

JOSÉ IGNACIO PADILLA*
KAREN A. RUEDA**

***EL SONIDO DE LA GUERRA: LAS TROMPAS
DE LA FORTALEZA MEDIEVAL DE AUSA
(ZALDIBIA, GIPUZKOA)***

ABSTRACT

During the fieldwork in the medieval fortification of Ausa (Gipuzkoa), a vast amount of sherds from several pottery artifacts featured by a cylindrical body has been found out. They presumably had the same function in contexts dated from the first half of XIV century. Although it has not been possible to reconstruct any of these artefacts, the study of the sherds allows us to think that they would have formed some sort of big-sized horn. This high-sounding instrument, which has been frequently reproduced in iconographic references, does not have at this moment any direct parallelism in Hispanic contexts, despite being plentiful of references to similar objects in medieval ranges from Provence and Languedoc. By introducing these artefacts from different approaches, we aim to go over the scarce knowledge of these instruments, whose evidence lets us to believe in their widespread distribution all over the landscape in several material contexts from Medieval Ages.

El estudio extensivo de un yacimiento arqueológico es una tarea laboriosa en la que se conjugan un buen número de factores y actores que condicionan en la práctica los ritmos de la propia investigación. Una investigación, que como bien saben los propios arqueólogos, tiene el carácter de una tarea colectiva en la que participan de

*Profesor titular. Departament d'Història Medieval, Paleografia i Diplomàtica. Universitat de Barcelona. ji.padilla@ub.edu

**Profesora associada. Departament d'Història Medieval, Paleografia i Diplomàtica. Universitat de Barcelona. kalvaro@ub.edu

forma directa o indirecta un número relativamente amplio de agentes y colaboradores, lo que muestra que la interdisciplinariedad no constituye en este ámbito un complemento artificioso sino una condición necesaria para alcanzar los resultados científicos que se persiguen. Algo similar ocurre con los estudios de laboratorio, ya que éstos requieren de procesos y cadencias no siempre coincidentes en el tiempo, por lo que con relativa frecuencia el análisis de conjunto se prolonga y los resultados obtenidos llegarán a ser expuestos, en el mejor de los casos, mucho tiempo después de haber concluido los trabajos de campo.

Es habitual que la estrategia y la gestión de los medios disponibles ocupe al arqueólogo durante sus tareas de campo, ya que debe atender al registro de las evidencias arqueológicas y a la definición de los contextos. De esta forma, el estudio pormenorizado de los artefactos recuperados en la excavación se realiza por lo general en una segunda etapa, aplicándose los medios y técnicas necesarias según la naturaleza del hallazgo. El proceso de identificación y catalogación de los hallazgos es también una labor compleja, no exenta de dificultades, ya que en determinadas circunstancias el análisis puede llegar a no ser concluyente. La fragmentación de las piezas o su estado de conservación reducen de forma notable la posibilidad de reconocer el objeto del que proceden las muestras analizadas, por lo que no siempre se logra su identificación certera. No sabemos si éste será el caso del instrumento cerámico que traemos a colación, pero su ausencia de los repertorios arqueológicos hispanos de época medieval parece ser notoria. Algo que nos parece extraño, si tenemos en cuenta que las fuentes iconográficas y otras referencias indirectas nos ilustran de forma reiterada sobre la presencia del elemento. En atención a las informaciones y paralelismos disponibles cabe suponer que, a pesar de los vacíos que registran nuestros repertorios, nos hallamos ante un objeto relativamente corriente en ciertos escenarios. Las trompas o tubas, y su pariente menor la corneta, constituyen, en efecto, un objeto utilitario que va ligado a algunas actividades nobiliarias, aunque no de modo exclusivo.

Este trabajo trata de llamar la atención sobre este instrumento cerámico, sobre sus variantes y principales ámbitos de utilización, así como sobre su probable difusión. Las excavaciones en la fortificación medieval de Ausa (Zaldibia, Gipuzkoa) permitieron recuperar un grupo de fragmentos que corresponden a diversos ejemplares de este instrumento sonoro. La presentación de estas piezas nos permite repasar desde distintos enfoques nuestro aún precario conocimiento de estos instrumentos que, a tenor de las evidencias, debieron tener una difusión relativamente amplia en algunos contextos materiales de época medieval.

1. INTRODUCCIÓN

La utilización de caracolas y de todo tipo de defensas córneas como instrumentos para emitir y ampliar sonidos de cierto alcance se remonta a los orígenes de la Humanidad. El uso de bocinas elaboradas a partir de cuernos de carnero, macho

cabrío y otros grandes rumiantes aparece ampliamente documentado por un extenso abanico de fuentes tanto escritas como materiales. Por otra parte, el desarrollo de la metalurgia, y particularmente el dominio de las aleaciones de bronce, había permitido moldear tempranamente nuevos instrumentos de mayor y mejor calidad sonora, modificando las formas naturales y ampliando su tamaño hasta alcanzar una mayor sonoridad. De esta manera, en la Antigüedad coexistieron aerófonos elaborados con elementos del mundo animal, junto a otros instrumentos de viento fabricados en metal.

Cuernos, trompas y trompetas, de las más variadas formas, fueron empleados para usos militares y religiosos en la mayoría de las civilizaciones antiguas. Una de las formas metálicas más usuales será la que corresponde a un instrumento constituido por tubo largo y delgado, de desarrollo o taladro cilíndrico, terminado en un pabellón generalmente acampanado. Instrumentos de este estilo se documentan en todo el Creciente Fértil, tal es el caso de la *sheneb* o trompeta egipcia o de la *hasosera* hebrea, precedentes del *salpinx* de la Antigua Grecia.¹ Dichas piezas eran elaboradas por lo general en bronce, y ocasionalmente en plata, aunque también se conocen ejemplares griegos fabricados en cerámica o terracota.

El mundo ibérico utilizó, junto a los aerófonos córneos, ejemplares como la trompa curva, similar al *cornu* romano; se trataba de un instrumento muy curvado, de una sola vuelta y de taladro cónico, dotado de un travesaño para su sujeción; también se emplearon otras trompetas más sencillas en metal o torneadas en terracota. Por su parte, la trompa de combate celta o *carnyx*, de aspecto cercano al *lituus* romano, era un instrumento de bronce, de tubo recto y largo, cuyo extremo finalizaba en curva y cuyo pabellón estaba decorado con un animal fantástico. Los ejemplos mencionados se reencuentran entre los tipos usuales en el mundo romano, aunque la trompeta romana por excelencia habría de ser la *tuba*. Este instrumento, que era utilizado de modo preferente por la infantería, consistía en una trompa, de más de un metro de longitud, formada por un tubo cónico, con embocadura móvil y pabellón acampanado.

En este sentido, cabe recordar el hallazgo reciente de un excepcional depósito de armas y objetos de origen celta en las excavaciones del yacimiento limosín de Tintignac (Naves, Corrèze).² Una fosa cuadrangular, de algo más de un metro de lado, localizada en las inmediaciones de un edificio religioso y dentro del perímetro sacro, ha proporcionado cerca de medio millar de objetos. Aunque los depósitos de armas (espadas, vainas, jabalinas y escudos) no son extraños en los santuarios del siglo II a. C., sí que resultan sorprendentes los restantes objetos que acompañaban aquellas pie-

1. Las dimensiones variaban considerablemente entre las formas antiguas, de 50 a 60 cm, y el *salpinx*, que llegaba a alcanzar, según los ejemplos conocidos, una longitud de entre 100 y 155 cm.

2. Para ampliar la información sobre las excavaciones arqueológicas en Tintignac (Corrèze) y conocer la relación básica de los objetos que componían el depósito, el lector podrá acudir al sitio <http://www.limousin.culture.gouv.fr/spip.php?article122>

zas. El carácter excepcional del hallazgo reside en la recuperación de varios instrumentos sonoros casi completos. Se trata de cinco trompetas de guerra celtas (*carnyx*) provistas de pabellones que representan la cabeza de un animal con las fauces abiertas. Cuatro de los ejemplares muestran el hocico de un jabalí, mientras la última recuerda la cabeza de una serpiente. Estos instrumentos en metal, que con frecuencia alcanzaban la altura de un hombre, estaban compuestos de un tubo recto que terminaba sobre un pabellón en forma de cabeza de dragón o de otro animal fantástico (Maniquet, 2004).

Por su parte, las fuentes escritas aportan algunas indicaciones, pero no siempre satisfacen nuestro interés por estos instrumentos. La Vulgata utiliza los términos *tuba* y *bucina*, indistintamente, para referirse a los cuernos, trompas y trompetas utilizadas por el pueblo judío.³ Los textos no precisan, por lo general, ni la forma ni el material en que están elaborados. Se alude de forma ocasional a ejemplares en plata o metal batido,⁴ aunque no parece que tuvieran mayor relieve que las piezas precedentes. Los textos bíblicos atribuyen a los cuernos y trompetas las más variadas funciones, tanto en el ámbito militar como en el religioso.⁵ Su sonido sirve de igual manera para alertar al pueblo que para transmitir órdenes en el campo de batalla. Los cuernos y trompetas resuenan en el clamor del combate, pero también acompañan las alabanzas y anuncian las conmemoraciones y los actos litúrgicos.

Las *Etimologías* isidorianas tampoco ofrecen referencias más explícitas sobre el particular. En este caso, la exposición, en ciertos puntos contradictoria, introduce un confuso reparto entre instrumentos al recordarnos, citando a Virgilio, que los antiguos establecían una distinción similar entre *tuba* (trompeta) y *bucina* (cuerno).⁶ Concluye atribuyendo al cuerno una finalidad amplia de llamada y convocatoria, mientras reserva a la *tuba* un uso esencialmente militar.⁷

3. Es probable que la versión latina unificara las denominaciones de estos instrumentos. La tradición hebrea sostiene que estos instrumentos eran mayoritariamente *shofar*, es decir, cuernos de carnero. Según la tradición, el *shofar* puede ser elaborado a partir de los cuernos de cualquier animal, a excepción de la cornamenta de animales vacunos.

4. El libro de los Números expone que Moisés mandó «hacer dos trompetas de plata, forjadas a martillo» [Núm 10,2]. También se recuerda su uso en otros pasajes: «aclamaciones, tocaban sus trompetas de metal batido» [Eclo 50,16]. Esta trompeta bíblica, denominada *hasosera*, era, según la tradición, un aerófono de metal de cuerpo recto y pabellón acampanado, de unos 50-60 cm de longitud y formato similar a las *sheneb* egipcias.

5. El pasaje bíblico sobre el derribo de las murallas de Jericó confirma este aspecto: «Cumque insonuerit vox tubae longior et in auribus vestris increpuerit, conclamabit omnis populus vociferatione maxima, et muri funditus corruent civitatis» [Jos 6,5].

6. La distinción introduce en la práctica cierta confusión, ya que plantea diferenciar los instrumentos metálicos de los elaborados con materiales del mundo animal, utilizando para ello términos que en sentido estricto correspondían a aerófonos metálicos bien conocidos en el mundo romano.

