

CUADERNOS DE *etno* MUSICOLOGÍA

Otoño 2025, nº 20 (2)

ETNOMUSICOLOGÍA

- El estreno de la ópera *Llacolén***
Nelson Rodríguez Vega 3
-

RESEÑAS DE LIBRO

- Queer x Cultura x Arte**
Teresa López Castilla 7
-

- Cant i treball a Mallorca**
Joan Antoni Ballester Coll 12
-

- Music in Esports: On the Convergence of the Music and Gaming Industries**
Cristina Guzmán Anaya 26
-

ARTÍCULOS DE INVESTIGACIÓN

- Las “músicas flamencas” de Salamanca. Repertorio, condicionantes y funciones sociales en la construcción de etnicidad, clase social y estereotipos sociopolíticos**
Miguel Ángel Bonilla Rodilla 37
-

- ¿A que no me conoces? La música como hilo conductor del carnaval democrático de Miguelturra (Ciudad Real)**
Francisco Manuel Peco Díaz 75
-

- Buscar a Casals y encontrarse con el algoritmo: el auto-registro de la escucha como práctica de investigación artística**
Igor Saenz Abarzuza 107
-

- Romances de Mucutuy: La herencia hispánica en la tradición oral y musical de los Andes venezolanos**
Rosa Iraima Sulbarán Zambrano 142
-

RESÚMENES DE TRABAJOS

- Flamenco y jazz, dos músicas con estéticas afines (TFG)**
Héctor Montón Julve 186
-

- Camino del rocío: el papel de la música en la peregrinación (TFG)**
Gabriella Mancera Jiménez 190
-

Datos de autoría

199

Equipo

Dirección: Eulàlia Febrer Coll y Marina Arias Salvado

Equipo editorial: Javier Ares Yebra, Javier Campos Calvo-Sotelo, Bárbara Duran Bordoy, Xulia Feixoo, Marta Fernández Vilar, Gonzalo Hormigo Fraile, Pablo Infante Amate, Lidia López Gómez, Ainhoa Muñoz Molano, Alicia Pajón, Ricardo de la Paz Morón, Igor Saenz Abarzuza, Lola San Martín Arbide, Sofia Vieira Lopes

Edita: SIBE Sociedad de Etnomusicología www.sibetrans.com

Contacto: etno.cuadernos@sibetrans.com

Reseña

El estreno de la ópera *Llacobén*: la leyenda mapuche cobra vida en el escenario penquista

Ciudad de Concepción (Chile), 11, 13 y 14 de junio de 2025

Nelson Rodríguez Vega

Universidad de Concepción (Chile), nelsonrodriguez@udec.cl

El estreno de la ópera *Llacobén* en la ciudad de Concepción, Chile, constituye un auténtico hito dentro de la historia musical penquista¹. Esta obra, cuya música corresponde al compositor y director de orquesta chileno Víctor Hugo Toro, se presentó en calidad de estreno absoluto en el Teatro de la Universidad de Concepción. La interpretación estuvo a cargo de la Orquesta Sinfónica de la misma casa de estudios, un conjunto de amplia trayectoria y prestigio en la difusión de la música docta en el país. Si bien la ciudad cuenta con una sólida y sostenida tradición de montajes

operísticos —habitualmente producidos por el mencionado teatro—, hasta ahora no se había concretado la puesta en escena de una ópera concebida y realizada íntegramente en Chile.

Esta ópera fue presentada en tres funciones, los días 11, 13 y 14 de junio, las cuales obtuvieron una excelente acogida por parte del público que agotó rápidamente las localidades disponibles —también las invitaciones para el ensayo general con público realizado el 9 de junio—. Asimismo, los medios de comunicación locales relevaron la importancia de este acontecimiento, generando cobertura en prensa escrita y transmitiendo fragmentos y la obra

¹ Gentilicio de la ciudad de Concepción. Esta urbe se localiza 500 kilómetros al suroeste de la capital Santiago.

completa a través de emisiones televisivas y radiales. Este despliegue mediático permitió amplificar el impacto de la obra, acercando su propuesta a una audiencia que no tuvo la oportunidad de acudir a presenciar el espectáculo en vivo.

Pero el mérito de *Llacolén* no radica únicamente en su condición de producción chilena, sino también en su atractiva propuesta artística y escénica. Quienes tuvimos la oportunidad de presenciarla pudimos apreciar una obra de elevada calidad musical. Sobre esto, cabe subrayar una partitura de gran carácter, capaz de representar de manera pertinente tanto elementos culturales mapuche como referencias a la presencia colonial española, y ejecutada magistralmente por la Orquesta Sinfónica de la Universidad de Concepción. También es importante destacar un elenco de cantantes solistas de sobresaliente nivel técnico que a través de sus voces dieron vida a la acción dramática, sumándose el valioso aporte del Coro de la Universidad de Concepción que complementó y enriqueció la ejecución lírica individual.

