familia de los idiófonos que aparecen en contextos funerarios en numerosos lugares del Mediterráneo, con unas propiedades acústicas similares. En este sentido, la clasificación de los idiófonos proporcionada por Guarch (2017: 30) que detalla la figura 2 a continuación, permite visualizar este concepto de sonoridad: idiófonos con diferentes posibilidades de manipulación.

¹⁴ Puede que uno de los trabajos de investigación que quedan por hacer en relación a los estudios mencionados aquí es la reconstrucción de los *tintinnabula* de las Baleares y la medición de como se produce exactamente el sonido, su altura y características determinadas.

Idiófonos	
De entrechoque	Formados por más de un ejemplar, entrechocan entre ellos para producir sonido
De percusión	Son instrumentos contruidos por una o más piezas que son golpeados por un elemento diferente para producir sonido
Pateados	Todos aquellos materiales que precisan o pueden ser golpeados con los pies para emitir sonido
Pateadores o de apisonamiento	Aquellos que precisan ser golpeados contra el suelo en un movimiento vertical
Sacudidos	Material dispuesto para producir sonido al ser sacudido (es el caso de las sonajas)
Raspados	Aquellos que presentan muescas en su superficie produciendo un sonido rítmico al ser golpeadas reiterativamente por el paso de un elemento tipo palillo.
Punteados	Constituidos por una pequeña lámina asegurada a un marco que se puntea con el dedo
Frotados	Idiófonos que precisan de la adherencia al ser frotados, tanto por un objeto similar como por uno diferente

Figura 2. Clasificación detallada de los idiofonos. Font: Guarch 2017:30.

Hay que remarcar su valor económico, importante en el Talayótico y Postalayótico, con un proceso de fabricación que, al menos técnicamente, era costoso para los talleres metalúrgicos de dichos periodos históricos. Solo la posesión de las propiedades apotropaicas o protectoras mencionadas, o bien la capacidad de reunir una carga simbólica muy importante para la comunidad explica su amortización en los enterramientos. La existencia de instrumentos reales y otros que podían ser una representación de lo que era el instrumento "real" hablan, también, del alto grado de simbolismo que habían alcanzado (Giumlia 2010: 482).

Se deben recordar también las tradiciones simbólicas asociadas a diferentes instrumentos, a menudo muy difíciles de documentar. Así, Josep Gustems (2003) habla del simbolismo asociado a las flautas de pico, en una especie de herencia de tipo mitológico. Los *tintinnabulum* y las campanas, en sus diferentes formas y materiales, han acompañado una tradición sonora funeraria a lo largo del Mediterráneo. Una tradición que, si se piensa bien, aún está vivo en los toques a muerte en los campanarios de las iglesias.

Los elementos analizados conducen a pensar en un contexto de *performance* presente en ceremonias procesionales, acompañando al canto; como lo podían hacer el toque de los discos que formaban parte de los desfiles. En cualquier caso, la mayoría de los objetos sonoros descritos aquí necesitan del movimiento del cuerpo (Giumlia 2010: 470; Perelló & Lull: 107) más que de posiciones estáticas. Las varillas, campanillas y discos debían sonar, podían formar parte de la vestimenta de los muertos o de los conductores de las ceremonias funerarias; o bien de

los acompañantes, que podían percutirlos.

Subyacente a todos estos objetos vinculados a los enterramientos dentro del contexto mediterráneo, permanece la idea del sonido producido por las campanillas y *tintinnabula*. No hay que pensar tanto en el repertorio o «piezas» que pudieran ser interpretadas sino en la «idea sonora» o «idea tímbrica» que se obtenía. En definitiva, una conceptualización simbólica del sonido que se acerca al concepto de música ritual, con la posible función de proteger o conducir el ser enterrado, pero con un mismo referente tímbrico compartido en el ámbito mediterráneo. El intercambio entre diferentes comunidades mediterráneas, por tanto, no era sólo de bienes o mercancías, sino también de prácticas culturales, religiosas y antropológicas.