7. «...su nombre de *bucina* deriva de *vox* (¿) y es como si dijera *vocina* y es que los habitantes de las aldeas y los campesinos solían convocar a reunión en las encrucijadas de los caminos a toque de cuer-

Sin embargo, la ambigüedad a la hora de definir estos instrumentos no es un hecho exclusivo de los textos antiguos. Los términos genéricos que podemos utilizar a la hora de denominar estos aerófonos antiguos, como puede ser el caso de bocina, tuba, cuerno, y naturalmente trompa y trompeta, no contribuyen en la práctica a fijar con precisión el instrumento al que nos referimos. En unos casos el término está ausente del diccionario, en otros aparece, pero se define con significados muy alejados, constatándose que ha caído en desuso toda referencia a los antiguos instrumentos. El término *trompa*, por ejemplo, resulta ambiguo si pretendemos aplicarlo en sentido estricto, pues sus acepciones principales en la actualidad se reservan para el instrumento de viento de concepción moderna y de características organológicas avanzadas, muy diferente del grupo de instrumentos al que nos referimos.⁸ Habrá que esperar hasta la expresión *a trompa tañida* para reconocer alguno de los usos atribuidos a nuestra vieja trompa, al hacer referencia al modo de reunirse todos los convocados al toque de trompa.⁹ Algo parecido ocurre con el término *corneta*, ya que en este caso la primera acepción se reserva al instrumento musical de viento, semejante al clarín, aunque en segundo lugar se define aquélla como el «cuerno que usan los porqueros para llamar al ganado de cerda». Por último, el significado del término *cuerno* nos depara una sorpresa al abarcar en una de sus acepciones buena parte de los antiguos instrumentos en la medida que los define como instrumentos de viento, «de forma corva, generalmente de cuerno, que tienen el sonido de trompa».¹⁰

Los antiguos de instrumentos de viento ofrecen, por tanto, referencias dispares, y no es extraño advertir opiniones contrapuestas a la hora de proceder a su clasificación. Algunos autores defienden que los cuernos y trompas no forman parte en sentido estricto de la colección instrumental con que cuentan los músicos medievales.

nos. Es decir, que propiamente esta señal era propia de la gente de campo...» [Etimologías, XVIII, 4,1] «Por su parte, la trompeta indicaba la batalla, como en Virgilio... Sus toques son variados: unas veces suena para trabar combate; otras, para perseguir a los fugitivos; otras, para emprender la retirada. Pues se dice *retirada* al lugar al que se repliega el ejército, de donde la expresión *tocar a retirada*». [Etimologías, XVIII, 4,4]

8. El *Diccionario de la lengua española*, en su primera acepción del término *trompa*, realiza una descripción relativa a un instrumento musical de viento, «consistente en un tubo de latón enroscado circularmente que va ensanchándose desde la boquilla al pabellón», cuyo sonido se modifica por medio de pistones y antiguamente introduciendo la mano en el pabellón. En consecuencia, nada tiene que ver este instrumento ni en la forma ni en su técnica con los aerófonos antiguos, aunque aquéllos hayan sido en la práctica sus lejanos predecesores.

9. «Explica el modo de juntarse uniformemente y a un mismo tiempo todos los que son convocados para un fin por el toque de la trompa. Era u. en la milicia». (*DLE*).

10. También recoge la expresión *cuerno de caza*, que define como «trompa que se usa en las monterías».

les.¹¹ Otros, por el contrario, entienden lógica su integración, por cuanto los consideran precedentes antiguos del instrumental de viento y señalan que los propios contemporáneos los catalogaron junto a otros instrumentos musicales. Sin embargo, debemos recordar que dichos instrumentos, desde el punto de vista organológico, forman parte de una misma familia, ya que en la práctica son aerófonos naturales y no cuentan con ningún elemento auxiliar que permita modificar su tono.

Por último, cabe preguntarse por el papel que la terracota o cerámica ha tenido en la elaboración de estos instrumentos sonoros. En este sentido, contamos con testimonios dispersos que avalan su presencia en época clásica, pero no resulta nada fácil responder con claridad a esta cuestión. En efecto, los ejemplares metálicos y los materiales córneos parecen haber dominado en esencia la panoplia de instrumentos sonoros de la Antigüedad, aunque es probable que esa apreciación sea en realidad inexacta. Por el contrario, el Medievo se nos muestra, en razón a la multiplicidad de sus testimonios, como un periodo floreciente donde la fabricación de instrumentos en arcilla, particularmente de cuernos, trompas y cornetas, parece haber gozado de una amplia y prolongada acogida. Como veremos a continuación, no siempre resulta fácil discernir a partir de las menciones y referencias iconográficas el tipo de material en el cual han sido elaborados estos artefactos, aunque desde el punto de vista funcional este aspecto apenas resulte relevante.

2. LOS OLIFANTES

Los instrumentos a los que nos referimos cuentan con paralelos de carácter suntuuario. Las trompas o instrumentos de viento elaborados a partir del marfil de un paquidermo reciben la denominación de olifantes.¹² Se trata naturalmente de objetos suntuosos no sólo por la excelencia del material, sino también por la riqueza decorativa que expertos artesanos del marfil han tallado sobre estos instrumentos. La morfología y dimensiones de estos instrumentos sugieren una utilización de carácter militar como trompas de combate, conforme al uso atestiguado por las fuentes literarias.¹³ Sin embargo, la talla y el esmero con que se han labrado la mayor

11. Según Lionel Dieu, los textos literarios excluyen el cuerno de las enumeraciones instrumentales relativas a las manifestaciones juglarescas, reservando su uso a los heraldos que anuncian los torneos y ordenan el protocolo durante las fiestas (Dieu, 1999, 50).

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

13. Se trata de objetos bastante voluminosos. La longitud de buena parte de los ejemplares se sitúa entre los 50 y 60 cm y en algún caso los supera (Shalem, 1998). Por otra parte, el poema épico del *Cantar de Roldán* ha ejercido una evidente influencia en la consideración de este objeto, elevado a símbolo de la lucha contra el infiel.

parte de los ejemplares, así como el carácter simbólico que los rodea, nos indica que se trata de objetos de prestigio que debieron reservarse para un uso ceremonial. En este sentido, no es menos relevante el singular viaje que convirtió a estos instrumentos en veneradas reliquias, lo que dio lugar a su traslado desde las armerías palatinas a los tesoros de iglesias y catedrales.

Los olifantes, al igual que las célebres arquetas y píxides de marfil, han llegado a formar parte de muchos tesoros catedralicios. A pesar de que sus motivos reproducían motivos de clara inspiración islámica fueron considerados como reliquias cristianas de gran valor y no deja de ser sugerente que algunos olifantes en particular se encuentren vinculados al legendario martirio de Roldán, el héroe del cantar de gesta. El relato del *Cantar de Roldán*, que recuerda la muerte heroica del nieto de Carlomagno a manos de los musulmanes, acabará por suscitar en el Mediodía francés un verdadero culto que hace que los olifantes conservados en la región sean asociados con el legendario cuerno de Roldán y reciban una particular veneración. El olifante de Saint-Orens d'Auch, el de la iglesia de Saint-Sernin de Toulouse,¹⁴ o el conservado en Saint-Trophime d'Arles, eran considerados, en cada caso, como auténticas reliquias ya que según la tradición habían pertenecido al prestigioso caballero, figura emblemática del héroe que combate por su fe.¹⁵

Se han conservado unos 75 ejemplares, un tercio de los cuales se encuentran en los tesoros de las iglesias, aunque las referencias, según H. Swarzenski, apuntan a que el número de olifantes fuera en realidad mucho más amplio. Para corroborar su afirmación, el mencionado autor precisa que existen referencias documentales que atestiguan que la catedral de Winchester, por ejemplo, llegó a poseer hasta nueve ejemplares, la de Espira (Renania-Palatinado) seis y la de Banberg (Baviera) tres (Golvin, 1973).

Entre los diversos olifantes conservados en colecciones y tesoros catedralicios destaca el bello ejemplar de la Sección de Arte Islámico del Museo Pergamon de Berlín (n.º 3106). Este espléndido marfil, que tal vez provenga del tesoro de la catedral de Speyer o Espira, tiene 50 cm de longitud y una anchura máxima de 11,5 cm, y está totalmente decorado con franjas ornamentales a base de animales y criaturas

14. Se conserva entre las colecciones del Musée Paul-Dupuy, situado en el centro histórico de Toulouse.

15. Además de los ejemplares franceses ya mencionados, cabe citar por su importancia tres piezas excepcionales: El «olifante de Carlomagno» perteneciente al tesoro de la capilla palatina de Aquisgrán (Aachen), de 63 cm de longitud por 10,5/13 de diámetro máximo (Kühnel, cat. 55; Shalem, 1998, cat. 109); el «olifante de Roldán», procedente del tesoro de Saint-Denis y conservado en la BNF (Cabinet des Médailles, París), de 51 cm por 9,7/10,5 cm (Kühnel, cat. 56; Shalem, 1998, cat. 110). Y, por último, el olifante del Musée de Cluny (París), perteneciente al grupo de ejemplares denominados «bizantinos» (Shalem, 1998, cat. 118).

mitológicas rodeadas por parras con racimos.¹⁶ Sus motivos se inspiran o copian el repertorio fatimí, por lo que se le incluye entre el grupo de olifantes labrados por orfebres musulmanes del sur de Italia que se datan en el siglo XI o principios del XII (Shalem, 2004).

Es probable que los olifantes hayan podido ejercer una suerte de influjo sobre la morfología y aspecto que adoptarán las trompas y cuernos del mismo periodo fabricados en materiales más humildes. La datación de los ejemplares conocidos concentra la producción de estos objetos suntuosos en el periodo que va del siglo XI al XIII, aunque ya existieran con anterioridad numerosos talleres especializados en la manufactura del marfil en los ambientes cercanos al poder. Sea como fuere, las representaciones iconográficas parecen mostrar, como tendremos ocasión de examinar a continuación, una mayor preferencia entre otras posibilidades por la representación del instrumento de tipo voluminoso y de aspecto similar al olifante.

3. LA INFORMACIÓN ICONOGRÁFICA

Las fuentes de tipo iconográfico ofrecen una amplia muestra de representaciones de estos instrumentos. Dichas imágenes no siempre avalan con fiabilidad la morfología de los objetos, pero ofrecen con frecuencia detalles reveladores sobre los ámbitos en que se hacía uso de los mismos. Bien es verdad que la utilización de estos elementos forma parte en muchas ocasiones de una composición alegórica, donde es presumible que abunden los estereotipos y se reproduzcan miméticamente esquemas o imágenes del repertorio simbólico. A modo de ejemplo podemos recordar alguna de las representaciones del mensario de Bobbio (Piacenza). El espléndido mosaico románico de San Colombano de Bobbio, obra de mediados del siglo XII, acoge una representación bastante completa del ciclo mensual, que se inicia con la representación del mes de marzo. El carácter ventoso del citado mes se plasma mediante la imagen de un joven de cabellos revueltos que sopla dos cuernos, tal vez una transposición figurada del mítico Eolo, señor de los vientos. Una imagen iconográfica que tendrá relativa difusión, siendo reinterpretada a través de diversos medios plásticos más allá del periodo medieval.

