

# LA IMPORTANCIA DE LA MÚSICA EN LA CONFRONTACIÓN ARMADA PENINSULAR

Eduardo Alonso Páramo

**Resumen:** *La presencia, importancia y cualidades de la música*, son y están en la historia de la cultura, del conocimiento, del pensamiento humano. Desde la Antigüedad clásica ha existido siempre la necesidad de conceptualizar el hecho musical, y dar razón de sus capacidades y poder. El valor de la música ha permanecido siempre, su recepción y tratamiento es algo vinculado a cada época y a través de la misma, podemos entender y conocer mejor la historia de la Cultura en su sentido más profundo. En este estudio vamos a abordar dichas características con el objetivo de demostrar su verdadera capacidad de acción en el campo militar, y reivindicar, de este modo, un papel mucho más importante en la Península Ibérica, tanto para el caso de Al-Ándalus como de los Reinos Hispánicos.

**Palabras clave:** Música, Guerra, Edad Media, Reinos Hispánicos, Al-Ándalus.

## THE IMPORTANCE OF MUSIC INTO THE PENINSULAR ARMED CONFRONTATION

**Abstract:** *The presence, importance and qualities of music*, are and are in the history of the culture, the knowledge, the human thought. From the classic Antiquity the necessity has always existed to conceptualize the musical fact, and to give to reason of its capacities and power. The value of music has always remained, its reception and treatment is something tie to every time and through the same, we can understand and know history better the Culture in its deeper sense. In this study we are going to approach these characteristics with the aim of demonstrating its true capacity of action in the military camp, and vindicate, in this way, a much more important paper in the Iberian Peninsula, as much for the case of Al-Ándalus like of the Hispanic Kingdoms.

**Key words:** Music, War, Middle Ages, Hispanic Kingdoms, Al-Andalus.

---

\* Entregado: 14/11/2012. Aceptación definitiva: 07/02/2013.

## 1. INTRODUCCIÓN

*E Pero Niño fizo segund ge lo mandava el tienpo e el poder. E díxoles más:*

*- Vós me daredes a mí en cada un año, de aquí fasta diez años, doze lanças darmas, e doze hachas, e doze arcos con sus frechas, e doze bozinas<sup>1</sup>.*

La música es uno de los aspectos esenciales en la vida del ser humano desde el principio de los tiempos hasta el mismo momento de su final. Antes incluso de nacer, el latido materno – aquel que nos da la vida – nos aporta el ritmo primigenio que adentra a nuestro ser en un mundo marcado por sonidos a veces ignorados o no lo suficientemente valorados.

En el caso de la Edad Media, la vida cotidiana queda ligada a sonidos como el del canto del gallo o el tañer de las campanas, que regían el ritmo de la vida y el devenir de un mundo incrustado en la *tablatura* de las horas. A pesar de ello, cuando el concepto de música lo situamos en la Edad Media, nuestras mentes evocan en primera instancia la música litúrgica o en su defecto al mundo de juglares y trovadores, – iconos actuales de la música en el Medievo – sin dejar demasiado espacio para funciones como las que abordamos en estas páginas.

De un tiempo a esta parte, los estudios sobre las cualidades que presenta la guerra medieval se han centrado en superar la imagen de un tumulto carente de sentido táctico, como destaca el profesor Francisco García Fitz<sup>2</sup>. Si bien los investigadores han conseguido desmitificar esta imagen arrojando luz hacia ciertos aspectos tácticos y técnicos, otros como el que aquí proponemos referido a la música, quedan un tanto descolgados de estos estudios, donde se suelen destacar tres aspectos muy generales:

- Los instrumentos y su simbología.
- El efecto psicológico que ésta ejercía en las tropas.
- La capacidad táctica para transmitir órdenes.

---

<sup>1</sup> La cita con la que queremos comenzar nuestro estudio presenta la esencia de nuestras reflexiones a la hora de formular las diferentes preguntas que dan cuerpo a estas páginas. Tal como se puede leer en la cita localizada en DÍAZ DE GAMES, G. *El Victorial*, edición de BELTRÁN LLABRADOR, R., ed. Taurus, Madrid, 1994, p. 452, las armas e instrumentos musicales utilizados para fletar las naves de la Real Marina de Castilla aparecen demandados en un mismo nivel – no sólo nominal, sino también numérico – que denota y otorga un grado de importancia mucho mayor del recibido por la música hasta el momento.

<sup>2</sup> GARCÍA FITZ, F. *Castilla y León frente al Islam. Estrategias de expansión y tácticas militares*, Universidad de Sevilla, Secretariado de Publicaciones, 1998, pp. 21-58.

Dentro de estos puntos básicos sí podemos afirmar que, a pesar de resumir las funciones que pueden asociarse a la música, no terminan de profundizar lo suficiente debido a una posible falta de interés; como resalta María del Carmen Gómez Muntané en un reciente artículo sobre la música en *Tirante el Blanco*<sup>3</sup>. Este escaso interés puede verse agravado en gran parte, debido a una falta de trabajos previos que puedan servir como referente a investigaciones profundas, específicas y sistemáticas. Ante esto vamos a intentar trazar una serie de reflexiones como fruto de una primera toma de contacto con este amplio campo de trabajo, – con el objetivo de arrojar un poco más de luz y profundidad – como antesala para futuras investigaciones. Para ello, vamos a utilizar como esquema los tres grandes apartados que de un modo somero sirven como pie de apoyo a los estudios sobre la Historia Militar de la Edad Media.

Por otro lado, en cuanto a la cronología no hemos querido limitar un periodo en concreto ya que es una tarea muy difícil. Esto se debe a que la *música militar*, por así decirlo, bebe directamente de Grecia y Roma, pasando por figuras tan ilustres como Vegetio, cuyo *Tratado Militar* tiene una gran presencia en el mundo medieval; así como San Isidoro de Sevilla, Alfonso X *el Sabio* o Don Juan Manuel, por citar algunos ejemplos.

Una vez aclarados los criterios sobre los que se asienta el estudio vamos a entrar de lleno en el análisis de estos tres grandes puntos que nos sirven de guía en este recorrido bélico-musical.