En el ámbito de la puesta en escena, resultaron igualmente notables los aciertos en el diseño de vestuario, el maquillaje, los peinados y la iluminación, todos estos elementos que fueron articulados de manera armoniosa con la propuesta musical. Destacó, en particular, una escenografía dinámica, concebida mediante un sistema de paneles móviles que permitió transiciones rápidas entre las distintas escenas, favoreciendo la continuidad narrativa y reforzando el impacto visual de la obra.

Por otra parte, el libreto, a cargo del músico e investigador chileno de la ópera, Gonzalo Cuadra, merece especial reconocimiento por la complejidad que implica la adaptación de una leyenda tradicional a un formato cantado. Es ampliamente sabido que a lo largo de la historia de la ópera la transformación de relatos (historias, teatro, novelas, cuentos) en libretos constituye una tarea ardua, tanto así que compositores de la talla de Richard Wagner o Giacomo Puccini se vieron obligados a involucrarse personalmente en estos procesos, al no quedar satisfechos con los resultados ofrecidos por libretistas

externos. En el caso de *Llacolén*, la narración se desarrolla de forma fluida a través de las diferentes arias, recitativos y partes corales. Asimismo, resulta especialmente meritorio que el texto incorpore pasajes en mapudungún (idioma del pueblo mapuche), lo cual contribuyó a dotar a la obra de una mayor autenticidad cultural. Pese a las diferencias fonéticas respecto al idioma español, las partes en mapudungun se integran con éxito en el discurso musical, logrando un canto fluido que refuerza la solidez del libreto.

Respecto a la historia en cuestión, *Llacolén* se distingue por presentar una narrativa cautivadora cuya fuerza radica en el relato de amor que se establece entre la protagonista, Llacolén, y un capitán del ejército español. Esta relación se configura desde un inicio como prácticamente imposible de consumar, debido al profundo conflicto que enfrenta al pueblo mapuche con las fuerzas conquistadoras. En dicho contexto, resulta complejo para Llacolén traicionar la lealtad hacia su propio pueblo y familia, del mismo modo que para el capitán español se vuelve problemático apartarse de los deberes

que le impone su condición de militar. Así, la ópera articula una trama donde convergen con gran intensidad los temas del amor, la traición y el deber, planteando tensiones dramáticas de alta carga emocional que son muy bien desarrolladas desde una dimensión musical. Esta complejidad propone interesantes lecturas sobre el choque de culturas que se desplegaron durante el proceso de la conquista de Chile.

La acción dramática de la historia se sitúa en la ladera sur del río Biobío, en las cercanías de la laguna Llacolén, en lo que hoy corresponde a la comuna de San Pedro de la Paz, parte integrante de la conurbación de la Gran Concepción. Esta localización concreta confiere a la ópera un marcado sello territorial, realzando aún más la pertinencia del estreno de *Llacolén* en el principal escenario artístico de Concepción.

Ahora bien, el estreno de una ópera de estas características en una ciudad provincial (no-capital) como Concepción, constituye un significativo aporte al proceso de descentralización de la música chilena. Es ampliamente reconocido que Santiago concentra la mayor parte de la actividad vinculada a

la música docta en Chile —también de otros tipos de repertorio—, favorecida por la disponibilidad de teatros, orquestas y recursos que permiten materializar producciones tan complejas como son las óperas. Desde esta perspectiva, el hecho de que Concepción haya sido el escenario elegido para presentar *Llacolén* representa un paso relevante hacia la diversificación territorial de la actividad musical en Chile, ampliando las oportunidades de acceso y participación para públicos fuera del contexto capitalino.

Cabe esperar que espectáculos musicales de esta envergadura puedan presentarse con mayor frecuencia en Concepción, e incluso que la ciudad sea considerada como escenario de estrenos absolutos, al menos en el ámbito nacional. Este tipo de iniciativas contribuiría a consolidar aún más a Concepción como un polo artístico y cultural de relevancia. La ciudad ya cuenta con un reconocimiento importante al haber sido declarada por la UNESCO como “Ciudad Creativa de la Música”, distinción que respalda su trayectoria y proyección en el ámbito

cultural. Seguir potenciando este tipo de eventos permitiría profundizar dicho reconocimiento, y consolidar aún más a Concepción como un referente obligado en la escena musical chilena.