Sin embargo, existen un grupo de fuentes iconográficas relativamente amplio que parecen ajustarse a una representación más realista de nuestro objeto sonoro, ya que aquéllas lo reproducen de forma reiterada manteniendo sus principales rasgos morfológicos. Nuestro instrumento aparece representado con relativa frecuencia entre las obras maestras de la escultura románica europea. En este campo sobresalen

16. Reproducido ampliamente, puede verse en Shalem, 1998, 247, fig. 29, o en Shalem 2004, 61-65, lám. I, fig. 24. También en www.museumwnf.org/islamicart/

particularmente dos argumentos temáticos que vienen a dar cabida a buena parte de las representaciones de tubas o trompas. En el primer caso, el instrumento encuentra plena justificación en manos de los ángeles que integran algunas de las más célebres composiciones escultóricas sobre el Juicio Final. Por su parte, el segundo argumento, aunque distante del primero no es menos exitoso, ya que hace referencia a las representaciones de escenas venatorias, una temática recurrente que a lo largo de la época medieval encontrará variadas formas de expresión.

El argumento apocalíptico

En la narración profética atribuida al apóstol Juan, la apertura del séptimo sello da inicio al desarrollo de sucesivas catástrofes anunciadas por las siete trompetas. Aquéllas forman parte de un mensaje en clave numérica que refuerza el carácter narrativo y simbólico del discurso apocalíptico, mostrando las señales que acompañan la parusía y la convocatoria del tribunal divino.¹⁷ El son grave e imponente de estos instrumentos de viento parece ser a todas luces el mejor medio para anunciar que algo trascendente está a punto de suceder. No es extraño, en consecuencia, que la presencia de estos instrumentos sea un recurso indispensable en las grandes composiciones escultóricas que aluden al tema, incluso en una época relativamente avanzada.

Muchos son los ejemplos que pueden aportarse, pero no podemos eludir la mención a una de las más grandes composiciones escultóricas del románico, como es el caso de la portada occidental de la iglesia abacial de Sainte-Foy-de-Conques (Aveyron).¹⁸ El tímpano del Juicio Final, obra maestra de la escultura románica francesa de principios del siglo XII, es un conjunto esculpido en piedra caliza que transfiere una intensidad dramática que impresiona. Su composición abigarrada, presidida por la figura de un Cristo mayestático dentro de una mandorla rodeada

17. Los textos bíblicos recuerdan el papel de estos instrumentos, aunque son los pasajes de carácter profético los que acabarán por reforzar su carga religiosa y su papel simbólico en el marco de la Revelación. Un pasaje de Pablo, en su primera carta a los Corintios, puede servir de ejemplo en este sentido: «Ecce mysterium vobis dico: non omnes quidem dormiemus, sed omnes immutabimur, in momento, in ictu oculi, in novissima tuba; canet enim, et mortui suscitabuntur incorrupti, et nos immutabimur». (Les voy a revelar un misterio: no todos vamos a morir, pero todos seremos transformados. En un instante, en un abrir y cerrar de ojos, cuando suene la trompeta final –porque esto sucederá– los muertos resucitarán incorruptibles y nosotros seremos transformados) (Corintios I, 15, 52-53).

18. Cabe recordar que la abadía de Conques alcanzó pronto un gran prestigio como etapa obligada en la ruta de la peregrinación, como nos recuerda el texto del monje Aimeric Picaud. El santuario era punto de encuentro para los peregrinos que transitaban por la *via podiensis* o vía de Le Puy, uno de los cuatro itinerarios franceses del Camino de Santiago.

por hileras de nubes, se organiza en tres registros superpuestos, divididos en compartimentos y molduras. En la parte superior, hallamos a dos ángeles esculpidos en las enjutas que hacen sonar sendas trompas para anunciar el juicio, mientras otros dos llevan la cruz de la Pasión. El registro intermedio acoge, a la izquierda de la imagen de Cristo, el Infierno, mientras a la derecha se alude a los elegidos y al Paraíso. Por último, la psicostasis o pesaje de las almas separa en el registro inferior la puerta que da paso a la Jerusalén Celestial de Abraham, de las fauces de Leviatán que conducen al Infierno, donde son castigados los principales pecados.

Algo más tardío, pero no por ello menos impresionante, es el tímpano del pórtico occidental de Saint Trophime de Arles (Bouches du Rhône), que corresponde a la segunda mitad del siglo XII. Sobre el Pantocrátor y el Tetramorfo que preside la composición, volvemos a reconocer a tres ángeles que hacen sonar sus respectivas trompas (fig. 1). Si hacemos una breve comparación entre las piezas aquí representadas y las de la portada de Conques comprobaremos que en ambos casos nos están esbozando un mismo instrumento ligeramente curvo y cónico, de grandes proporciones, cuyo cuerpo tubular se amplía gradualmente desde una embocadura directa de borde grueso hasta el extremo del pabellón.

Las representaciones alegóricas del Juicio final se suceden, como no podía ser de otra forma, a lo largo de las grandes rutas de peregrinación hacia Santiago. La grandiosa portada románica de Santa María la Real de Sangüesa (Navarra), bello ejemplo de integración de tallas de diversos estilos y maestros, cobija un amplio tímpano donde se narra el discurso escatológico. La composición escultórica aparece dividida en esta ocasión en dos secciones. La banda inferior presenta en una arquería a los componentes de un apostolario presidido por María y los apóstoles Santiago y Pedro. La parte superior la preside un Cristo hierático rodeado por cuatro ángeles trompeteros. A lado y lado se sitúan los grupos de elegidos y condenados y viene a completar el grupo escultórico una representación del pasaje de almas de San Miguel. En este caso, la dimensión de las trompas parece haber disminuido frente a los referentes galos antes mencionados, aunque acentúan su marcada curvatura y reflejan una aparente solidez.

Sin embargo, no faltan representaciones en la ruta de la peregrinación próximas a los instrumentos más voluminosos ya mencionados, que parecen ser, en definitiva, los más frecuentes. Entre los paralelos escultóricos de época románica cabe recordar la representación que se encuentra en la denominada «Porta speciosa» de San Salvador de Leyre (Yesa, Navarra). La portada occidental de la iglesia monacal responde a una composición ejecutada a comienzos del siglo XII, aunque el conjunto probablemente fuera remodelado en el siglo XIV al tiempo que se concluía la nave gótica. Como en otros casos, la reforma arquitectónica del elemento permitió incorporar materiales esculpidos de procedencia variada. Entre las figuras recuperadas que coronan el friso de la portada sobresale la imagen de un ángel que se apresta a hacer sonar una trompa de grandes dimensiones.

La gran portada de Platerías de la iglesia compostelana presenta también la representación de varios ángeles que hacen sonar sendas trompas de grandes proporciones (fig. 2). Se atribuye al Maestro de Platerías la reordenación inicial de esta portada meridional de la catedral, en la que se trabajaba a principios del siglo XII. Como ocurre en otros conjuntos escultóricos, la gran portada es un conjunto heterogéneo que acoge muestras señeras de la escultura románica, resultado de varias fases constructivas y de sucesivas remodelaciones con adición de elementos escultóricos que provienen de las primitivas portadas septentrional y occidental. La opinión generalizada es que el friso de la portada fue enteramente reestructurado, alterando la disposición de las piezas escultóricas. Es probable, como piensa algún autor, que los cuatro ángeles que se encuentran sobre la base del friso y cercanos a las arquivoltas, sean los únicos elementos que han mantenido su posición inicial.

Los ejemplos no concluyen con la escultura románica, ya que también se documentan en composiciones góticas. La portada occidental de la catedral de Santa María de Tudela, conocida también como la «Puerta del Juicio», es una buena muestra de estas manifestaciones más avanzadas, ya que sobre un marco escultórico de concepción plenamente gótica se reconocen varias representaciones de este género (fig. 3). En este caso, son las ménsulas que sostienen el dintel de la puerta las que acogen a dos parejas de ángeles trompeteros que se esfuerzan en anunciar en diversas direcciones la parusía. Una composición que salvando las distancias también volvemos a encontrar en la portada de la cercana iglesia tudelana de la Magdalena, una construcción que data ya de finales del siglo XIII. Sin embargo, será necesario preguntarse sobre si los objetos representados responden a un criterio idealizado o muestran, por el contrario, una fidelidad con los instrumentos en uso.

El número de representaciones iconográficas de este voluminoso instrumento curvado son todavía frecuentes en el siglo XIII, aunque pronto tenderán a decrecer, a la vez que se produce la aparición o resurgimiento de una nueva gama de instrumentos sonoros, de variadas formas, fabricados en aleaciones de metal. En este nuevo repertorio instrumental destaca particularmente el *añafil*, también denominado *cuerno sarraceno*.¹⁹ Este instrumento metálico era un aerófono recto, de aspecto parecido a la tuba romana, cuyo sonido se producía por la vibración de los labios sobre una boquilla en forma de pequeño embudo. Este objeto, así como las piezas de gran porte a las que aludíamos con anterioridad, pueden encuadrarse en el grupo de las «trompas naturales», ya que los ejemplares no presentan ningún tipo de orificio auxiliar, llaves o elemento constructivo que altere su timbre. En cualquier caso, las trompetas metálicas, de cuerpo recto, de estilizado y prolongado pabellón, acabarán por generalizarse en época bajomedieval tanto en el ámbito militar como en

19. El diccionario de la RAE. define este instrumento como una «trompeta recta morisca de unos 80 cm».

los ambientes cortesanos, aunque no conseguirán desplazar del todo a las trompas y cornetas elaboradas en cerámica.

Una fuente de capital importancia para el estudio organológico de esta época la encontramos en los manuscritos conservados de las *Cantigas de Santa María*. Es bien sabido que los códices de este cancionero religioso galaico-portugués, que fueron confeccionados en la corte de Alfonso X el Sabio, están bellamente iluminados, aunque son los ejemplares conservados en la Biblioteca del Escorial los que aparecen adornados con mayor profusión. En este caso, nos interesa particularmente el *codex E* o códice de los músicos, pues en sus miniaturas se realiza una exposición exhaustiva de los principales instrumentos musicales del siglo XIII. A lo largo de esta colección de imágenes descubrimos un conjunto insospechado de instrumentos musicales del tipo más variado, desde los más sencillos como las castañuelas hasta el salterio, la viola de arco y el laúd, pasando por la cítara, las trompas, trompetas, cornamusas y otros muchos y variados objetos musicales.²⁰ En esta ocasión, no nos detendremos a examinar la multiplicidad de instrumentos de viento que el lector podrá encontrar en esta singular colección, ya que debemos retornar sobre nuestro objetivo.