## 2. LOS INSTRUMENTOS MUSICALES Y SU SIMBOLOGÍA

Si nos fijamos detenidamente, la Edad Media es continuadora de una práctica existente desde siglos atrás, – y que hoy día se sigue practicando en determinados lugares u ocasiones – consistente en adaptar técnicas y elementos de la vida cotidiana para ser empleados en situaciones de violencia. Este es un fenómeno sustentado en la necesidad del ser humano de sentirse cómodo en la labor que debe desempeñar. De este modo si a un leñador le damos una ballesta, no se sentirá cómodo y probablemente no sea un soldado efectivo; pero por el contrario, si el arma que debe blandir es un hacha, probablemente su efectividad se vea incrementada por el conocimiento tanto de la capacidad del hacha, como de sí mismo al manejarla.

De igual modo sucede con músicos e instrumentos musicales, ya que para poder utilizar la música al servicio de la lucha armada de una forma simple y eficiente, se debe utilizar a músicos experimentados con sus

---

<sup>3</sup> GÓMEZ MUNTANÉ, M. C., «El papel de la música en Tirant lo Blanc (Valencia, 1490)», *Tirant*, vol. 13, 2010, pp. 27-38.

respectivos instrumentos. De esta manera, tanto en el mundo cristiano como en el musulmán, encontramos una serie de instrumentos musicales, que junto a su función cotidiana, aparecen de forma generalizada en el contexto bélico peninsular. Entre estos debemos destacar los albogones, añafiles, atabales, bocinas, cuernos, trompetas, tambores y tamborinos; y en menor medida chirimías, clarines, gaitas, sacabuches o las campanas, presentes en caso de que el conflicto afecte a una población o incluso a un real. Como podemos observar, existe un predominio de instrumentos de viento y percusión debido a su capacidad sonora; una característica no lo suficientemente potente en los instrumentos cordófonos.

En cuanto a la simbología, no quisiéramos detenernos en hablar de aspectos alejados del tema que nos ocupa, sino más bien centrarnos en el simbolismo que los instrumentos musicales aportan al mundo militar medieval. En este aspecto, el primer elemento a destacar es la capacidad intrínseca de los instrumentos de conferir prestigio a personajes importantes, – cuyas hazañas han llegado hasta nuestros días – gracias a su capacidad para movilizar a las tropas. Una característica principal asociada al monarca y esencial a la hora de legitimar la monarquía.

Al respecto de esta cualidad, aunque es bien conocida y apuntada por los investigadores del mundo medieval, debemos matizar el caso del tambor, cuyo ritmo marca el paso de los soldados al marchar, y cuyo simbolismo – con especial importancia en el ámbito musulmán – estaba reservado para el califa y sus oficiales; así como para los soldados que demostrando su capacidad, valentía y arrojo, recibían como galardón esta capacidad de poder dirigir a los soldados en el fragor de la batalla, como destaca Muntané<sup>4</sup>. Este dato es curioso ya que como argumenta Muhammad Bashir<sup>5</sup> mediante el testimonio de Ibn Jaldún, los musulmanes renunciaron en los primeros momentos del imperio a utilizar este tipo de señales que representaban a la monarquía y denotaban soberbia. Con todo, su uso acabará por imponerse durante el mandato de la Dinastía Abbasí.

Esta percepción, de igual modo es aplicable al ámbito cristiano, donde encontramos un claro ejemplo en la diferenciación entre *lid*, *facienda* o *batalla* realizada por los juristas alfonsinos en *Las Siete Partidas*<sup>6</sup>. Así en la *Partida II, Título XXIII, ley XXVII* encontramos que batalla es el conflicto...

---

<sup>4</sup> GÓMEZ MUNTANÉ, M. C., *La música medieval en España*, Ed. Reichenberger, Kassel (Alemania), 2001, p. 340.

<sup>5</sup> MOHAMMAD BASHIR HASAN RADHI, *El ejército en la época del califato de Al-Ándalus*, Tesis Doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 1990, vol. 1, p. 632.

<sup>6</sup> ALFONSO X, *Las Siete Partidas*, editada por el BOE, 1985, 3 vols.

*Do hay reyes de amas las partes, e tienen estandartes, e señas, e para sus haces con delantera, e con costaneras, e con zaga. Mas sennaladamente pusieron este nome, porque los emperadores, e los Reyes, cuando se auian de ayuntar unos con otros, para lidiar, solian tanner trompas, e batir atambores, lo que non era dado a otros omes*

En cuanto a los instrumentos, debemos destacar la exclusividad que los juristas confieren al uso de músicos en la batalla por parte de la realeza, señalado por la fórmula *lo que non era dado a otros omes*. Este es por tanto un reflejo de esa simbología y potestad de defensa y capacidad de movilización que recaía en reyes y emperadores.

Por su parte, el cuerno se presenta como otro de los instrumentos con gran simbolismo, éste asociado a la valentía, arrojo y una gran capacidad en el campo de batalla. De este modo, el cuerno aparece asociado a las panoplias de grandes guerreros como Roldán o de Gastón IV de Beán, conquistador y señor de Zaragoza, tenente y ricohombre, cuyo cuerno se encuentra hoy en el Museo Pilarista de Zaragoza. A pesar de que el cuerno suele estar fabricado con asta de res, los relativos a estos dos grandes guerreros son *olifantes*, cuernos realizados con colmillos de elefante y que en ocasiones están ricamente decorados; lo que sumados a ésta materia prima más extravagante y difícil de conseguir, supone un aumento de prestigio del soldado depositario.

En el caso de la trompeta, encontramos una presencia bíblica, con esencia profética, y una gran capacidad de transmitir órdenes; lo que le confiere la potestad de guiar al pueblo en el más amplio sentido de la palabra. Debemos destacar la existencia de un cargo específico para el ámbito cristiano, como es el de *trompeta del rey* o *trompeta real*; el cual se establece con un rango inferior o similar al rey de armas, con funciones similares, y que ejerce en cierta manera la función del mandadero que aparece reflejado en las Partidas; pero con el prestigio de tener la potestad de transmitir las órdenes, ordenanzas o la voluntad del rey. Por su parte, el *trompeta real* recibe como galardón una cota de armas con los escudos del rey; elemento que confiere cierto simbolismo y a la vez prestigio.