Figura 3. Mapa donde se pueden ver los lugares citados la bibliografía de referencia. No es un índice exhaustivo, sino un mapa visual que etiqueta las ubicaciones aproximadas donde aparecen idiófonos, la inmensa mayoría en contextos funerarios. Las leyendas son: Gi (Giunlia y otros 2010), Go (Gomá 2018), Gu (Guarch 2017), Li (Li Castro 2018), Me (Mezquida 2017), Mi (Milán 2016), P & Ll (Perelló & Llull 2014, 2019); Sa (Sachs 1940). Hay lugares repetidos en diferentes autores, pero se ha mencionado aquí la referencia principal. Si se consultan las obras citadas en la bibliografía, se puede llegar también a los trabajos de otros investigadores citados por este grupo de expertos y que proporcionan información exhaustiva. Fuente: elaboración propia.

3. Aproximación a las prácticas musicales de las basílicas paleocristianas de Son Peretó y Sa Carrotja¹⁵

Siglos después de los *tintinnabula* postalayóticos, aparece otro paisaje sonoro compartido, un paisaje sonoro vocal que comenzó a formar parte de la vida social y religiosa de los pueblos del Mediterráneo y no tan vinculado a los rituales de enterramiento.

La comunidad cristiana de Son Peretó ha sido datada desde el V dC hasta el VIII (Riera y otros 2012, 13). Esta basílica con su baptisterio contiene un área cementerial, que con el tiempo se convirtió en un núcleo de hábitat,

¹⁵ Existen otras basílicas paleocristianas en las Baleares, pero como se ha comentado desde el principio de este estudio, la investigación partió de un municipio concreto, para después extenderse a un marco geográfico más amplio. En concreto, Amengual (2013: 20) documenta en Mallorca, aparte de las de son Peretó y sa Carrotja en Manacor, las basílicas de cas Frares y Santa Maria del Camí; y recientemente se ha descubierto la de son Fadrinet en Campos. En Menorca se pueden hallar la de la Illa del Rei, es Fornàs de Torelló y la Illa dels Coloms; además de las más conocidas: son Bou y Cap des Port de Fonells. En Ibiza se pueden encontrar la basílica de Santa Eulària del Riu.

una pequeña población que desarrollaría actividades diarias de explotación de los recursos cercanos. A pesar de las particularidades locales de un cristianismo joven, pero en expansión, existía un cristianismo común en todo el Mediterráneo que era favorecido por el intercambio comercial. Para entender las raíces del cristianismo de las Islas este contexto, hay que tener en cuenta las relaciones de Baleares con África del norte, donde las iglesias manifiestan una gran vitalidad a lo largo del s. VI. Los documentos que nos permiten conocer la primitiva iglesia de Mallorca y Menorca son, sobre todo, la circular de Severo, obispo de Menorca (s. V), que describe la práctica musical de estos cristianos isleños. Son muy importantes, en este sentido, las palabras de J. Amengual y Batle (2004, 16) cuando dice:¹⁶

Severo describe una comunidad entusiasta y, incluso, fanática, que anhela ardientemente la conversión de los judíos. La misma comunidad celebra con himnos, salmos y con la eucaristía los éxitos que Dios le ha concedido [...]. Nos dice claramente que el pueblo cristiano estaba capacitado para cantar himnos y salmos, y también para participar activamente en la celebración eucarística - "nobiscum", "conmigo", dice Severo [...]. como hemos mostrado oportunamente, es el primero de los textos latinos que adopta el término *misa* de una forma autónoma para designar la celebración de la eucaristía.

El hecho de que el término *misa* aparezca por primera vez en un texto latino es un dato extraordinario y poco conocido fuera del ámbito baleárico; y este texto está vinculado explícitamente a la vida cristiana de las Islas. Severo aporta detalles que son muy importantes; describe la presencia de una potente comunidad judía y los esfuerzos de los cristianos para convertirlos. No deja de ser significativo este testimonio de la diáspora del pueblo judío a raíz de la ocupación romana de Palestina. Es una hipótesis razonable pensar que parte de los usos musicales del pueblo judío fueron empleados paralelamente dentro del nuevo contexto cristiano, en comunidades muy próximas que ejercían una influencia mutua en las prácticas musicales. Este razonamiento conduce a pensar, nuevamente, en las relaciones fluidas que existían dentro de las diferentes comunidades mediterráneas.