El argumento venatorio

El segundo tema argumental en el que se reproducen con frecuencia los mencionados instrumentos son las manifestaciones cinegéticas o motivos venatorios. El grueso de estas representaciones responde, por lo general, a una cronología algo más avanzada, llegando a alcanzar su máxima expresión en las miniaturas que ilustran alguno de los más famosos tratados de arte venatorio de fines de la Edad Media.

El cuerno y la trompa aparecen representados en numerosas escenas de caza de época medieval, particularmente a través de una composición iconográfica relativamente frecuente en la que un oteador o montero hace sonar su cuerno o trompa de caza anunciando a la comitiva que la jauría ha dado alcance al cérvido que persiguen. Un buen ejemplo entre las antiguas representaciones venatorias de este género se encuentra en el denominado «tapiz de Bayeux» (Calvados, Basse-Normandie). El gran lienzo bordado, que narra los acontecimientos que precedieron a la conquista normanda de Inglaterra (Hastings, 1066), fue realizado en los años inmediatos a los sucesos en alguno de los talleres ingleses de la época. El motivo que nos ocupa se encuentra sobre la banda inferior que delimita el argumento principal de la histo-

20. Las miniaturas del códice de los músicos [*codex E* de la B. de El Escorial, ms. B. I. 2] pueden ser consultadas rápidamente acudiendo a las direcciones siguientes: <http://www.pbm.com/~lindahl/cantigas/images/> o <http://www.3to4.com/Cantigas/csm2a.html>

ria.²¹ En este espacio auxiliar, que acoge numerosos apuntes alegóricos, representaciones del bestiario y otros elementos seudovegetales, se reproducen varias escenas campesinas, entre las que se encuentra el motivo mencionado (fig. 4).

Otro ejemplo venatorio acaso un poco más tardío, que sigue una composición muy similar a la descrita, lo encontramos en un bajorrelieve, que fue recuperado y reubicado en la portada de la iglesia de Chavanges (Aube, Champagne-Ardenne). En este caso, el montero a caballo precedido por tres perros acosa a un ciervo adulto de gran astado (Dieu, 1999). Un tema, que bajo diversas variantes, se reproduce de forma constante en los ambientes nobiliarios y eclesiásticos al amparo del interés de los teólogos por ensalzar al cérvido en la jerarquía animal (Pastoureau, 2006, 81-83).

En ambos casos, las representaciones nos esbozan un objeto de forma corva, de medianas proporciones, que los personajes sostienen con una sola mano. En apariencia, su aspecto es similar a las trompas y cuernos utilizados por los cazadores de época bajomedieval, aunque no podemos ratificar a través de las imágenes si los citados instrumentos son de metal, cerámica o asta. Sin embargo, es probable que las piezas elaboradas a partir de cornamentas hayan podido ser muy habituales en época altomedieval, y resulta evidente, como prueban los testimonios materiales, que también se utilizaban otras materias para la elaboración de estos instrumentos.

Por otra parte, no es extraño que este tipo de representaciones cinegéticas se prodiguen en espacios religiosos, a pesar de que en principio la Iglesia se mostrara contraria a todo tipo de caza. De hecho, la Iglesia difícilmente podía erradicar aquellas actitudes profundamente arraigadas, por lo que trató de reorientar la caza hacia espacios y formas menos salvajes, modificando la valoración de las presas e incorporando no pocos símbolos que permitieran dar a aquella actividad una verdadera dimensión cristiana.²² De esta forma, será posible encontrar ejemplos como el capitel de motivo venatorio del atrio porticado de Santa María de Tiermes, donde se escenifica un pasaje de montería en la que se da caza a un jabalí (fig. 5). La composición, que se atribuye a la segunda mitad del siglo XII, describe el momento en que un cazador a pie lancea a la presa que se encuentra acosada por la jauría, mientras otro personaje hace sonar el cuerno o trompa anunciando la captura al resto de rehales y cazadores.²³

21. La escena venatoria se encuentra al pie del pasaje en que Guillermo, duque de Normandía, recibe noticias del apresamiento de Harold.

22. La caída del prestigio de la caza de jabalí y el ascenso del ciervo como caza real constituye un buen exponente de los cambios producidos, mostrando la profunda influencia ejercida por la Iglesia. Estos aspectos han sido tratados de forma sugerente por Michel Pastoureau en «Cazar el jabalí» (Pastoureau 2006, 72-85).

23. En este sentido, es mucho más explícito el mensaje que proporciona la serie de capiteles del claustro de Santa María la Real de Nieva (Segovia), obra de principios del siglo XV. Las actividades

Sin embargo, son los tratados de montería los que ofrecen una información completa sobre el uso y utilidad de estos instrumentos sonoros, indispensables en el desarrollo de las partidas de caza mayor con jauría.²⁴ Cuernos y trompas suelen aparecer, además, representados gráficamente, ya que algunos manuscritos están iluminados y describen las principales técnicas y ardidés utilizados en la caza de todo tipo de presas. Uno de los más célebres tratados franceses de caza medieval es el de Gastón Phébus o Febus (1331-1391), conde de Foix. La obra, *Le livre de la chasse*, que fue compilada entre 1387 y 1389, llegó a alcanzar amplia difusión, y fue considerada durante mucho tiempo una obra de referencia indispensable sobre el tema. De la misma se conservan cuarenta y cuatro manuscritos, que fueron realizados en su mayor parte a lo largo del siglo xv.²⁵ La Biblioteca Nacional de Francia custodia dos ejemplares remarcables de esta obra, uno de los cuales está considerado por su factura y ornamentación como el más bello.²⁶ A lo largo de las miniaturas que adornan este códice se pueden admirar numerosas escenas de montería en las que aparece reiteradamente nuestro instrumento sonoro (fig. 6). La mayor parte de las figuraciones de este excepcional manuscrito de principios del siglo xv coinciden en representar la trompa como un instrumento curvo que ha reducido su porte con relación a los ejemplos precedentes. Sin embargo, las piezas, que conservan un aspecto robusto y parecen presumiblemente elaboradas en cerámica, muestran un característico engrosamiento de la embocadura y acaso del labio extremo del pabellón. Ninguno de los ejemplares presenta en la práctica elemento de suspensión, aunque en algún caso se insinúa la existencia de anillos o bandas de refuerzo. Las imágenes son particularmente expresivas con relación al sistema de sujeción, ya que el instrumento se suspende mediante correas a una amplia bandolera que ciñe el cazador.

que el guerrero y la nobleza desarrollan, al margen de la guerra, están vinculadas primordialmente a la caza, y así lo expresa el escultor a través de la representación de diversas escenas que aluden a la caza del oso, del jabalí y del lobo, además del noble arte de la ceterería.

24. Un fragmento del capítulo titulado Donde se dice cómo se debe vocear y tocar la trompa de la obra de Gaston Phébus puede servir para confirmar el papel que se otorga a los sonidos de este instrumento: «Le quiero enseñar después a tocar la señal de presa o halalí, cuando el animal está muerto: debe emitir primero un largo sonido y, después, tantos cortos como quiera, uno tras otro, y, si hay más trompas, deben contestarse unas a otras, y terminar tocando dos sonidos largos, uno tras otro...» (Urquijo, Andreu, 1980, 50).

25. El Museo del Hermitage en San Petersburgo, la Colección Pech en Nueva York, la Biblioteca Pública de Génova y la Biblioteca Nacional de París conservan algunos de los más valiosos ejemplares.

26. Se trata del manuscrito que lleva la signatura «Ms. *français* 616». Con ocasión de una exposición temporal de la BNF se han desarrollado un conjunto de elementos multimedia de carácter didáctico y divulgativo sobre la obra de Gaston Phébus. Una parte de estos materiales, así como la reproducción de la excepcional colección de miniaturas del ms. 616 puede ser consultada a través de la dirección: <http://expositions.bnf.fr/phebus/index.htm>. El lector puede tener acceso, además, a un amplio dossier pedagógico sobre el particular en <http://classes.bnf.fr/phebus/>

Las fuentes iconográficas muestran con relativa nitidez que los cuernos y trompas fueron ampliamente utilizados en época medieval. Las representaciones ofrecen una variedad de formas y prueban que su aspecto y dimensiones cambiaron con el paso del tiempo, adaptándose a usos más específicos. En su elaboración se utilizaron los más diversos materiales, constatando que los ejemplares en cerámica eran ya frecuentes en época altomedieval. En cualquier caso, no debemos olvidar que, pese a las divergencias, todos los ejemplares forman parte desde el punto de vista organológico de una misma familia instrumental.

Otras temáticas y testimonios

Al margen de los argumentos precedentes, existen otros campos temáticos donde aparecen con frecuencia estos instrumentos. No podemos olvidar, por ejemplo, el papel que las fuentes textuales atribuyen a las trompas en el seno de la milicia y en el campo de batalla. Las escenas bélicas que describen el sitio o asalto a una fortificación suelen proporcionar ocasionalmente alguna representación de este objeto en manos de los combatientes. Un curioso grafiti descubierto en el interior de la iglesia de San Martín de Moingt (Charente-Maritime), datado en la primera mitad del siglo XII, muestra, por ejemplo, a un personaje que desde la torre almenada más elevada de una fortificación se apresta a hacer sonar su trompa alertando sobre el inminente ataque del enemigo (Glénisson, Seguin, 1986). Aquella escena,²⁷ así como otras representaciones similares, nos recuerdan uno de los principales usos atribuidos a los pesados ejemplares de grandes proporciones de época altomedieval, que podrían recibir el apelativo de trompas de llamada y alerta. Con base en los datos iconográficos expuestos, podría deducirse que los ejemplares más voluminosos son las piezas señeras de aquel periodo y aparecen vinculados en exclusiva a las actividades bélicas y lúdicas de la nobleza, pero la realidad es bien distinta. Junto a los instrumentos de grandes proporciones también encontramos referencias a otros de tamaño más reducido, relacionados con actividades campesinas que nada tienen que ver con la nobleza.

La gran portada románica de Santa María de Ripoll, cuya ejecución puede situarse en la segunda mitad del siglo XII, nos proporciona algunas referencias puntuales en el marco de un abigarrado y complejo programa iconográfico. En esta ocasión, los cuernos y trompas aparecen representados en tres escenarios alternativos, aunque ninguno de ellos reproduce el arquetipo apocalíptico que veíamos con anterioridad. En el primer caso, los vemos aparecer en manos de dos personajes entre un grupo de siete que avanzan delante del Arca de la Alianza en su traslado

27. Se reproduce en el artículo de Lionel Dieu (1999, 49).

hacia Jerusalén.²⁸ La segunda representación se encuentra algo menos degradada y se sitúa por debajo de la escena precedente. Una galería porticada enmarca en cada vano a cinco figuras de gran formato. La parte central de la composición la ocupa el rey David, mientras que a diestra y siniestra los cuatro músicos que lo acompañan hacen sonar sus instrumentos. Uno de los personajes toca una trompa relativamente voluminosa que sostiene en su mano derecha. Sin embargo, es la tercera escena la que incorpora una temática profana, bien diferente. Se trata de una de las alegorías del famoso mensario o representación de los doce meses del año. La viñeta o estampa correspondiente al mes de octubre nos muestra la figura de un pastor que, provisto de un cuerno o trompeta, llama a la pira (fig. 7).