Por último, para acabar con este aspecto simbólico, y enlazar en cierta medida con el siguiente apartado sobre el efecto psicológico de las señales sonoras, debemos destacar una visión poco honorable sobre el uso de este tipo de instrumentos o señales sonoras que encontramos en las fuentes cristianas. Éstas dejan entrever un halo de soberbia en las tropas musulmanas, e incluso podemos ver algo de cobardía al intentar medrar en el espíritu de

las tropas con este tipo de maniobras, cuyo estruendo asimilaba el fin del mundo; e incrementa en cierto sentido esa visión peyorativa del otro, a quien se presenta con cariz demoníaco y apocalíptico<sup>7</sup>.

Sin embargo, en el caso contrario, cuando los cronistas y escritores cristianos deben justificar la misma actitud en sus tropas, lo hacen mediante el argumento de una respuesta en las mismas condiciones. O por otro lado enorgulleciéndose de una actitud similar, ya que es lo que los valerosos caballeros cristianos deben hacer.

*...mandando a media noche tocar sus tronpetas, despertando con sonidos batalleros e varoniles los coraçones de los suyos, que estaban sosegados e en el reposo de la noche...*<sup>8</sup>

### 3. EL EFECTO PSICOLÓGICO EN LAS TROPAS

*Oyendo Arderique la campana y la bozina, conoció que era señal de batalla. Y Leonor, en oyendo tañer la bozina y la campana, toda se mudó que parecía muerta*<sup>9</sup>.

El efecto de la música en los seres vivos se presenta como una realidad innegable, en tanto en cuanto todos nacemos unidos al ritmo vital y como afirma Daniel Barenboim<sup>10</sup>, estamos desprovistos de la capacidad de cerrar nuestros oídos y aislarnos de este modo del mundo, tal y como ocurre con el sentido de la vista. De este modo la música ofrece en muchos casos una ayuda inestimable para estimular ciertos estados de ánimo tanto positivos como negativos. Esta propiedad musical que, como sabemos, sigue intacta hoy en día, es la que debemos transportar al mundo militar, donde la moral del guerrero es el arma que juega el papel más peligroso.

Al respecto, podemos utilizar las reflexiones de Daniel Barenboim recogidas en su obra *El poder de la Música*<sup>11</sup>, donde destaca la capacidad de la

---

<sup>7</sup> Esta visión peyorativa la encontramos muy bien estudiada en BARKRAI, R. *Cristianos y musulmanes en la España Medieval (El enemigo en el espejo)*, Ed. Rialp, 2ª ed., Madrid, 1991. GUADALAJARA, J. «La venida del Anticristo: terror y moralidad en la Edad Media Hispánica». *Culturas Populares. Revista Electrónica*, [www.culturaspopulares.org](http://www.culturaspopulares.org), vol. 4, enero-junio 2007, 20 pp. SÉNAC, P. *El occidente medieval frente al Islam. La imagen del otro*, Universidad de Granada, 2011. TOLAN, J. *Sarracenos. El Islam en la imaginación medieval europea*, Universidad de Valencia, 2007.

<sup>8</sup> *Crónica de D. Álvaro de Luna*, edición y estudio MATA CARRIAZO, J. de, ed. Espasa-Calpe, Madrid, 1940, p. 225.

<sup>9</sup> MOLINA, J. de, Libro del esforzado caballero Arderique, edición de CARPENTER, D. A. Centro de Estudios Cervantinos, Alcalá de Henares, 2000, fol. 35v.

<sup>10</sup> BARENBOIM, D. *El sonido es vida. EL poder de la música*, Ed. Bellacqua, trad. de UDINA, D. Barcelona, 2008, pp. 33-35.

<sup>11</sup> BARENBOIM, D. *El sonido es vida. EL poder*, pp. 17-20.

música para crear tensión, empezando desde la nada, el silencio, y conseguir elevarla tan alto que una vez enmudecido el sonido, la tensión quede latente en el ambiente. Una grandísima reflexión que refleja la realidad de una esencia musical aplicable a cualquier ámbito, pero que quizá debemos modificar, si tratamos de ajustarla a la confrontación armada peninsular. Esto se debe a que en dicho contexto el silencio no es la nada, sino una fuente más de tensión en aumento, que la música se encarga de magnificar, pero que a su vez puede reconducir y canalizar hacia la salida liberada del arrojo, o por el contrario, hacia la salida colapsada del miedo.

El empleo de la música en este aspecto, como sabemos, no es un elemento originario del mundo medieval, pero podemos observar a través de la mano de los tratadistas compiladores – conscientes del conocimiento heredado sobre las propiedades psicológicas de la música y su aplicación en el campo de batalla –, los efectos que se producen sobre aquellos que participan en la lucha, ya sean hombres o animales, tal como se destaca en el *Libro de Palladio*<sup>12</sup> sobre las sensaciones que produce la Bocina sobre los caballos:

*Plinius dize que el Cauallo es bestia muy fiel a los hombres. Asy como el perro. E ha grant presagio o adiuñamiento de las batallas quales deuen vencer o ser vencidos. Quando pierden su señor ploran. Ysidro dize semejante. que los cauалlos en su tristeza o en su alegría muestran en las batallas. quales venceran o seran vencidos. Aristotil dize que los cauалlos aman mucho su generacion & sus fijos. en tanto que sy alguna yegua avra fijo & morra la yegua. que la vegada otra cria el potrico de la yegua muerta. E algunas deuegadas los ensaya de criar yegua esteril o que non tendra leche E con tanto el potrico muere. en el libro de la natura de las cosas se lee que los cauалlos se alegran mucho del son de la bozina & de la trompeta. E de ser en el campo de las batallas. La su luxuria esta en los rreñyons. E quien los rrae o tira los pelos de los rreñyones pierden toda su luxuria. Solinus dize que los cauалlos han conosçençia de los enemigos de sus señores. en tanto que mordiendo & con los pies los enfiestan. Ysidro dize que los cauалlos se alegran en los campos de las batallas. E sienten odorando la batalla ardimente toman en el sono de la trompeta en la batalla. E de palabra sola son escomoujdos & ligeros & volenterosos a correr. E han grant dolor como son vencidos. E han grant alegría quando son vencedores. Dize avn Ysidro que hombre deue*

---

<sup>12</sup> SAYOL, F. *Libro de Palladio*, edición de SÁNCHEZ-PRieto, B. Universidad de Alcalá de Henares, 2004, fol. 123R.