Reseña de libro

Muñoz Fernández, Francisco Javier; Bartolomé García, Fernando R. (eds.). (2025). *Queer x Cultura x Arte*. Bilbao: Universidad del País Vasco, 250 páginas.

Teresa López Castilla

Universidad de Jaén, mtlopez@ujaen.es

Tal como señalan en el prólogo los editores de este libro desde “Rompiendo muros” (9-15), nos encontramos actualmente en un momento de necesidad académica transformadora que permita repensar el currículo desde las teorías y las pedagogías queer en un doble sentido, epistémico y didáctico. Y es con esta intención pedagógica que se presentan los nueve capítulos de esta publicación, haciendo relecturas críticas y oportunas sobre las historias perpetuadas de un canon hegemónico siempre excluyente de los relatos, representaciones y cuerpos disidentes. Así, de acuerdo con F. J. Muñoz y Fernando Bartolomé que parafrasean a Paul B. Preciado, solo mitigaremos “el

dolor de esta negación del mundo y de su sentido” (2025: 10), mientras comencemos a cuestionar esas exclusiones e incorporemos estrategias de pensamiento crítico a través de la práctica docente. Aunque estos investigadores anticiparon ya en otra publicación anterior -Cultura y arte queer (2022)- esa necesidad histórica inclusiva de manera multivocal y multidisciplinar (arte, cine, literatura, etc.), amplían aquí la llamada reivindicativa mientras apelan a una educación crítica y divergente que respete y asuma las diferencias.

En primer lugar, el texto de Juan Manuel Ibeas-Altamira “De las representaciones medievales de San Cosme...” (15-38), se adentra en el tema escatológico de

los fluidos humanos, concretamente el relacionado a la micción y sus representaciones en el arte desde la antigüedad al presente. El autor presenta este asunto haciendo conexiones con la literatura proustiana desde el prisma psicoanalítico para argumentar cómo la urofilia o uralagnia (lluvia dorada) ha sido un tema oculto de búsqueda de placer para el imaginario masculino. Se arma así un relato desconocido y curioso para desentrañar la simbología y juego de palabras usados para expresar esta fantasía erótica. Se explica cómo ciertas expresiones literarias (“hacer capilla; comedores de sopa; darse un chapuzón”) encubrían esta práctica de manera intencionada para indicar esta búsqueda de placer en los urinarios públicos, lugares de cruising construidos históricamente en el imaginario homosexual masculino. En relación al arte, sorprende pensar cómo desde la antigüedad clásica las representaciones infantiles de la micción han servido de proyección artística de esta realidad erótico-sexual masculina adulta. De esta forma, Ibeas-Altamira nos ofrece un recorrido por diversas obras escultóricas y pictóricas del arte occidental europeo

para señalar esta erotización del acto de orinar en diferentes épocas históricas, llegando al siglo XX con obras realizadas incluso con la propia orina. En definitiva, y haciendo eco de lo observado por este autor, el urinario se presenta como un lugar de poder masculino donde los hombres tienen espacio para las expresiones de sexualidad y autorrepresentación identitaria colectiva. Esto corrobora el binarismo estructural que construye el relato androcéntrico, donde los hombres tienen y ocupan el espacio público también del urinario, un lugar inexistente para las mujeres hasta bien entrado el siglo XX. Más allá del fetiche y morbo relacionado con este lugar, la desigualdad estructural que ha marcado históricamente su uso viene acompañada justamente por esa falta de libertad social y cultural que siguen viviendo las minorías y disidencias. Y esta cuestión es la que asalta mi lectura sobre este texto, mientras pienso que está en debate ahora más que nunca desde la visibilización del colectivo trans, y sus múltiples problemas para usar precisamente los baños públicos.

El segundo capítulo “Pasados queer. Algunos ejercicios de memoria

afectiva..." (39-66), nos expone con sencillez y atino la urgencia de hacer un revisionismo histórico para rescatar o presentar los pasados queer que quedaron en las cunetas de las prácticas artísticas. Para ello, Jesús Martínez Oliva plantea la necesidad de hacer una reescritura crítica amparándose en las ideas de Caroline Dinshaw ("a queer desire for history"), Andreas Huyssen (memoria del otro) o Walter Benjamin (la historia como tiempo pretérito no cerrado y cancelado). Es clave para entender aquí este "giro de la memoria" desde el sentido de la temporalidad queer, que desestima esa linealidad normativa, cronomodernidad (Freeman, 2010) o tiempo heterolineal (Muñoz, 2020) que ha proyectado el relato de vida en el legado histórico oficial. Para hacer este rescate de la historia queer se apela al llamado "giro afectivo", como una forma de empatizar por las experiencias y vidas pasadas desde un contacto afectivo de las mismas y que haga justicia a su recuperación. Desde aquí, la historiografía queer trataría de dar voz a los olvidados o no reconocidos de la historia. En la segunda parte de su texto, Martínez Oliva expone varios proyectos artísticos que se han desarrollado con

este afecto y deseo queer de rescate histórico. Es el caso, entre otros de Carmela García, buscando la genealogía de las mujeres artistas (Constelación, 2007-2008); o del colectivo Cabello/Carceller, con sus proyectos sobre personajes históricos sexualmente controvertidos (Caso Céspedes, 2010 y Una voz para Erauso: epílogo para un tiempo trans, 2021).