4. LOS TESTIMONIOS ARQUEOLÓGICOS

Las referencias al hallazgo de piezas o fragmentos de trompas de terracota en contextos de época medieval se han multiplicado de forma imparable a lo largo de las últimas tres décadas. Sin embargo, muchos de los hallazgos tienden a concentrarse singularmente en el Mediodía francés, por lo que subsisten todavía notables vacíos entre los que cabe señalar, por ejemplo, la ausencia injustificada de estos instrumentos entre los contextos materiales de la Península Ibérica.

Aunque la existencia de algunas piezas singulares era conocida desde los inicios del siglo xx,²⁹ no será hasta fechas más recientes cuando el trabajo de arqueólogos y ceramólogos medievalistas comience a desglosar los contextos materiales del periodo y centren su atención en estos instrumentos. Se suele señalar que los ejemplares provenzales fueron mejor conocidos a partir de los trabajos arqueológicos en el yacimiento de Rougiers (Var). En efecto, aquella monografía representa en muchos aspectos un salto cualitativo para la arqueología medieval francesa y europea al proporcionar una base documental de extraordinaria importancia a los contextos materiales del periodo (Démians d'Archimbaud, 1981a). En este sentido, la caracterización de las trompas de Rougiers atrajo el interés por estos artefactos y generó

28. El traslado del Arca de la Alianza: «Así, David y toda la casa de Israel subieron el Arca del Señor en medio de aclamaciones y al sonido de trompetas» [2 Sam 6,15]. No es posible verificar debido al estado de degradación de la escena, si los restantes personajes también llevaban trompas. En cualquier caso, cabe recordar pasajes que guardan cierta similitud, como el relativo al sitio de Jericó, donde: «Los siete sacerdotes que llevaban las siete trompetas de cuerno delante del Arca del Señor, avanzaban sin dejar de tocar las trompetas» [Jos 6,13].

29. Las trompas del castillo de Faudon (Hautes-Alpes), por ejemplo, fueron recuperadas por Jean Brenier en 1907.

una cierta atención que se mantuvo en el tiempo gracias a la incorporación de un número creciente de hallazgos y a una notable labor de difusión.³⁰

Las trompas y cuernos en terracota descubiertos en el sudoeste francés provienen en buena parte de asentamientos en altura, como el Castelas de Cucuron (Vaucluse), la mota de Mourrel (Aude) o el hábitat fortificado de Saint-Saturnin (Hérault). Se trata de pequeños recintos castrales que ofrecen claras similitudes con la morfología habitual de una mota (*motte d'éperon*).³¹ La superficie útil que ofrecen para la ocupación humana es, por lo general, muy limitada. El recinto de Cucuron, por ejemplo, apenas cuenta con una pequeña plataforma horizontal de 35 m de longitud por 7 m de lado. En su excavación se recuperaron 75 fragmentos correspondientes a 4 o 5 trompas de grandes dimensiones, que pudieron alcanzar los 60 cm de longitud y unos 10 cm de abertura máxima en el pabellón. Las piezas, de fabricación reductora, parecen recordar los ejemplares provenzales más tardíos, particularmente los de Rougiers, pero a diferencia de aquéllos no disponen de elementos de sujeción, ni presentan el característico alisado en facetas de los ejemplares más modernos (Fixot, Pelletier, 1983).

La mota de Mourrel (Aude) reproduce también la típica forma troncocónica de estas fortificaciones. Su cima (*la motte*) es una plataforma ovalada, de 22 m de longitud por una anchura máxima de 10 m, mientras por el noroeste y sudoeste y en un plano inferior se emplaza el recinto inferior (*la basse-cour*). Como en otros conjuntos coetáneos, el material cerámico aparece muy fragmentado, pero presenta a un tiempo formas grises de cocción reductora (75%), junto a fragmentos de pastas rojas y cocción oxidante (25%). Se han recuperado once fragmentos pertenecientes a siete trompas, entre los que se encuentra un único ejemplar en pastas grises. Destaca, además, un fragmento de embocadura, de tipo troncocónico o con cubeta, de pasta ocre a rojiza, de superficies afinadas y que aparece provisto de un orificio o granillo de 4 mm. Como en el caso de Cucuron, se sugiere una datación en torno a los siglos XI y XII (Dauzat, 1984). La misma cronología se propone para los fragmentos recuperados en la mota de Saint-Andrieu en Fenouillet-du-Razès (Aude), aunque

30. Las trompes d'appel de Faudon, conservadas al Museo de Gap, fueron incluidas en la exposición «Aujourd'hui le Moyen Âge: archéologie et vie quotidienne en France méridionale» (Démians d'Archimbaud, 1981b, 108) y años más tarde serían presentadas nuevamente en la exposición «Terres de Durance. Céramiques de l'Antiquité aux Temps modernes», organizada con ocasión del «VIe Congrès International sur la Céramique Médiévale en Méditerranée» (Aix-en-Provence, 13-18 noviembre de 1995).

31. En sentido estricto, el término *mota* se reserva tradicionalmente para describir una fortificación erigida sobre un promontorio creado artificialmente sobre el terreno. En el Mediodía francés y también en la Península existen fortificaciones construidas artificialmente, no tanto porque sean el resultado del aporte de tierra sino por el trabajo de excavación de un elemento preexistente «destinado a reproducir la morfología característica de una colina troncocónica». Dichas realizaciones han recibido la apelación de *motte d'éperon* (Fixot, Pelletier, 1983, 90).

en este caso corresponden a ejemplares de cocción reductora, con superficies exteriores pulidas o afinadas (Baudreu, Dauzat, 1985).

Por su parte, el yacimiento de Saint-Saturnin (Hérault) es un hábitat fortificado que reocupa el emplazamiento de un antiguo *castrum* galorromano. Durante los trabajos de excavación en este asentamiento se han recuperado 53 fragmentos, mayoritariamente oxidantes, pertenecientes a diversas trompas. Los ejemplares ofrecen pastas de color gris a rojo y presentan sistemáticamente un pulido o alisado horizontal, similar a las piezas de Cucuron y Mourrel. Las secciones tubulares son circulares u ovaladas, mientras que los extremos del pabellón pueden ser rectos o acampanados, con un diámetro máximo de entre 7 y 8 cm. Cuatro fragmentos conservan, además, una aleta o asa perforada, destinada a servir de elemento de suspensión de la pieza.

Sin embargo, los hallazgos no siempre provienen de asentamientos en altura. El hábitat rural de Charavines-Colletière (Isère), en la región del Bas-Dauphiné, proporcionó sobre niveles datados entorno al año mil y, en ningún caso posteriores a fines del siglo xi, buena parte de los fragmentos de una trompa en terracota casi completa.³² El ejemplar, que presenta una forma ligeramente curvada, tiene una longitud de 32 cm por 6 cm de diámetro máximo en el extremo del pabellón (Colardelle et al., 1980, 437). La embocadura de la pieza, que tiene 4 cm de diámetro, presenta un conducto cilíndrico de 5 mm. El extremo de la boquilla termina en un burlete destinado a aumentar la superficie aplicada contra los labios. Este engrosamiento también puede ser constatado en algunas representaciones escultóricas del románico (Dieu, 1999, 50).

Algo más tardías son las trompas de Apt (Vaucluse). Los sondeos realizados en la década de 1980 en esta villa provenzal aportaron una gran cantidad de material cerámico. En el relleno de la fosa 278 predominaban los materiales de pastas grises con formas derivadas casi exclusivamente de los *pots* o jarritos, con o sin asas, y de vertederas de puente o tubular. En este contexto, que se data entre la segunda mitad del siglo xii e inicios del siguiente, se localizaron seis fragmentos de trompas de alerta, de pastas oscuras con superficies negras o grises (Kauffmann et al., 1987).

Podemos cerrar este grupo de referencias altomedievales aludiendo a los nueve ejemplares hallados entre los escombros de la torre de Saint-Jean-de-Caps de Mailhac (Aude). Una de las piezas ha podido ser enteramente reconstruida, mientras en los fragmentos restantes se advierte de que se trata de ejemplares seriados de las mismas características. El cuerpo de estas trompas, que ofrece una acusada torsión, se ensancha ligeramente hasta alcanzar en el pabellón los 42 mm de diámetro interior, sobre una longitud total del instrumento de 35 cm. Han sido elaboradas en cocción reductora, carecen de elementos de sujeción y muestran un engrosamiento poco común, del

32. Los ejemplares de Cucuron y de Charavines aparecen representados en Colardelle, et al., 1980, p. IV, 1 y 2. Un detalle fotográfico de la embocadura del ejemplar de Charavines puede consultarse en Dieu, 1999, 50.

orden de 10 mm, sobre el extremo del pabellón. Sin embargo, sorprende la perfección técnica de las embocaduras de estas piezas, que algún autor considera excelentes desde el punto de vista organológico (Dieu, 1999, 50). Las boquillas disponen de un vaciado o cubeta de 10 mm y presentan un conducto perfectamente cilíndrico de 15 mm, una particularidad técnica que parece poco frecuente antes del siglo XIII.³³

La relación de hallazgos crece conforme avanzamos hacia contextos datados en torno al siglo XIII, por lo que no es posible referirnos a todos ellos. Sin embargo, cabe recordar alguno de los conjuntos más relevantes (fig. 8).

Por lo que respecta a Gascuña, las excavaciones en el recinto castral de Corné a L'Isle-Bouzon (Gers), llevadas a término entre 1988 y 1995, proporcionaron un conjunto de piezas no menos interesante, que datan entre 1150 y 1250. Un total de 72 fragmentos, correspondientes a un número indeterminado de ejemplares, conforman este lote. La extrema fragmentación impide establecer con precisión las dimensiones de estas trompas, aunque el autor propone una longitud del orden de 30 cm por un diámetro de una decena de centímetros hacia la boca del pabellón.³⁴ Para la elaboración de estos ejemplares de talla intermedia se han utilizado pastas finas, que han recibido casi en exclusiva una cocción oxidante, obteniéndose una gama de colores que va del ocre rojo al castaño más o menos intenso, y en algún caso hasta los grises (Lassure, 1998, 335-344).

Las piezas de Corné se agrupan en dos categorías: las trompas de sección circular y los ejemplares de sección octogonal. Los ejemplares del primer grupo son mayoritarios y ostentan un perfil ligeramente curvado. Disponen de dos apliques o asideros perforados destinados a la suspensión del instrumento, que pueden ser de forma triangular o semicircular. En algún caso, una perforación realizada antes de la cocción sobre el borde del pabellón parece tener la misma utilidad. Todas las piezas han recibido un peculiar pulido o espatulado que deja trazas yuxtapuestas, por lo general de tipo longitudinal y ocasionalmente transversal en las proximidades del borde del pabellón. Algunos ejemplares disponen, además, de una decoración geométrica pintada en blanco o en gris claro; otros, en menor número, ostentan una decoración incisa, que reproduce un cuadrículado en rombo.³⁵

33. De confirmarse este supuesto, los cuernos de Mailhac constituyen un modelo precursor de algunas innovaciones técnicas que no se generalizan hasta el siglo XIII. Sin embargo, persiste la sospecha de que los rasgos arcaizantes hayan podido pesar en exceso a la hora de proponer una datación excesivamente temprana.