*guardar en el Cauallo que sea Ardit de coraçon que faga son alegre de los pies. E que los braços tremolen.*

Frente a la alegría y el arrojo que el sonido de las trompetas y bocinas ejercía sobre los equinos, encontramos en el extremo opuesto el efecto de la percusión, cuyo sonido espanta a los caballos del enemigo, tal y como señala Ibn Jaldún<sup>13</sup>. Estos efectos podemos aplicarlos al soldado, quien puede encontrar miedo o coraje dependiendo de donde procedan los sonidos. Como ejemplo tomaremos a las tropas cristianas, las cuales sentían pavor ante el estruendo de las trompetas, añafles, y sobre todo la percusión compuesta por tambores y atabales, como queda evidenciado en el poema de Fernán González<sup>14</sup>:

*Otro día mañana los pueblos descreídos  
Todos fueron en el campo de sus armas guarnidos,  
Tañiendo añafles e dando alaridos;  
Las tierras e los cielos semejaban movidos.*

Como podemos observar, aunque de forma indirecta, el autor del poema nos da a entender la magnitud del estruendo y de sus posibles efectos. Un resultado totalmente distinto lo encontramos de la mano de Ibn Jaldún, mediante unas líneas que versan de forma muy clara y directa, sobre el efecto de los músicos en la moral y el coraje de los soldados cristianos, los cuales: *Tocan sus instrumentos con tal efecto que animan a los guerreros a arrojar-se al encuentro de la muerte*<sup>15</sup>.

En esta confrontación sonora el guerrero se encontraba en un cruce de sensaciones, en los que el miedo y la adrenalina luchan por imponerse dentro de un mismo cuerpo. El ejemplo más claro de pervivencia de esta táctica bélica utilizada durante siglos, la encontramos en el mundo del deporte; cuando al saltar los jugadores al terreno de juego el público los recibe con un sonido atronador de trompetillas y bocinas, que causan un efecto muy distinto en cada equipo. Así, mientras que uno se siente apoyado, el

---

<sup>13</sup> IBN JALDÚN, *Introducción a la Historia Universal (al-Muqqadima)*, Editada y traducida por RUIZ GIRELA, F., Ed. Almuzara, Madrid, 2008, p. 453.

<sup>14</sup> VICTORIO, J. *Poema de Fernán González*, Ed. Cátedra, 5ª edición, Madrid, 2010, estrofa 82.

<sup>15</sup> IBN JALDÚN, *Al-Muqqadimah*, Traducción de MOHAMMAD BASHIR en *El ejército*, vol. 1, p. 629. También encontramos otra traducción similar en IBN JALDÚN, *Introducción a la Historia Universal (al-Muqqadima)*, editada y traducida por RUIZ GIRELA, F., Ed. Almuzara, Madrid, 2008, p. 452. En este caso los versos traducidos dicen lo siguiente: «Y los espíritus de los valientes se conmovían con sus músicas y éstas los incitaban a desear la muerte».

rival no sólo tiene que lidiar con sus propios nervios, sino también con la presión ambiental.

En esta situación de tensión, podemos encajar de forma natural el grito de guerra; el cual, junto a las connotaciones jurídicas que posee – como bien afirma el profesor García Fitz<sup>16</sup>–, supone una magnífica salida para toda esa adrenalina y nerviosismo acumulado tanto en el cuerpo como en la mente de los soldados; quienes pueden liberar el miedo y dejar espacio al coraje, preparando su mente para lo que ha de suceder.

En cuanto al grito en sí, en el ámbito cristiano encontramos las invocaciones a *Santiago*, al reino o al rey, aunque quizás el más famoso sea el *Deus Vult* que acompañó a los guerreros durante las cruzadas.

*E don Aluar Perez de Guzman e Fernan Gonçales de Aguilar e Garçi Fernandes Tello e otros caualleros e escuderos e los peones fueron contra la sierra de Gibraltar. E las gentes de pie subieron-se a la sierra, e desque vieron el rreal de los moros, començaron a dar bozes llamando: Sanctiago; en esto amanesçia ya<sup>17</sup>.*

En cuanto al ejército musulmán, el grito más utilizado y conocido es *Allahu Akbar* o *Allah es el más grande*. A su vez, las fuentes cristianas nos revelan que se aproximan al lugar donde se producirá el lance dando alaridos, como vimos en el ejemplo del *Poema de Fernán González*, aunque es probable que los autores de estos relatos utilicen este término ante una falta de entendimiento de las invocaciones musulmanas; a lo que debemos sumar una gran carga peyorativa dentro de la tarea de desprestigiar y demonizar al contrario. De igual modo, las fuentes musulmanas nos aportan algo más de información, como ocurre con el poeta Ibn Darray, quien en su poema 119<sup>18</sup> sobre Almanzor nos dice lo siguiente: *No hacen más que repetir oh Mansur, pues este es su rito, un sonido al que buen augurio se ha habituado*.

La capacidad de la palabra para mantener alta la moral y el coraje de las tropas no recae sólo en el grito de guerra, sino que encuentra una gran presencia en los trovadores y poetas que con sus canciones o recitados alimentan el espíritu de la hueste. En este aspecto destaca sobre todo el ámbito musulmán, donde los poetas solían acompañar a las tropas como destaca Mohammad Bashir Hasan Radhi en su tesis *El ejército en la época del Cali-*

---

<sup>16</sup> GARCÍA FITZ, F. *La Edad Media. Guerra e ideología. Justificaciones religiosas y jurídicas*, Ed. Sílex, Serie Historia, Madrid, 2003, p. 31.

<sup>17</sup> *Gran Crónica de Alfonso XI*, editada por CATALÁN, D. ed. Gredos, Madrid, 1975, vol. 2, fol. 246, p. 277.

<sup>18</sup> La información sobre IBN DARRAY la encontramos en CHICA GARRIDO, M. la, *Almanzor en los poemas de Ibn Darray*, Ed. Anúbar, Zaragoza, 1979, p. 127.