Ahora bien, lo que más destaca de esta carta es la descripción clara de los cánticos. La diferencia entre salmos y cánticos que no son salmos es una distinción que se debe explicar, según McKinnon (2000): los cantos de salmos usan textos sin alterar de las Escrituras, mientras que los otros ajustan el texto bíblico de manera libre. Las aportaciones de Amengual (2013) hablan de un alto grado de estructuración de los rituales cristianos en las Islas. Amengual (op. cit. p. 13) dice que hay fundamentos serios para considerar a Consencio, un teólogo laico, como el autor literario de este escrito, aunque la responsabilidad jurídica e histórica es del obispo. Asimismo, Consencio mantuvo contacto epistolar con San Agustín, al que pidió si era posible un encuentro personal, seguramente en Hipona, cosa que finalmente no se produjo (Amengual 2013: 17). Todos estos datos documentan de manera clara las relaciones entre los núcleos de población norteafricanos y otros núcleos romanos, cosa que también pone de relieve Amengual (op. cit. p. 13).

Por otra parte, en *La població de Son Peretó vers la mort* (Riera y otros: 2012, 35) se afirma que los cristianos, en las ceremonias de entierro, conservaban la costumbre del *refrigerium*, o comida que se vinculaba con el refresco del paraíso de Dios, y, como prueba, se mencionan las muestras de los agujeros para libación encontrados en las cubiertas de ciertas tumbas, además de útiles como tinajas y cacerolas, vertidos en un agujero donde también había restos de fauna.

McKinnon se refiere al texto de Tertuliano de Cartago —que puede considerarse dentro del ámbito de influencia en las Islas— donde describe las prácticas litúrgicas de la comunidad, con el ágape, un ritual hacia la tarde; donde el canto jugaba un elemento importante, conjuntamente con el comer y beber juntos. Parece que en un momento determinado, ciertos abusos hicieron que las prácticas eucarísticas de las cenas vespertinas fueran trasladadas las

¹⁶ Véase también *Història de l'Església a Mallorca de Xamena y Riera* (1986: 15-16).

mañanas —ya los primeros siglos—, pero quizás las comunidades de las Islas mantuvieron esta costumbre hasta más adelante. McKinnon (2000, 33) afirma que los salmos y los himnos eran aspectos típicos de estas celebraciones, cosa que confirma la carta de Severo; y añade que eran más bien cánticos asociados a la celebración durante las comidas y no tanto a los rituales matutinos.

El Libro de los Salmos era uno de los textos con más difusión ya en los primeros siglos del cristianismo. Jesús era visto como un nuevo David, pero en realidad el Libro de los Salmos era más un libro para ser leído que no un libro para ser cantado; cosa que compartían los judíos, que además lo consideraban uno de los tres libros proféticos. Los himnos de nueva factura eran compuestos como una nueva forma de expresión lírica de los primeros cristianos, como apunta McKinnon (2000: 30-31). Y continúa subrayando que es una simplificación decir que los judíos lo tenían como libro de lectura solamente, porque así era en la sinagoga; pero no en el templo, donde sí era cantado. Esta propuesta de McKinnon no deja de mostrar el uso de los mismos textos y lecturas para ser cantados dentro de las comunidades cristianas y judías del Mediterráneo del siglo IV; de hecho, aclara que debe considerarse que los Salmos eran cantados en contextos informales fuera del templo y en festividades donde participaban diferentes estamentos de la población —no solo los levitas, por ejemplo. En resumen, con respecto a la popularidad de las dos formas compositivas, los himnos disfrutaron de una gran expansión, pero se deben considerar los Salmos como uno de los materiales primeros para la composición musical dentro de la esfera del cristianismo occidental.