34. Dimensiones de algunos ejemplares ya mencionados: la trompa de Charavines (s. XI), long. 32 cm por un pabellón de diám. máx. 6 cm; la trompa de Cucuron (s. XI-XII), long. 60 cm por un pabellón de diám. máx. de 10 cm; las trompas de Mailhac (¿s. XI?), long. 35 cm por un pabellón de diám. int. de 4,2 cm.

35. La presencia de esta modalidad de trompa parece ser frecuente en los yacimientos de la región, particularmente en el departamento de Haute-Garonne, como es el caso de Vacquiers, de la Place Occitane de Toulouse o del yacimiento de Luquets a Buzet-sur-Tarn (Lassure, 1998, 341).

Por el contrario, el grupo de ejemplares de sección octogonal, mucho menos representados, se compone de trompas de débil curvatura, de sección octogonal en exterior y circular en interior. Presentan pastas, por lo general, de color castaño rojo, y superficies exteriores que han recibido un espatulado de trazos oblicuos paralelos en cada una de sus facetas, pudiendo aportar además decoración geométrica pintada. La técnica utilizada para la fabricación de estas trompas es muy similar a la categoría precedente, aunque las caras o facetas han sido realizadas en este caso con la ayuda de un instrumento cortante.³⁶

Frente a los modelos de trompas y cuernos tolosanos nada mejor que contraponer los ejemplares de Rougiers (Var). El reparto estratigráfico confirma la antigüedad relativa de estas piezas, que se adscriben a niveles del siglo XIII. El número total de trompas queda mal definido en razón a la fragmentación extrema y a los problemas de clasificación del material, pudiendo variar entre diez y veinte ejemplares. Sin embargo, todas las piezas responden a una fabricación en atmósfera reductora, en ocasiones con oxidaciones superficiales accidentales, aunque se aprecian varias técnicas de fabricación. Todos los ejemplares pertenecen a formas de grandes dimensiones, siempre con superficies facetadas y débilmente curvadas, ya que el diámetro evoluciona lentamente entre la embocadura y el pabellón. Las superficies externas han sido regularizadas longitudinalmente con la ayuda de un útil plano, obteniéndose un tipo de espatulado o facetas muy característico, que se desplaza de la embocadura hasta el pabellón. Un alisado manual puede eventualmente atenuar o borrar las aristas. La restitución propone fijar la longitud de estos ejemplares al menos entre 50 y 60 cm. Las dimensiones y el sonido relativamente grave de estos instrumentos parece reservarlos para funciones específicas y esenciales de vigilancia (Démians d'Archimbaud 1981a, 310).

La excavación de los alfares medievales marseleses ha proporcionado una cuarentena de fragmentos de trompas, que han sido elaboradas a partir de pastas calcáreas y cocción oxidante. Estos ejemplares, que no modifican la silueta ni la talla de sus precedentes regionales, no disponen de cubierta vítrea, pero se caracterizan por un tratamiento particular de su superficie. La forma, una vez torneada y parcialmente seca, ha sido suavemente curvada y terminada fuera del torno. La superficie exterior es alisada o espatulada después de realizar la embocadura. Dos apliques recortados y con perforación se fijan a cada extremidad para permitir la suspensión de este pesado instrumento. La restitución de alguno de los ejemplares podría llegar a alcanzar los 60 cm de longitud (Marchesi et al., 1997, 289-292).

36. El grupo de *trompes à facettes* es menos habitual que los tipos de sección circular. Su presencia en la región de Midi-Pyrénées parece excepcional, ya que no se encuentran más paralelos que los ejemplares de La Gravette a L'Isle-Joudain. En la región central de Francia, la mota de Moulins-sur-Céphons (Indre) ha proporcionado ejemplares de las mismas características (Lassure, 1998, 344).

En definitiva, este instrumento de llamada o alerta es bien conocido en el repertorio provenzal y languedociano desde la Alta Edad Media. Un número significativo de ejemplares han sido hallados, en estado fragmentario, en motas y en otros emplazamientos de altura del territorio.³⁷ Se reconoce que las trompas altomedievales fueron fabricadas mayoritariamente hasta el siglo XIII en cocción reductora, lo que no impide la presencia e incluso la alternancia con productos elaborados en atmósfera oxidante. El aspecto y la forma de los ejemplares varían y su longitud se sitúa entre los 40 y 60 cm. En los primeros tiempos predominan, por lo general, las trompas de dimensiones moderadas, pero la forma aumenta su tamaño de manera considerable en los ejemplares provenzales de Rougiers (Démians d'Archimbaud, 1981a, 310). La fabricación en atmósfera oxidante se impone a partir del siglo XIII, de modo que las trompas elaboradas en los alfares marseleses seguirán manteniendo la talla y silueta de las formas tradicionales, pero serán fabricadas en pastas calcáreas. Los detalles de fabricación entre ambas producciones difieren, pero el alisado de sus superficies facetadas es idéntico.

Las trompas bajomedievales son, por el momento, menos conocidas. Se registran algunos ejemplares realizados en los alfares de l'Uzège, como, por ejemplo, la trompa vidriada del Museo de Cavaillon. En cualquier caso, se trata de piezas, de pastas claras, con cubierta vítrea (Ganet, Pelletier, 1995, 75) o sin revestimiento pero con decoración ocre (Leenhardt, 1995, f. 75). Estos instrumentos de talla más reducida acabarán perdiendo de forma gradual su función primitiva. Las piezas perdurarán en el tiempo, pero sus nuevas utilidades poco o nada tienen que ver con los antiguos usos.

A esta etapa tardía pertenecen las dos trompas descubiertas por J. Brenier en las excavaciones del castillo de Faudon (fig. 9). Ambas piezas ostentan dos elementos o apliques añadidos, más o menos distanciados en función del tamaño y que están destinados a permitir la suspensión del instrumento. Se trata de dos ejemplares, particularmente bien conservados, que muestran la pluralidad de formas bajomedievales. El primero, en pasta fina, siena rosada, presenta trazas de alisado longitudinal en su superficie. Destaca por su longitud excepcional (69 cm conservados) y por su finura (2,7 cm de diámetro en la boquilla y 9 cm en el pabellón). Sus características no presuponen el transporte asiduo de esta trompa, por lo que hemos de suponer que debía de ser utilizada en un entorno inmediato al lugar en que estaba colgada. El segundo ejemplar, cuya longitud puede aproximarse a los 35 cm, presenta una cubierta monocroma verde. Más versátil que el ejemplar precedente, podía ser

37. La aparición de estos instrumentos en contextos anteriores al año mil es poco usual. Tenemos noticia de la aparición reciente de varios ejemplares de tropas de pastas reductoras en las excavaciones que se llevan a cabo sobre un emplazamiento castral de Argelès-sur-Mer (Pyrénées-Orientales) en contextos que bien podrían datar del siglo IX y X.

transportado sin dificultad y utilizado en la caza o en actividades pastoriles. Sus características lo emplazan ya en pleno siglo xiv.

Es hora de presentar los hallazgos de Ausa Gaztelu, aunque antes de iniciar dicha tarea será preciso enmarcarlos en su contexto.

5. LAS TROMPAS DE AUSA

La fortaleza medieval de Ausa se encuentra situada en las estribaciones septentrionales de la sierra de Aralar, en el término municipal de Zaldibia (Gipuzkoa). El conjunto castral ofrece una disposición simple de trazado irregular y reducida extensión, similar a otras fortificaciones altomedievales. El cuerpo constructivo, situado sobre un agudo promontorio, está compuesto por dos recintos superpuestos desde los que se divisa buena parte del territorio guipuzcoano. Aislado y de aspecto roqueño, parece cumplir una misión de control del espacio fronterizo del reino navarro.

Las menciones documentales que han llegado hasta nosotros sobre esta fortificación son relativamente tardías, aunque proporcionan un número relevante de informaciones sobre la fase final de ocupación del recinto castral. A pesar del silencio documental, debemos atribuir a esta fortificación un origen altomedieval, que puede remontarse sin dificultad hasta mediados del siglo xi. En cualquier caso, este castillo aparece mencionado por primera vez en la relación de fortificaciones guipuzcoanas que pasaron nominalmente a manos de Alfonso VIII de Castilla a principios del siglo xiii.

La pretendida cesión a dominio castellano, sobre la que nos informa la crónica de Ximenez de Rada, no parece que llegara a hacerse efectiva, al menos por lo que respecta a ésta y otras fortificaciones, ya que no constatamos que de ello se derivara ninguna repercusión territorial significativa. Por el contrario, las noticias de finales del siglo xiii corroboran que el reino navarro mantuvo bajo su dominio el macizo de Aralar y detendrá de forma reconocida sus guarniciones fronterizas hasta su definitiva deserción y abandono a lo largo del siglo xiv. Bien es verdad que la pérdida de los dominios septentrionales del reino a principios del siglo xiii obligará a la monarquía navarra a redefinir la nueva frontera con Castilla fortaleciendo o reconstruyendo algunos de los antiguos puntos fortificados, como Ausa, Ataun, Gorriti, Herrera y Toro.

Estas guarniciones constituían los puntos fortificados más avanzados en territorio guipuzcoano; formaban parte de la merindad de Las Montañas y eran administrados como otros castillos fronterizos del reino, en forma de tenencias reales confiadas a la custodia de un alcaide. Puntos fronterizos del reino, que representan el dominio efectivo sobre los recursos naturales del macizo de Aralar, desempeñarán un papel destacado durante el periodo de disputas limítrofes, que llegan a alcanzar especial virulencia en la primera mitad del siglo xiv. En uno de esos episodios de

violencia señorial, que deja entrever no pocas pretensiones económicas y políticas, la fortaleza de Ausa sería sitiada y tomada por los señores guipuzcoanos en 1335, cuando fue parcialmente demolida. Mayor suerte tendría el castillo de Ataun, que también fue tomado en aquel asalto, ya que fue recuperado y continuó bajo dominio navarro hasta su definitiva demolición por orden real en 1378.

Las estructuras castrales

Los maltrechos restos constructivos de esta fortificación proporcionan una idea aproximada del aspecto que debió de presentar en origen esta guarnición fronteriza, aunque cabe advertir que las estructuras más destacables se concentran en el cuerpo superior de la fortificación. Este castillo roquero, de reducidas dimensiones, ofrece una disposición simple y eficaz sobre un trazado que se adapta a las condiciones defensivas ofrecidas por el propio emplazamiento, siguiendo los patrones constructivos adoptados en otros recintos castrales del territorio. De esta forma, el conjunto castral cuenta con dos recintos escalonados que corresponden a dos ámbitos defensivos que, como veremos, aparecen coherentemente integrados (fig. 10a).