*fato de Al-Ándalus*<sup>19</sup>; donde constata la presencia de hasta 40 poetas acompañando a Almanzor en sus campañas para cantar sus proezas, así como loar y animar a sus guerreros.

Para el ámbito cristiano podemos destacar la *Cansó de crozada de Gavaudan*, trovador protegido de Alfonso VIII y un posible testigo de la *Batalla de las Navas*, quién responde al *Desafío del Miramamolín* lanzado contra la cristiandad, mediante un trovo “profético” cuyo objetivo sería reconfortar a los cristianos tras la derrota de Alarcos, y avivar sus corazones en pos de la cruzada de las Navas, como apunta Martín Alvira en su Tesis Doctoral sobre *Guerra e Ideología en las batallas de las Navas de Tolosa y Muret*<sup>20</sup>.

En resumen, hemos podido comprobar la capacidad de interacción del sonido instrumental, así como el recitado en la moral de la tropa; porque aun por extraño que pueda resultar – si nos basamos en la imagen de soldado desalmado dentro del mundo violento y destructivo que supone el arquetipo de Edad Media –, el guerrero no es más que un ser humano.

#### 4. CAPACIDAD TÁCTICA

*Otrosí, que ninguno non acometiese pelea ninguna, ni se arredrase de la batalla, fasta que tocasen las tronpetas e moviese la bandera del capitán*<sup>21</sup>.

Dentro de la capacidad táctica inherente a la música, encontramos dos apartados diferenciados, el empleo de la música como táctica propia por un lado, y su capacidad de transmitir órdenes por el otro.

En cuanto al primer apartado, ya vimos en el apartado anterior cómo el empleo de música, o mejor dicho, del sonido en sí mismo; es una táctica de combate empleada por andalusíes y cristianos en sus correspondientes ejércitos. Esta utilización directa del sonido frente al enemigo no sólo queda ahí, sino que constatamos la posibilidad de utilizarse como una táctica de desgaste empleada fundamentalmente en los cercos:

*E mando a los trompetas / que trompantes a cauallo / andassen entorno dela caua / por la qual fiction e semeiança / como toda la noche huuiesse detouidos en reguarta e escomoujdos los enemigos*

---

<sup>19</sup> MOHAMMAD BASHIR HASAN RADHI, *El ejército*, vol. 1, p. 637.

<sup>20</sup> ALVIRA CABRER, M. *Guerra e ideología en la España Medieval: Cultura y actitudes históricas ante el giro de principios del s. XIII. Batallas de Las Navas de Tolosa (1212) y Muret (1213)*, Tesis Doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2000, p. 273.

<sup>21</sup> DÍAZ DE GAMES, G. *El Victorial*, p. 442.

*/ A la punta del dia / enellos enoyados del belar firiendo / subitamente / leugeramente los vincio<sup>22</sup>.*

En cuanto a la capacidad para transmitir órdenes a las tropas, en primer lugar encontramos –según la traducción del tratado militar de Vegetio, tres canales diferentes de mediante los cuales transmitir señales a los soldados:

*E son tres maneras de sennales: unas son llamadas sennales de bozes, las otras de medias bozes, las otras son medias. E estas sennales, las sennales de bozes, se entienden con las orejas & las medias se muestran a los ojos.*

*Sennales de bozes son dichas las que se pronuçian por las bozes de los omnes, asi como fazen los omes en las velas o en la batalla quando por la boz pronuçia & por sennal se dize: "pelea, victoria, virtud dio a nos convençimiento del enperador" o en otras qualesquier sennales que quisiere dezir & dar el que en la hueste tiene muy grand poder; pero es a saber que estas que non sean todavia unas, por que non entiendan los enemigos la sennal por uso e por que las esculcas que andan entre los nuestros non escapen sin pena.*

*Sennales de medias bozes son llamadas aquellas que se fazen con tronpa o annafil o bozina qualquier. Tronpa es llamada que es recordada en si mesmo conçierto. Cuerno es enlazado con plata tenplada & lança de si son por arte & aire & fuelgo del que lo tanne. & por los sones destos entienden la hueste quando le cunple estar o andar o tornarse o seguir a los que fuyen o guardan la tornada.*

*Sennales mudas son las que trahen en los pendones & en las vanderas & estandartes, asi como aguilas & dragones & leones & qualquier lugar que el guardar de la hueste mandare levar. Tales sennales forçado es que los cavalleros que aconpannan tales sennales vayan alla. Otras muchas sennales son quel cabdillo manda guardar o en cavallo o en bestias o en armas, por que se conosca entre los enemigos.*

*Otrosi la costunbre de la gente estranna muestra alguna cosa por sennal o con mano o con açote o con vestidura conosçida que usa*

---

<sup>22</sup> *Strategematon de Sexto Julio Frontino*, edición de JIMÉNEZ RÍOS, J. *Hispanic Seminary of Medieval Studies*, Madison, 1995, fol. 28V

*entonce, las quales cosas los cavalleros deven acostunbrar o seguir e entender*<sup>23</sup>.

El principal problema que se nos plantea al abordar esta cuestión, es averiguar la capacidad real de los soldados de reconocer e interpretar las señales sonoras, de forma que se genere una unidad en sus movimientos en la línea de batalla, de modo que puedan maniobrar con rapidez a la hora de recomponer filas, apoyar zonas débiles o aprovechar las posibles ventajas para romper o flanquear la línea enemiga de un modo rápido y eficaz.

Dentro de los dos ámbitos antagónicos que se presentan en el contexto medieval peninsular, encontramos una mayor facilidad de respuesta para el ejército musulmán, ya que su carácter permanente facilita la posibilidad de recibir un entrenamiento y otorga una mayor capacidad de asimilación de sonidos u órdenes. Al respecto, debemos recalcar la función del tambor o los atabales como elementos esenciales para movilizar los distintos cuerpos del ejército a la hora de marcar el paso. Así los atabaleros, añafiles, trompetas y demás se sitúan a la cabeza de los diferentes cuerpos guiándolos en su desplazamiento. Como ejemplo a esta unidad, encontramos la referencia de Martín Alvira en su ya citada obra, en la que nos relata como en la batalla de las Navas, entre las 12 y las 13 horas, los musulmanes, mediante el sonido de los tambores ordenaron cerrar filas y contraatacar a las tropas cristianas<sup>24</sup>. Un caso distinto lo encontramos en el ámbito cristiano, donde centraremos la mayor parte del estudio de este apartado.