Los primeros cristianos tomaron como principal momento de celebración el modelo de la última cena de Jesús con sus discípulos. Por este motivo, a partir del siglo III las descripciones de los cristianos cantando se dan sobre todo durante el ágape, y dos de los testigos más completos son de Tertuliano de Cartago e Hipólito, que otorgan un papel muy importante al canto según las aportaciones de McKinnon (2000: 33), que añade: «The early Eucharistia was celebrated at such meals, and we can thus suppose that psalmody and himnody were a typical if no obligatory feature of the early Eucharistia». Asimismo, cabe recordar que las canciones parecen asociadas más a la cena vespertina y no tanto a la Eucaristía matutina, como había sido en siglos anteriores. Lo que nunca faltaba en los servicios matutinos eran las lecturas.

Los inicios de la basílica de Son Peretó como tal coinciden en los momentos en que la estructuración del Oficio y de la Eucaristía —más adelante Misa— se llevan a cabo en las comunidades cristianas (McKinnon 2000: 35). Son Peretó y la basílica de Sa Carrotja, por su insularidad, podrían parecer aisladas, pero los datos no conducen a esta conclusión:

En definitiva, todos estos datos nos hacen imaginar una comunidad mixta agrícola y ganadera que explotó intensamente unos recursos variados dentro de su territorio, pero que importó otros productos de todo el Mediterráneo, como demuestra la presencia de ánforas procedentes de África, Hispania o del Mediterráneo oriental, entre otros. Aparte de los productos alimenticios que llegaron en ánforas, la comunidad usó cerámicas de cocina y de mesa producidas en otros lugares, como la vajilla africana (TSAD), gálica (DSP) o cerámicas comunes de producción ebusitana o africana, y cerámicas de cocina provenientes de otros lugares del Mediterráneo occidental. Son Peretó, estaba, pues, dentro de los circuitos de intercambio mediterráneos y formaba parte de una red internacional; recibía sus productos desde el cercano puerto de Manacor o a través de los grandes puertos comerciales y centros de redistribución, como pudieran ser Palma o Pollentia, y sus redes de distribución (Cau y otros 2012: 37).

En este contexto, hay que considerar que los hallazgos de diferentes cerámicas pueden ser consideradas como documentos:

La cerámica es considerada hoy como Fuente documental definitiva, de modo peculiar para acercarnos a la cultura ibérica: ideología, religiosidad, economía y clases sociales. Artesanado y sensibilidad artística... Y, por tanto, un camino muy seguro de acercarnos a una interpretación antropológica y etnológica de este pueblo (Hernández García 1992: 52).

Los hallazgos de cerámicas permiten establecer un vínculo claro entre la basílica de Son Peretó y las comunidades cristianas del norte de África. La descripción de los cánticos realizada por Severo coincide con las descripciones de Tertuliano de Cartago y de San Agustín, referenciadas por McKinnon (2000), y comparecen un mismo marco geográfico y también cronológico.¹⁷ Los hallazgos de las tumbas con agujeros de libación conducen a pensar que los rituales de comidas vespertinas compartidas por la comunidad eran habituales; y por lo tanto tenían cabida, en ellas también, las interpretaciones musicales. La desaparición de la basílica de Son Peretó hacia finales del VII o principios del siglo VIII coincide con momentos en que la estructuración definitiva del Propio de la Misa era llevada a cabo en el reino carolingio, un repertorio que no podrá llegar de manera directa a las Islas hasta la conquista catalana. Pero antes, Mallorca vivirá trescientos años de dominio islámico.