El recinto inferior, que defiende una plataforma triangular situada sobre la banda septentrional y de poniente al pie del cuerpo principal de la fortificación, garantiza los puntos más vulnerables del recinto, así como el camino de acceso a la guarnición. En los límites de dicha plataforma, que representa el único espacio útil disponible en derredor del recinto noble, se vislumbra el recorrido de la cerca. Se trata de una estructura simple a base de lienzos continuos, sin que podamos detectar en la superficie la presencia de otros elementos de refuerzo, como escarpas, baluartes o viztorres.

El recinto noble o superior, que presenta planta de polígono irregular, quedaba guarnecido al menos por dos viztorres o garitas semicirculares a uno y otro extremo de la muralla septentrional, es decir, rematando los lienzos orientados al valle. Por el contrario, son mucho menos explícitos los testimonios del área meridional del recinto, ya que han desaparecido la mayor parte de las estructuras defensivas y sólo contamos con los rebajes de cimentación que aparecen sobre la superficie rocosa. Dichos elementos señalan la existencia de una torre de planta cuadrada o semicircular sobre el extremo oriental del recinto y algunas defensas auxiliares, pero definidas, vinculadas a la puerta de acceso situada sobre el ámbito occidental.

Aunque la degradación de las estructuras es considerable, el cuerpo noble conserva hacia el área central del recinto la base de su torre mayor o del homenaje. Esta construcción, que fue reconstruida en diversas ocasiones, constituyó el elemento más representativo del conjunto y la estructura principal sobre la que se ordenaban los ámbitos y estancias del recinto castral. Por su parte, el estudio arqueológico de la fortificación precisa que la última etapa de utilización del recinto castral parece haber estado presidida por una reconstrucción completa de las estructuras del núcleo forti-

ficado (fig. 10b). La nueva cerca que se erige en esta fase, acaso tras la deserción temporal del recinto, ha simplificado su trazado a base de lienzos rectos, menos expuestos y sin baluartes, abandonando el trazado de las antiguas defensas del recinto noble. A esta etapa de remodelación profunda del recinto corresponden los principales contextos arqueológicos documentados en la fortificación (Padilla, 2002).

Los hallazgos

Los trabajos arqueológicos sobre el recinto principal de la fortificación han proporcionado un conjunto de fragmentos cerámicos correspondientes a diversas trompas. Estos hallazgos se distribuyen por las distintas áreas, concentrándose en esencia sobre la plataforma septentrional del recinto. En este sentido, son también significativos por su estado de conservación los hallazgos procedentes de los niveles de uso de la habitación meridional (sector 20), un ámbito que pudo haber sido en origen la cisterna del recinto castral. Los niveles estratigráficos de estos materiales sugieren una cronología cercana a la etapa final de la fortificación.

Se han contabilizado en el inventario 38 fragmentos cerámicos pertenecientes a un número indeterminado de trompas. Cabe tener presente que la alta fragmentación del material dificulta una aproximación al número real de ejemplares. La clasificación pormenorizada del material tampoco facilita la agrupación y discriminación de las piezas, por lo que es aventurado determinar con exactitud su número, aunque estimamos que pueden corresponder a cuatro o cinco ejemplares. Todos los fragmentos responden a una misma fabricación en atmósfera oxidante, ofreciendo pastas finas, que van del siena natural a tonos rosados, con espesores reducidos.

Entre los elementos recuperados destaca un fragmento [AG.-114.742] correspondiente a un recio conducto tubular, de 118 mm de longitud, que pertenece a una sección cercana a la boquilla o embocadura de una trompa. Dicho segmento, de pasta fina siena a rosada, ofrece espesores que oscilan entre los 5,5 y 8 mm, mostrando una superficie uniforme que ha sido convenientemente alisada con la ayuda de algún tejido. El aspecto y características de este elemento parecen sugerir que formaba parte de una trompa de grandes proporciones (fig 11).

Por su parte, la excavación de los niveles superficiales del sector septentrional permitió localizar en un área próxima al hallazgo precedente, un segundo fragmento de trompa de particular interés, ya que en esta ocasión corresponde con su embocadura [AG.-100.009]. Este fragmento muestra que la pieza reducía gradualmente su diámetro (32/22/27 mm) para estrecharse antes de llegar a la embocadura. La boquilla es de tipo troncocónico y ha recibido una cuidada terminación que es patente tanto en su borde como en el vaciado. En su elaboración se ha empleado una arcilla fina, que ha sido cocida en ambiente oxidante, obteniéndose una tonalidad siena rosada. A pesar de algunas similitudes formales con el fragmento precedente, no parece que llegaran a formar parte del mismo ejemplar.

Por último, el tercer ejemplo proviene de un nivel de uso de la habitación septentrional del recinto. La pieza aparece fragmentada en cuatro partes [AG.-314.1831] y corresponde a un sector del pabellón de una trompa (fig. 12). El ejemplar presenta pastas claras, en la línea de los ejemplares precedentes, y muestra como aspecto relevante una superficie externa que ha sido regularizada mediante facetas. Esta terminación facetada, que es muy característica en algunos de los ejemplares conocidos, se realiza de forma longitudinal a la pieza con ayuda de un útil plano. Un alisado manual permite, en última instancia, afinar las aristas del facetado e igualar las superficies a lo largo de todo el instrumento.

Entre los elementos recuperados no existe ninguna traza que permita sugerir la adición de apliques con perforación destinados a la suspensión del instrumento. Sin embargo, dichos asideros son elementos comunes en ejemplares coetáneos, como puede apreciarse en el caso de las trompas de Faudon (fig. 9) y de Rougemont-le-Château (Dieu, 1999, 52), constando en la propuesta de restitución de los ejemplares de Rougiers (Démians d'Archimbaud, 1981a, f. 268/1).

6. CONCLUSIONES

Los testimonios arqueológicos disponibles parecen insinuar que las trompas de Ausa pertenecen a formas de gran tamaño. La escasa representatividad del material con respecto a las dimensiones y al número de individuos presentes, así como la fragmentación extrema del conjunto, no permiten confirmar con rigurosidad las características morfológicas de estas piezas de fabricación oxidante. Sin embargo, las analogías evidentes con otros ejemplares coetáneos corroboran que existen razones fundadas para avalar que los testimonios pudieron llegar a alcanzar una longitud de 60 cm. La observación de los elementos conservados muestra, además, que las trompas utilizadas en Ausa debían presentar una curvatura poco pronunciada, al parecer con embocadura de tipo troncocónico, superficies exteriores bien alisadas y pabellones ocasionalmente facetados.

La mayor parte de los fragmentos de trompas fueron recuperados en los niveles de uso correspondientes a la fase final de ocupación del recinto, que puede ser datada con bastante precisión gracias a que su estudio arqueológico proporcionó un número significativo de hallazgos monetarios. Dicho numerario acoge piezas de origen castellano desde mediados del siglo XIII hasta Alfonso XI (1312-1350), así como monedas navarras de la dinastía de Champaña y de la casa de los Capetos hasta época de Felipe IV *le Bel* (1285-1314). De modo que las referencias arqueológicas y las informaciones proporcionadas por el numerario sitúan la fase final de ocupación de la fortificación entre finales del siglo XIII y principios del XIV, por lo que confirman la definitiva deserción de la fortificación en la primera mitad de este último siglo, en consonancia con la noticia documental que nos habla su toma y demolición en 1335.

En otro orden de cosas, cabe reflexionar sobre el enfoque desigual que cada fuente ofrece sobre estos instrumentos. En ocasiones, las propias informaciones parecen difícilmente relacionables. Sin embargo, aquéllas muestran, incluso de forma contradictoria, una parcela de la propia realidad. En resumen, los olifantes nos hablan de la faceta simbólica atribuida a estos instrumentos e insinúan la posible influencia que pudieron ejercer sobre los restantes instrumentos. Por su parte, las representaciones iconográficas y otras fuentes literarias nos ilustran sobre los principales ámbitos de aplicación y permiten entrever la diversidad de sus formas. Finalmente, los testimonios arqueológicos completan el enfoque, aportando referencias precisas sobre las características técnicas de estas piezas, así como sobre difusión y probable evolución.

No sabemos si las trompas de Ausa llegaron a sonar ante el ataque inesperado del enemigo, lo cierto es que sus sonos continuados en la lejanía debían inquietar a quien los oyera por cuanto auguraba un fatal presagio; a la postre aquél era el sonido de la guerra.

BIBLIOGRAFIA

BAUDREU, D.; DAUZAT, M., «L'habitat médiéval de Saint-Andrieu (Fenouillet-du-Razès, Aude)». *Archéologie du Midi Médiévale*, III (1985), 27-40.

COLARDELLE, M.; FAURE-BOUCHARLAT, E.; FIXOT, M.; PELLETIER, J. P., «Éléments comparatifs de la production céramique du XI^e siècle dans le bassin rhodanien». En: *La céramique médiévale en Méditerranée occidentale, Xe-XVe siècle*, Valbonne 1987, París 1980, 429-440.

DAUZAT, M., «La motte de Mourrel à Molleville et la motte de Puy Redon à Laurac (Aude)». *Archéologie du Midi Médiévale*, II (1984), 27-45.

DÉMIANS D'ARCHIMBAUD, G., *Les Fouilles de Rougiers. Contribution à l'archéologie de l'habitat rural médiéval en pays méditerranéen*. París, CNRS, 1981.

DÉMIANS D'ARCHIMBAUD, G. (dir.), *Aujourd'hui le Moyen Âge: archéologie et vie quotidienne en France méridionale*, catalogue d'exposition Sénanque-Gap, 1981-1983. Aix-en-Provence, 1981.

DIEU, L., «Cors et trompes en terre au Moyen Âge», *Archéologia*, mars 1999, 48-55.

FIXOT, M.; PELLETIER, J. P., «Une forme originale de fortification médiévale provençale Le Castelas de Cucuron (Vaucluse)», *Archéologie Médiévale*, XIII (1983), 89-115.

GANET, I.; PELLETIER, J. P., «Les trompes de Faudon». En: *Terres de Durance. Céramiques de l'Antiquité aux Temps modernes*. Musée de Digne, pág. 85 + fig. 114.

GINOUVEZ, O.; SCHENEIDER, L., «Un castrum des environs de l'An Mil en Languedoc Central: Le Rocher des vierges a Saint-Saturnin (Hérault)», *Archéologie Médiévale*, VI (1988), 101-122.

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

GLÉNISSON, J.; SEGUIN, M.: «Les graffiti de l'église de Moings (Charente-Maritime)», *Comptes-rendus des séances de l'Académie des inscriptions et belles-lettres*, 130 (1986), issue 3, 555-571.

LASSURE, J.-M.: *La civilisation matérielle de la Gascogne aux XIIe et XIIIe siècles. Le mobilier du site archéologique de Corné à l'isle-Bouzon (Gers)*, Toulouse, fra.m.spal/utah, 1998.

LEENHARDT, M. (dir.): *Poteries d'Oc, céramiques languedociennes VIIe-XIIIe s.*, catalogue de l'exposition, Musée Archéologique, Nîmes, 1995-1996. Aix-en-Provence, 1995.