En el caso de los Reinos Hispánicos, los efectivos militares permanentes se reducen al caso de las órdenes militares, la guardia personal del rey o señor, y las tropas acantonadas en los puntos fortificados para su defensa; por lo que el grueso del ejército lo componen soldados con un carácter temporal o casi estacional, como apunta García Fitz, con una obligación por lo general, de 90 días de servicio en la mesnada<sup>25</sup>. En este contexto de temporalidad absoluta la capacidad para establecer un sistema de señales definido y común no es del todo factible. En este contexto, como se refleja en las fuentes, las órdenes sonoras son prefijadas momentos antes de la batalla, entre las que suelen destacar la entrada y salida de las tropas al toque o son de trompetas y/o bocinas.

Estas órdenes básicas si es posible que estuvieran muy presentes en las mentes de los soldados, ya que serían muy comunes. Quizá el ejemplo

---

<sup>23</sup> SAN CRISTÓBAL, FRAY ALONSO DE, *Libro de Vegecio de la Caballería*, editado por HERRERA, M. T. y SÁNCHEZ, M. N. Universidad de Salamanca, 2000, fol. 67V.

<sup>24</sup> ALVIRA CABRER, M. *Guerra e ideología en la España Medieval*, p. 220.

<sup>25</sup> GARCÍA FITZ, F. *Castilla y León*, pp. 142-144.

más claro de transmisión de órdenes de combate vía sonora la encontramos en los escritos sobre los torneos, en los cuales se establece un orden prefijado en el que el combate se inicia al son de la trompeta, y termina con el sonido de los añafiles. En ocasiones encontramos un orden de cuerpos que se unen al combate a medida que trompetas o bocinas tocan sucesivamente, conforme éste se produce.

*...et otrosí hanles de decir los fieles que comienzen el torneo quando tañieren las trompas o los atabales, et quando oyeren tañer el añafil que se tiren fuera, e se recojan cada uno a su parte; et otrosí decimos que si el torneo fuere grande de muchos Cavalleros en que haya pendones de cada parte...<sup>26</sup>*

En las ocasiones en las que no estuvieran presentes los añafiles, la señal de finalizar el combate correría a cargo de las trompetas o bocinas.

*E el Rey, veyendo la hora que ya era, mandó tocar las tronpetas, e mover su pendón real e los otros estandartes para se tornar al real<sup>27</sup>.*

Al margen de esto, el buen funcionamiento del ejército se fundamenta en la capacidad de entendimiento de los diferentes sonos instrumentales o señas a medias voces. Así encontramos textos que avalan, o por lo menos incitan a tener un buen conocimiento de estos distintos toques, que probablemente serían heredados de generación en generación y característicos de cada reino o señor, para facilitar así dicha labor; tal y como encontramos en las fuentes:

*E tenía allí consigo muchos cavalleros de los del rey Richarte, e otras muchas gentes. E pelean todos a cavallo; e traía cada uno su bozina; e tan usado lo an, que quando les faze menester, tan bien se entienden unos a otros en el tocar, como por boz de hombre o palabra<sup>28</sup>.*

*[C]onosçido dela inuencion / del instrumento dela trompeta / que es vno delos instrumentos / de que enlas batallas / los batallantes se ayudan para / se poder entender syn boz humana<sup>29</sup>.*

---

<sup>26</sup> *Libro de la Orden de Caballería de la Banda de Castilla*, edición de TADEO VILLANUEVA, L., BRAH, LXXII, Madrid, 1918, pp. 570-571.

<sup>27</sup> *Crónica de D. Álvaro de Luna*, Edición y estudio de J. de MATA CARRIAZO, p. 163.

<sup>28</sup> DÍAZ DE GAMES, G. *El Victorial*, p. 384.

<sup>29</sup> TOLEDO, A. de, *Inventionario*, edición de GERICKE, P. O. *Hispanic Seminary of Medieval Studies*, Madison, 1995, fol. 37R, p. 64.

En el caso de un enfrentamiento en campo abierto, es fundamental la complementariedad de señas a medias voces y mudas – sonoras, así como banderas y estandartes –, cuyo toque y movimiento poseen la capacidad de movilizar a la hueste en los criterios acordados. De este modo las órdenes llegan de un modo doble y por lo tanto se corroboran, aunque esto lleva consigo un problema, que a día de hoy nos es muy difícil solucionar: ¿Cuál de estas dos señales poseía un mayor valor para el soldado? o ¿Cuál debía de seguir en caso de contradicción? Suponiendo que fuese un toque sencillo, sin elementos identificativos, no sería más que una seña informativa, o la antesala para transmitir una orden visual. Si tenemos en cuenta la capacidad sonora del instrumento y el tañedor, lo más probable es que nos encontremos con toques específicos que permitan al soldado luchar sin la necesidad de volverse para recibir la orden.

*Avia en la legion tronpetas, los quales fazian tronpetas para que entendiesen los cavalleros las cosas que avian de fazer. E eran tres maneras de tanneres: unos eran llamados tronpetas en la batalla e llamavan los cavalleros para la batalla & quando los rescebían. E otros llamados los cornetas & destes non recudian los cavalleros nin los obedesçian mas a estos obedesçian las sennales & las vanderas & los alferes & tannian con cuernos. Onde quando algunos cavalleros se avian a mover para alguna obra, entonçe tannian las tronpetas e quando peleavan entonçe tannian todos.*

*E por ende, si los cavalleros avian a salir a las peleas o a corer, entonçe se movian a tanner de las tronpetas e çesava & eso mesmo a la sennal dellos & quando se movian las sennales avian de çesar; esto fazian al tanner & la sennal de las cornetas, lo qual se guardo sienpre por tal que en la batalla mas de ligero obedesçiesen los cavalleros si los cabdillos los mandasen pelear o estar o seguir o tornar, o por çierto nesçesaria razon paresçe que los omes fagan lo que de fuerça les conviene da fazer en la batalla<sup>30</sup>.*