La basílica paleocristiana de Son Peretó tuvo sin duda un peso verdaderamente importante como comunidad religiosa y núcleo de población. Algunos elementos hablan de esta importancia, como es el espléndido mosaico de Baleria, hallado en la basílica, con una iconografía de gran fuerza y muy poco habitual. Canyelles y Mas (2009) ya apunta a la importancia de esta mujer, probablemente una *presbiteressa*, a la que se dedicó esta tumba de gran relevancia. Solo hay que pensar en todas las personas —que eran entonces mayoría— que no sabían leer y únicamente podían usar la interpretación iconográfica para deducir la posición social o religiosa de la persona enterrada (figura 4). Se puede deducir, de todo el conjunto arqueológico, su importancia como centro de culto; y, por tanto, la certeza de que las prácticas musicales de las primeras comunidades cristianas eran bien presentes.

¹⁷ Son Peretó está datado a partir del siglo V, una basílica coetánea a San Agustín, pero dos siglos posteriores a los documentos proporcionados por el testimonio de Tertuliano de Cartago. Pero las descripciones de las prácticas musicales, si se parte del estudio de McKinnon (2000) coinciden plenamente.



Figura 4. Mosaico de Baleria. Museu d'Història de Manacor. Font: Olaf Tausch¹⁸

Conclusiones

Desde los primeros artículos publicados sobre los discos de bronce de las Islas Baleares hasta el último artículo publicado en el 2019 por Laura Perelló y Bartomeu Lull, cabe subrayar como el marco de referencia teórica ha cambiado por los arqueólogos, que han ampliado sus propuestas interpretativas acudiendo al marco de la musicología comparada y antropología de la música. A la vez, todos los hallazgos arqueológicos ayudan a conformar el paisaje sonoro de la Antigüedad desde la perspectiva etnomusicológica, pues fundamentan hipótesis interpretativas, de *performance*: desde el uso del sonido como elemento asociado a rituales —y, por tanto, una conceptualización que subraya su simbolización— hasta la consideración de la posibilidad de la interpretación de una especie de *conductus*¹⁹ primitivo para acompañar a los difuntos.

La constatación de los vínculos de comunicación entre las comunidades cristianas de las Islas y las del norte de África mediante los restos de objetos y cerámica, las descripciones de la carta de Severo y Consencio, todo ello apunta a la interpretación habitual de un corpus común de cánticos, un paisaje sonoro vocal estructurado de manera cohesionada entre los centros cristianos de Baleares y el Norte de África; y que se puede incluir en el repertorio pregregoriano.

¹⁸https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Manacor_Museum_Sp%C3%A4tantiker_Saal_03.JPG#/media/File:Manacor_Museum_Spätantiker_Saal_03.JPG

¹⁹ Se entiende aquí por *conductus* como una forma musical que tiene la función de acompañar un desfile procesional en un marco religioso o ritual.

Una vez analizadas las aportaciones de las diferentes investigaciones citadas, la conclusión principal es que aparecen contextos sonoros comunes en un Mediterráneo milenario mucho más conectado de lo que hoy solemos imaginar. A pesar de algunas hipótesis que elucubran sobre una cierta identidad local —en el caso de la manufactura de los *tintinnabulum* y determinados usos rituales— la coincidencia de muchos elementos hace pensar en un sustrato antropológico común sólo explicable por un intercambio habitual de bienes, costumbres y creencias que son asimilados de manera local, pero que provienen y conforman una misma cuna cultural: las orillas del mar Mediterráneo. Un intercambio sonoro que este estudio ha documentado, aproximadamente, al largo de un milenio. La ampliación de la perspectiva local en investigaciones comparativas con otros espacios geográficos constata el enriquecimiento del marco interpretativo, y el trabajo con metodologías y contextos teóricos interdisciplinarios permite articular nuevas respuestas a los usos musicales y su significado en el pasado; sin olvidar la constante actualización que van aportando los estudios arqueológicos.