KAUFFMANN, A.; PELLETIER, J.P.; RIGOR, J y Y.: «Les céramiques de l'Antiquité tardive au XIe siècle dans les fouilles de la place Jean-Jaurès a Apt (Vaucluse). Premières études», *Archéologie Médiévale*, V (1987), 61-85.

MANIQUET, C.: «Naves. Un dépôt unique d'armes et d'objets gaulois». En: *Rapport d'activités 2004*, Institut national de recherches archéologiques préventives, 23-24.

MARCHESI, H.; THIRIOT, J.; VALLAURI, L. (dirs.), *Marseille, les ateliers de potiers du XIIIe s. et le quartier Sainte-Barbe (Ve-XVIIe s.)*. Paris, MSH (DAF, 65), 1997.

PADILLA LAPUENTE, J. I., «Fortaleza medieval de Ausa Gaztelu (Zaldibia)», *Arkeoikuska'99*, 107-113.

PADILLA LAPUENTE, J. I., «Fortaleza medieval de Ausa Gaztelu (Zaldibia)», *Arkeoikuska*, 2002, 123-127.

PASTOUREAU, M., «Cazar el jabalí». En: *Una Historia simbólica de la Edad Media Occidental*. Buenos Aires, Katz, 2006, 72-85.

SHALEM, A., *Islam Christianized: Islamic portable objects in the medieval church treasuries of the Latin West*, Francfort, Peter Lang [Ars faciendi, 7], 1998.

SHALEM, A., *The oliphant: Islamic objects in historical context*, Leiden; Boston, Brill [*Islamic history and civilisation. Studies and texts*, 54], 2004.

SULLIVAN, M.A., *Digital Imaging Project, Art historical images of sculpture and architecture from pre-historic to post-modern*. Bluffton University. <http://www.bluffton.edu/~sullivanm/>

URQUIJO, A. DE; ANDREU, C. (edit.), *El libro de la caza de Gastón Phoebus: con cuarenta ilustraciones facsímiles a todo color*, Madrid, 1980.



Fig. 1. Detalle del tímpano del pórtico occidental de Saint Trophime de Arles (Bouches du Rhône). Alegoría escultórica del Juicio Final que preside un majestuoso Pantocrátor rodeado por el Tetramorfos. Sobre las arquivoltas, tres ángeles hacen sonar sus trompas. Datado en la segunda mitad del siglo XII (Sullivan, 2007).

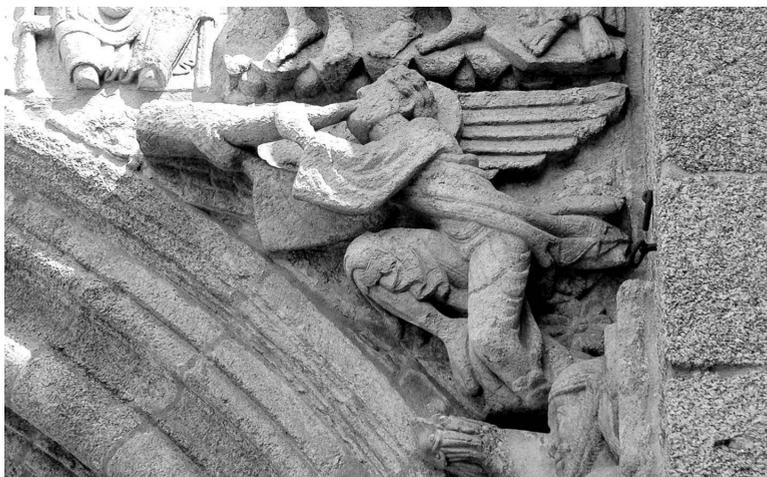


Fig. 2. Santiago de Compostela. Portada de Platerías. Detalle de la enjuta occidental del friso del citado pórtico. La pieza escultórica probablemente pertenezca a la ordenación inicial de la portada a principios del siglo XII.



Fig. 3. Catedral de Tudela. Detalle de las ménsulas de la Portada del Juicio Final. Inicios del s. XIII.



Fig. 4. Tapiz de Bayeux. Detalle de una escena de caza sobre la orla inferior de la banda narrativa. El rehalero que conduce la jauría hace sonar la trompa para anunciar que los perros han hallado la presa. Finales del s. XI.



Fig. 5. Santa María de Tiermes (Montejo de Tiermes, Soria). El capitel del lado oriental de la galería porticada representa una escena de la caza del jabalí. Un personaje hace sonar el cuerno, ya que el jabalí acosado por los perros acaba de ser lanceado por uno de los dos cazadores que lo acechan. Segunda mitad del siglo XII.



Fig. 6. Detalle del cuerno o trompa que porta un sirviente que, con ayuda de un perro, rastrea la presa. *Livre de la chasse* de Gaston Phébus, BNF, ms. *français* 616, f. 63. Rúbrica: *cy devise comment on doit aler en queste es joesnes tailles*. Datado hacia 1408-1410.



Fig. 7. Santa María de Ripoll, Portada. Detalle del mensario correspondiente al mes de octubre. El pastor toca el cuerno o corneta para llamar a la piara.

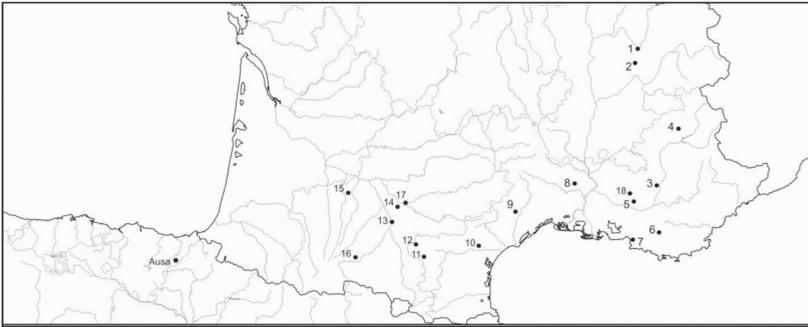


Fig. 8. Distribución, no exhaustiva, de hallazgos de trompas o *trompes d'appel* en el Mediodía de Francia y emplazamiento de la fortaleza medieval de Ausa (Zaldibia/Gipuzkoa). 1. Aoste; 2. Claravines-les-bains (Isère); 3. Niozelles (Alpes-de-Haute-Provence); 4. Faudon (Hautes-Alpes); 5. Cucuron (Vaucluse); 6. Rougiers (Var); 7. Quartier Sainte-Barbe, Marseille; 8. Uzès (Gard); 9. Le rocher des Vierges, Saint-Saturnin (Hérault); 10. Saint-Jean-de-Cas, Mailhac (Aude); 11. Saint-Andrieu, Fenouillet-du-Razès (Aude); 12. Mourrel, Molleville (Aude); 13. Place Occitane, Toulouse (Haute-Garonne); 14. Saint-Martin, Vacquiers (Haute-Garonne); 15. Corné, l'Isle-Bouzon (Gers); 16. Castera de Landorthe (Haute-Garonne); 17. Luquets, Buzet-sur-Tarn (Haute-Garonne); 18. Place Jean Jaures, Apt (Vaucluse).



Fig. 9. Las célebres trompas de Faudon (Hautes-Alpès). La primera de las piezas no posee cubierta vítrea, pero presenta las trazas de alisado longitudinal frecuente en este tipo de ejemplares. Su longitud es excepcional, ya que el fragmento conservado alcanza los 69 cm y puede datar de fines del s. XIII. El segundo ejemplar es mucho más reducido y carece de su embocadura. Está recubierto de un vidriado monocromo verde y su longitud pudo alcanzar los 35 cm. Se le atribuye una datación de pleno siglo XIV (Fot.: S. D'Houwt, Musée de Gap).

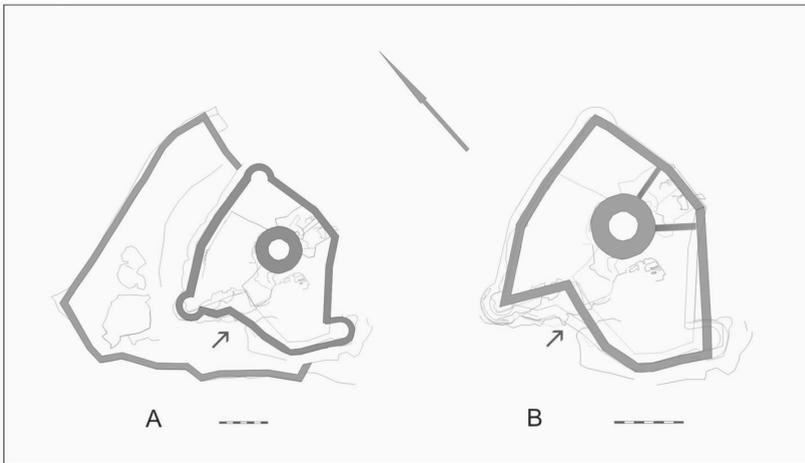


Fig. 10. Ausa Gaztelu (Zaldibia, Gipuzkoa). Planta simplificada de la fortificación en su conjunto bajo la fisonomía que debió poseer en sus orígenes (A) y la profunda reforma llevada a cabo tras su reconstrucción. Las defensas del recinto noble (B) serán enteramente remodeladas a mediados del siglo XIII.



Fig. 11. Ausa Gaztelu (Zaldibia, Gipuzkoa). Frag. del conducto tubular de una trompa (118 × 28 × 5,5/8 mm)[AG.-114.742] y frag de la embocadura de una trompa (dm.: 32/22/27; gr.: 4/6 mm.)[AG.-100.009].

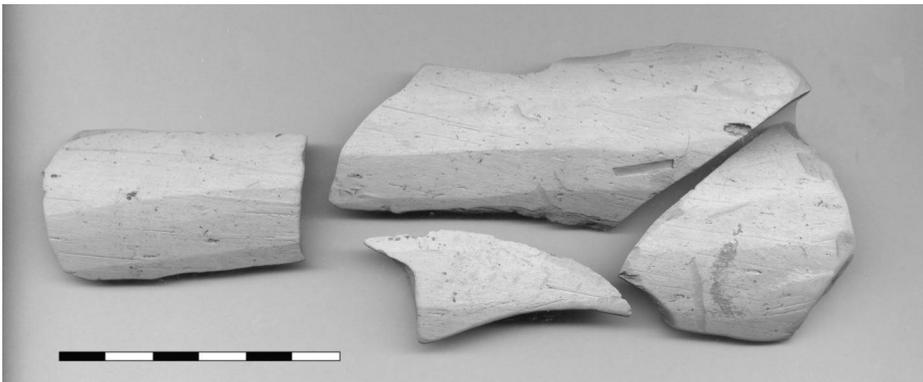


Fig. 12. Ausa Gaztelu (Zaldibia, Gipuzkoa). Frags. del pabellón de un ejemplar de pastas claras y con trazas de alisado longitudinal, que fueron localizados en la habitación meridional del recinto noble (sec. 20) [AG.-314.1831].