*Et deseo que te niembres, valiente guerrero, por cúa disciplina súbito se componga el ejército, algunas vezes por señal fecha de trompa, algunas por cuerno, e muchas vezes por señal de bozina; por qué, si las enseñas se han de mover, las trompas e los cuernos juntamente convienen; si el son se faga porque sea necessaria la presencia del emperador, o porque se ha de dar pena capital a al-*

---

<sup>30</sup> SAN CRISTÓBAL, FRAY ALONSO DE, *Libro de Vegecio de la Caballería*, fol. 55R-55V

*guno, se suene la bozina; e cuándo se ha de velar, cuándo se ha de correr el campo, cuándo se deva fazer lavor, el guerrero lo entienda por las diferencias del sonido. Et sin interposición de tiempo entienda la muchedumbre si amonesta el son qu' el pendón se aya de mover con mayor diligencia, si se deve lidiar con mayor instancia, si han de estar más quedos, si con mayor perseverancia han de seguir, o se deven tornar con mayor sosiego*<sup>31</sup>.

Al hilo de lo anterior, para tratar de esclarecer la jerarquía de órdenes de mando hacia los soldados, y la capacidad real de los sonos de batalla, debemos hacer hincapié en la presencia diferenciada de distintos sonos de batalla dentro de las fuentes, que nos ayuden a completar la visión de lenguaje autónomo y completo para las señales sonoras. De este modo, encontramos diversas referencias tales como toque de guerra, toque de *al arma, salir a cabalgar, toque de retorno o de huida*, indicativos de un sistema consolidado e inteligible.

*...los dichos burgeses mandaron tañer las canpanas a manera de guerra, e apregonando a altas boçes que qualquiera que non biniese a su conçejo perdiese quanto touiese*<sup>32</sup>.

*oyeron tocar las trompetas y añafiles en la tienda del Rey, lo cual era señal de se armar la gente*<sup>33</sup>.

*Acabada su oración, mandó tocar sus tronpetas a cavalgar, e se fue para Medina antes que amanesçiese, donde llegado, tomó a la rreyna y a la infanta, su hermana, e se partió a más andar para Salamanca, e toda su gente en pos de él.*

*Estándose desnudando, syntyó los atabales de la guarda que tocavan al arma, y por la calle rruydo de gente que yva y venyan; llegóse cerca de las puertas por saber qué hera*<sup>34</sup>.

Estos sonos diferenciados, debemos situarlos en dos estilos representativos de los contingentes cristiano y musulmán, quienes – como cabe esperar – tañían los instrumentos de forma totalmente diferente. Esta diferenciación no sólo supone una ventaja, sino que también eran aprovechados por el

---

<sup>31</sup> PALENCIA, A. de, *Tratado de la perfección del triunfo militar*, edición de PENNA, M. ed. Atlas, Madrid, 1959, pp. 383-384.

<sup>32</sup> *Crónica de Sahagún*, edición de PUYOL, J. ed. Fortanet, Madrid, 1920, pp. 128-129.

<sup>33</sup> RODRÍGUEZ DE MONTALVO, G. *Amadís de Gaula, libros I y II*, edición de CACHO BLECUA, J. M. ed. Cátedra, Madrid, 1991, p. 1020.

<sup>34</sup> *Crónica de Adramón*, edición de ANDERSON, G. ed. Juan de la Cuesta, Newark (Delaware), 1992, p. 379.

enemigo, quien lo utilizaba en tácticas de asedio o aproximación como camuflaje sonoro para unas tropas totalmente visibles.

*E don Aluar Perez, en que esto vido, mando tañer vn añafil por que se llegasen los christianos mas ayna; e fizo lo tañer segund tañen los moros a son morisco por que los moros no cuydasen que eran los christianos.*

*E quando esto vieron los moros, como quiera que oyan aquellas bozes, non lo tovieron en nada, e cuydaron que eran los caualleros que auian enbiado en el algara que los querian espantar, ca ellos no sabian que eran muertos e vençidos; e por esto no se quisieron aperçebir, ni mandaron ensellar los caualllos, ca tantos eran ellos e atan en poco tenian los christianos, que cuydauan e dezian lo por çierto que quantos christianos eran en la frontera no osarian llegar a do ellos estauan<sup>35</sup>.*

Esta picaresca en el campo de batalla supone, en primer lugar, la gran capacidad de los músicos de cara a oír e interpretar los sonos enemigos; y en segundo, la posibilidad de que este aprendizaje sea fruto de la convivencia con músicos del bando contrario.

Visto esto, uno de los grandes objetivos a cumplir de cara al futuro de esta línea de investigación, radica en la identificación de estos diferentes sonos y su conversión en audibles. Para ello debemos tener en cuenta las descripciones sonoras que nos brindan las fuentes, donde queremos destacar los ejemplos onomatopéyicos encontrados en la literatura bajomedieval, sobre los sonos empleados por las trompetas, o sobre cómo se marcaba el paso de los soldados a principios del siglo XVI.

*Onomatopeia es cuando fingimos algun / nombre del son que tiene alguna cosa. como enio poeta llamo / taratantara al son delas trompetas<sup>36</sup>*

*¿No vernía un atambor / por estas calles de Roma: / tan, tan, tan, / ea, ta, la, la, la, lan?<sup>37</sup>*

---

<sup>35</sup> *Gran Crónica de Alfonso XI*, editada por D. CATALÁN, vol. 2, fol. 246, p. 277.

<sup>36</sup> NEBRIJA, A. de, *Gramática Catellana*, edición de O'NEILL, J. *Hispanic Seminary of Medieval Studies*, Madison, 1995, fol. 35V.

<sup>37</sup> TORRES NAHARRO, B. de, *Comedia soldadesca*, estudio preliminar y adaptación de CARIÑENA, M. en *Los mercenarios: un espectáculo del Teatro Estable de Zaragoza sobre la Comedia soldadesca de Bartolomé de Torres Naharro*, Instituto Fernando el Católico, Diputación Provincial de Zaragoza, 1979, p.54; o en la edición de PÉREZ PRIEGO, M. A. ed. Turner, Madrid, 1994.