Bibliografía²⁰

- Alvarez Jurado-Figueroa Mercedes i Agustín Fernández Martínez (2015): «La necrópolis de Son Pellisser (Calvià-Mallorca), resultados preliminares». http://www.academia.edu/11584545/La_necrópolis_de_Son_Pellisser_Calvià-Mallorca_resultados_preliminares
- ____ (2016): «Las espadas de hierro de la necrópolis de Son Pellisser; avance preliminar». *Glaudius. Estudios sobre armas antiguas, arte militar y vida cultural en oriente y occidente XXXVI*; pàg 33-47.
- Amengual i Batle, Josep (2013): «Els inicis del cristianisme a les Illes Balears: una perspectiva històrica». *Musa. Revista del Museu d'Història de Manacor. El conjunt paleocristià de Son Peretó (Manacor, Mallorca). Excavació i adequació de les habitacions del sector oest. Núm. 8, abril 2013*. Pàg. 10-27.
- Aramburu-Zabala, Javier (2017) a. «Nuevos materiales baleáricos procedentes de cuevas de enterramiento». https://www.academia.edu/31788010/NUEVOS_MATERIALES_BALE%C3%81RICOS_PROCEDENTES_DE_CUEVAS_DE_ENTERRAMIENTO
- ____ (2017) b «Nuevos tintinábulo de la cultura baleàrica de Mallorca» https://www.academia.edu/32699245/NUEVOS_TINTIN%C3%81BULOS_DE_LA_CULTURA_BALE%C3%81RICA_DE_MALLORCA
- Blacking, John (1973). *How musical is man?* Seattle: University of Washington Press.
- Canyelles i Mas, Maria Eugènia (2009): «Dones amb autoritat durant el cristianisme antic: El cas de Balèria a l'illa de Mallorca». Dins *El patrimoni cultural de Manacor. V Jornades d'Estudis Locals de Manacor*, Ajuntament de Manacor (ed.). Manacor: Gràfiques Muntaner. https://www.manacor.org/sites/cilma_manacor/files/files_cilma/232888.pdf
- Cau Ontiveros i altres (2012): «Son Peretó: una comunitat cristiana de Mallorca». Dins Riera, M; Cau, M.A.; Salas, M. (coords.). 2012: *Cent anys de Son Peretó: descobrint el passat cristià*. Consell de Mallorca, Vicepresidència de Cultura, Patrimoni i Esports.
- Coll Conesa, Jaume. (1989). *La evolución del ritual funerario en la Cultura Talayótica*. Tesis doctoral, Universitat de les Illes Balears.
- De Angeli, Stefano i altres (eds.) (2018): *Music and sounds in Ancient Europe. Contributions from the European Music Archaeology Project*. http://www.emaproject.eu/images/stories/exhibition/catalogue/EMAP_ENG_catalogue
- Duran Bordoy, Bàrbara (2019): «La peça del mes. *Tintinnabulum*». Febrer 2019. Museu d'Història de Manacor. Fitxa tècnica i vídeo de la conferència. <https://museudemanaacor.com/ca/tintinnabulum>
- Enseñat, Catalina. (1981): *Las Cuevas sepulcrales mallorquines de la Edad del Hierro*, Excavaciones Arqueológicas en España 118, Madrid.
- García, Carlos i Raquel Jiménez Pasalodos (2011): «La música enterrada: Historiografía y Metodología de la Arqueología Musical». *Cuadernos de Etnomusicología, núm.1 2011*. <https://www.sibetrans.com/etno/public/docs/cuadernos-de-etnomusicologia-n-1.pdf>
- Giumlia Mair, Alessanda i altres (2010): «The Metallurgy of the Sicilian Final Bronze Age/Early Iron Age necropolis of Madonna del Piano (Catania, Sicily)» https://www.academia.edu/24351144/The_Metallurgy_of_the_Sicilian_Final_Bronze_Age_Early_Iron_Age_nec

²⁰ Todas las citas que incluyen hipervínculos han tenido como última fecha de acceso el 14-IX-2019.

[ropolis of Madonna del Piano Catania Sicily](#)

- Gomà Rodríguez, Juan Luis (2018): *El bronce final y la protocolonización de la península ibérica*. Tesis doctoral. UCM. <http://eprints.ucm.es/48192/1/T40069.pdf>
- Guarch i Bordes, Fernando J. (2017): *Organología en los pueblos prerromanos del Mediterráneo Occidental: los instrumentos musicales en la cultura ibérica*. Tesis doctoral. UAB. <https://ddd.uab.cat/record/189673?ln=ca>
- Gustems Carnicer, Josep (2003): *La flauta dulce en los estudios universitarios de "mestre en educación musical" en Catalunya: revisión y adecuación de contenidos*. UB. Tesis doctoral. <https://www.tdx.cat/bitstream/handle/10803/1275/TESIGUSTEMS.pdf>
- Hernández García, Juan J. (1996): «Apuntes sobre iconografía musical». *Música oral del Sur* 2. <http://www.centrodedocumentacionmusicaldeandalucia.es/export/sites/default/publicaciones/pdfs/iconografxa-musical-ceramica-iberica.pdf>
- Kirchner, Athnasia (1797): *Musurgia Universalis*. Hathi Trust data base. <https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=nc01.ark:/13960/t7mp6932h&view=1up&seq=84>
- Li Castro, Emiliano (2018): «Crossroads. Musical instruments in Etruria». Dins *Music and sounds in Ancient Europe. Contributions from the European Music Archaeology Project*. De Angeli i altres (eds.). http://www.emaproject.eu/images/stories/exhibition/catalogue/EMAP_ENG_catalogue
- Llinás, M. i altres (1995). «Les tintinàbules: un estat de la qüestió», dins W. H. Waldren, J. A. Ensenyat, y R. C. Kennard (eds.), *Ritual rites and religion in Prehistory: IIIrd Deya International Conference of Prehistory*, BAR International Series 611, Oxford, 170-181.
- Lund, Cadja S. (1981): «The archaeology of Scandinavia». Dins «*Special Archaeomusicology*», *World Archaeology* 12, 3 febr. 1981: 246-265.
- McKinnon, James (2000): *The Advent Project: the later-seventh century creation of the Roman Mass proper*. Berkeley, Londres, Los Angeles: University of California Press.
- Mezquida Orti, Ana (2017): *Ritual funerario en la necrópolis del Puig des Molins (Ibiza): la excavación de 2006*. UAB. Tesis doctoral <https://www.tesisenred.net/handle/10803/402234#page=1>
- Milán y Quiñones de León, María Soledad (2016): "El sistro. El sonido de Egipto en Creta". A *Isimu* (2015-2016) núm. 18-19, pàg. 201-216. <https://repositorio.uam.es/handle/10486/678337> [Consulta: 15 novembre 2018]
- Perelló, Laura i Bartomeu Lull (2014): "De la vitrina al contexto perdido. Explorando nuevas perspectivas en torno a los discos metálicos dels postalayótico". *Materialidades. Perspectivas en cultura material*. Vol. 2, 2014. https://www.researchgate.net/publication/269574923_De_la_vitrina_al_contexto_perdido_Explorando_nuevas_perspectivas_en_torno_a_los_discos_metalicos_del_Postalayotico
- _____ (2019): «Música y sonoridad en los ritos funerarios del Postalayótico mallorquín». En *Archivo Español de Arqueología*, Vol 92, 2019, pàg. 105-118. <http://aespa.revistas.csic.es/index.php/aespa/article/view/549/549>
- Ramis, Damià; Santandreu, Gabriel (2011): «Arqueologia de les cavernes de les Illes Balears». *ENDINS*, 35 / Mon. Soc. Hist. Nat. Balears, 17: 317-332. <<http://www.federaciobalearspeleologia.org/Publicaciones/PDF/35-317-332.pdf>>
- Riera, Mateu i altres (2012): «La població de Son Peretó vers la mort» dins Riera, M; Cau, M.A.; Salas, M. (coords.). 2012: *Cent anys de Son Peretó: descobrint el passat cristià*. Consell de Mallorca, Vicepresidència de Cultura, Patrimoni i Esports.
- Rosselló Bordoy, Guillem (1974): «Los ajuares metálicos mallorquines como elemento cronológico». *Prehistoria y arqueología de las Islas Baleares. VI Symposium de Prehistoria Peninsular (Palma de Mallorca 1972)*, Barcelona, 115-128.
- Royal-Athena Galleries. Sardinian & Iberian Catalog.
- Sachs, Curt (1940). *The History of Musical Instruments*. https://archive.org/details/the_history_of_musical_instruments_curt_sachs/page/n133
https://archive.org/details/the_history_of_musical_instruments_curt_sachs/page/n281
- Scardina, Placido (2018): «Sounding spirals. A strange instrument». Dins *Music and sounds in Ancient Europe. Contributions from the European Music Archaeology Project*. De Angeli i altres (eds.). http://www.emaproject.eu/images/stories/exhibition/catalogue/EMAP_ENG_catalogue
- Schaeffer, Pierre (2008): *Tratado de los objetos musicales*. Madrid: Alianza Música.
- Xamena, Pere; Riera, Francesc (1986): *Història de l'església a Mallorca*. Palma: Editorial Moll.