*Lo primero, / boto a Diego verdadero, / yo quiero andar con puxança / y ensayarme por entero / al passo de la ordenança; / ara pues / vos mi gayado serés, / agamos cuenta, la pica; / vos, braço, no dormirés / quando el atambor repica. / Sus, andar, / estos passos se han de echar / muy grandes; sperá un poquito / ta, la, la, la, lan, andar. / Pardiós, no doy en el hito. / Muy bien van, / tapa, tapa, tapa, tan. / O, que no doy passo drecho, / tarde, tarde, pagarán. / tan, tan, tan. ¡O, qué despecho.<sup>38</sup>*

Con todo, si nos fijamos en las líneas que reciben tanto señales visuales como sonoras en los textos jurídicos, encontramos una mayor importancia de banderas y estandartes, cuyo movimiento es más fácil de reconocer que una señal sonora en el fragor del combate; aun así, el poder dilucidar algo al respecto se presenta francamente difícil.

Otro de los aspectos importantes a tratar, radica en la organización de los músicos de diversa procedencia; dado el carácter heterogéneo de las mesnadas cristianas fruto del *apellido*. En este caso la respuesta puede estar ligada a la figura del trompeta real, quien es diferenciado en las fuentes, incluso dentro del campo de batalla. Esta diferenciación podemos asentarla en primer lugar, sobre la base del propio prestigio unido al cargo; mientras que en segundo lugar, debemos contemplar la posibilidad de que este oficial fuese el encargado de transmitir las órdenes sonoras preconcebidas antes del choque, y coordinar en cierta manera el buen hacer de los músicos asignados a su cargo, y por ende, del funcionamiento de las maniobras.

Para completar, debemos resaltar la evolución de los instrumentos musicales, los cuales a medida que pasa el tiempo se asignan a cuerpos específicos de batalla; como muestra de la articulación necesaria para la gran maquinaria bélica que conformará el ejército permanente.

*¿Quién dirá que jamás pudo ver campos floridos de tan luzida gente? Allí, con las batallas de los ombres de armas, las trompetas bastardas y atabales con diuersos instrumentos, y, con los ginetes, trompetas italianas, y con el peonaje, atambores y tamboriles; allí los truhanes nombrando diuersos apellidos<sup>39</sup>.*

---

<sup>38</sup> HUETE, J. de, *Comedia Vidriana*, edición de ERRAZU, A. Prensas Universitarias de Zaragoza, Instituto de Estudios Altoaragoneses, Zaragoza, 2002, pp. 203-204.

<sup>39</sup> *Crónica incompleta de los Reyes Católicos*, edición de PUYOL, J. RAH, Madrid, 1934, pp. 214-215.

*Allí esperaron los portugueses con muchos atambores y gaitas y otros instrumentos: los de a caballo traían sus trompetas*<sup>40</sup>.

Para finalizar, como hemos mencionado, la música no solo dicta órdenes en el campo de batalla, sino que se torna indispensable a la hora del desplazamiento de grandes huestes o mesnadas. Este papel es aún más importante, si éste se realiza de noche o en situaciones de escasa visibilidad, donde los diferentes sonidos y sonos de los instrumentos no sólo marcan el paso de los soldados, sino que ayudan a determinar la situación en el terreno de las columnas y la velocidad de paso al que avanzan, tal y como especifica don Juan Manuel:

*Otrosi, deue guardar quanto pudiere de non andar con grant gente nin con grant hueste de noche; ca pocas vezes puede ser que grant gente ande de noche que non yerren el camino o non se destage el rastro. Et por esto puede venir muy grant yerro et muy grant ocasion en la conpanna. Pero si en ninguna manera non se puede escusar, deue fazer quanto pudiere por que non se parta la gente; et la mejor manera que ay para se guardar esto, es que lieuen en la delantera vn anafil o vozina et otro en la medianera et otro en la caça, et que non vayan en la conpanna mas de estos tres. Et estos, que los tangen en guisa que se oyan los vnos a los otros, et que [se] guisen las gentes por ellos; et con todo esto sera muy grant marabilla si pudieren yr bien acabdellados nin bien guardados, andando de noche*<sup>41</sup>.

## 5. CONCLUSIONES

A lo largo de estas páginas hemos tratado de reivindicar la importancia del papel desempeñado por la Música en una realidad tan compleja como sin duda representa la lucha armada. Un aspecto que prácticamente es, si no ignorado, dejado de lado por los diferentes estudios históricos, que obvian una presencia que la propia Música reivindica a través de las fuentes, y que debemos utilizar para aportar algunas piezas más al puzle de la Historia.

A su vez, hemos situado una pequeña base para tratar de encontrar respuestas a las preguntas que aún nos quedan, donde queda demostrada la existencia de un lenguaje musical militar capaz de organizar y dirigir a los soldados de forma autónoma, es decir, sin la necesidad de emplear señales

---

<sup>40</sup> MALDONADO, A. *Hechos del maestro de Alcántara Don Alonso Monroy*, edición de RODRÍGUEZ MOÑINO, A. *Revista de Occidente*, Madrid, 1935, p. 143.

<sup>41</sup> D. JUAN MANUEL, *Libro de los Estados*, edición de BLECUA, J. M. ed. Gredos, Madrid, 1981, p. 336.

mudas. A pesar de ello, aún queda un gran camino por andar, cuyo mayor reto radica en la identificación de los diferentes sonos o señas. Una labor ardua pero no imposible, ya que como hemos visto, las fuentes nos ofrecen de un modo discreto, algunas claves para poder conocer en un futuro próximo los sonidos reales que acompañaban a los guerreros en el campo de batalla.

Por otro lado no debemos descartar otro tipo de metodologías no empleadas en este estudio, provenientes de áreas de investigación tales como el arte o la antropología, ya que aún hoy conservamos casos en algunos pueblos, donde las diferentes formas de tañer las campanas informan o avisan a los lugareños de posibles contratiempos o momentos de reunión.

Por último, no quisiéramos terminar sin enfatizar la necesidad de llevar a cabo una línea de investigación en este sentido, pero con una idea muy clara como punto de partida, y es la existencia de dos grandes beneficiarios de los resultados de las futuras investigaciones, la Historia y la Música; por lo que son necesarias la intervención e interacción no sólo de historiadores, sino también de musicólogos, para poder reconstruir una parte de la Historia que no sólo debe ser leída sino también escuchada.