Bàrbara Duran Bordoy

duranbordoy@gmail.com

Titulada Superior en Piano i Solfeig/Repentització pel Conservatori Superior de València, és llicenciada en Musicologia per la Universitat de La Rioja, màster en Gestió Cultural per la UOC/UdG/UIB i graduada en flauta de bec pel Trinity College de Londres (Premi *Exhibition Award* 2003). Doctora en Art i Musicologia per la Universitat Autònoma de Barcelona, és membre del Grup d'Estudis Etnopoètics UIB-IEC i del grup de música Polissonia. Ha publicat diversos llibres i treballs, i ha estat guardonada amb el premi Alexandre Ballester 2018 per l'assaig «Vaig veure John Lennon» i el Ciutat de Manacor 2019 per la versió publicable de la seva tesi. Actualment compagina la docència amb la investigació i la interpretació com a flautista de bec, organista i pianista.

Bàrbara Duran obtuvo los títulos superiores de Piano y Solfeo/Repentización en el Conservatori Superior de València; la licenciatura en Musicología en la Universidad de la Rioja i el máster en Gestión Cultural (UOC/UdG/UIB); además de los estudios de flauta de pico en el Trinity College de Londres (Premio *Exhibition Award* 2003). Doctora en Arte y Musicología por la Universidad Autónoma de Barcelona, es miembro del grupo de Estudios Etnopoéticos del Institut d'Estudis Catalans y del grupo de música medieval y renacentista Polissonia. Ha publicado diversos libros y estudios y ha sido galardonada con el premio de ensayo Alexandre Ballester 2018 por su obra «Vaig veure John Lennon»; y también con el premio Ciutat de Manacor 2019 por la versión publicable de su tesis doctoral. Actualmente es profesora de música en Secundaria, labor que combina con la interpretación como organista, pianista y flautista de pico.

Bàrbara Duran got degrees in Piano and Music Language at the Conservatori Superior de València.; Musicology (University of La Rioja), Master's Degree in Cultural Management (UOC / UdG / UIB) and Grade Recorders at the Trinity College of London (Exhibition Award 2003). Doctor of Art and Musicology at the Autonomous University of Barcelona, she is a member of the Ethnopoetic Studies Group (University of Balearic Islands / Institut d'Estudis Catalans) and plays in *Polissonia*, a Medieval-Renaissance music group. She has published several books and papers and has been awarded with the Alexandre Ballester 2018 prize for the essay "I saw John Lennon" and the City of Manacor 2019 Award for the publishing version of her thesis. She currently combines teaching with research and also plays recorders, organ and piano.

Cita recomanada

Duran Bordoy, Bàrbara. 2019. "Paisaje sonoro de la antigüedad mediterránea: *tintinnabulum* y basílicas paleocristianas en la isla de Mallorca. Una aproximación interdisciplinaria". *Quadrivium, -Revista Digital de Musicologia* 10 [enllaç] [Consulta: dd/mm/aa].