Juan Vicente Aliaga desarrolla "Transgrediendo el imperio de la norma..." (67-84), un tercer texto que observa representaciones artísticas contemporáneas desde las disidencias sexuales y de género con la perspectiva analítica decolonial. Tras revisar la bibliografía iniciada a comienzos de los años ochenta del siglo pasado, momento en que se incorpora la categoría crítica "poscolonial" en ámbito norteamericano, Aliaga apunta que no es hasta entrado el siglo XXI cuando se contemplan las cuestiones de género a este campo gracias al feminismo decolonial e interseccional de teóricas como María Lugones, Silvia Rivera Cusicanqui, Rita Segato o Yuderkys Espinosa. Es entonces cuando se encuentran muestras artísticas que problematizan

las cuestiones coloniales imbricadas a las de género, sexualidad, raza, clase, etc.; como, por ejemplo, la obra realizada por Zanele Muholi en torno a la violencia que sufren las lesbianas en Sudáfrica, su país de origen, y que ignora su arte mientras goza de reconocimiento internacional.

El capítulo de Victor Mora Gaspar “Cartas clandestinas, crónicas y periódicos underground...” (85-112) expone en cuarto lugar el activismo del colectivo homosexual al amparo de los movimientos de liberación surgidos en la década de los setenta en Europa. Centrándose en los casos italiano y español, desentraña los discursos contrahegemónicos producidos desde la prensa underground editada y difundida para resistir la opresión y exclusión que estos colectivos sufrieron desde la medicina o el ámbito legal. Es interesante destacar cómo Mora argumenta que justamente la conciencia colectiva de los movimientos homosexuales, bajo el concepto de “identidad”, supuso la verdadera amenaza revolucionaria y transformadora para los régímenes

dictadores y fascistas de los años setenta.

El tema que Lydia Vázquez desarrolla en “El cómic queer y la representación de la sexualidad” (113-136) viene a poner en valor la representación gráfica del sexo en el comic queer como una forma de reivindicar la sexualidad no normativa, y el lugar desde donde combaten las violencias del biopoder las personas disidentes. A través de las obras icónicas de artistas queer como Alison Bechdel, Julie Maroh, Nazario o Ralf König esta investigadora viene a dilucidar las estrategias que se encuentran aquí para subvertir tópicos de este género desde la temática sexual. Por ejemplo, observa cómo en las historias queer de estos cómics la expresión de la ternura, la “resexualización del ano” (goce anal), la deslocalización erógena de los genitales como zonas de placer, o incluso los espacios donde tienen lugar las prácticas sexuales queer se contraponen definitivamente a las heteronormativas. También señala como característico del cómic queer la hibridación de géneros narrativos y humanos, ya que este espacio artístico literario favorece la

libertad de expresión queer que se funde con frecuencia con la autobiográfica o diarista.

La escritura de Ahmed Haderbache en “VIH/SIDA: Activador de la cultura de la desobediencia...” (137-150) nos introduce posteriormente en la época convulsa y dolorosa de la pandemia del sida, no sólo como un momento en el que se activaron las luchas sociales y políticas del colectivo LGTB (Act-Up en París), sino también cuando se visibilizan y empoderan otras sexualidades disidentes. Es interesante la perspectiva de este autor al contraponer el caso francés al norteamericano, que siempre ha marcado el relato histórico, mientras nos explica con detallada documentación la manera en que las políticas sociales en Francia afrontaron con ejemplaridad y humanidad esta enfermedad. De un lado la desobediencia política de la ministra Michelle Barzach puso freno a la realidad mortífera de la enfermedad con medidas de prevención y tratamiento a los contagiados; y, por otro, la desobediencia cívica instigada por la asociación fundada por Didier Lestrade (Act-Up) logró la necesaria visibilización

de las personas afectadas por la misma al inicio de los años noventa.

La musicóloga Sara Arenillas desarrolla un corpus teórico queer oportuno y un lenguaje musical certero en su texto “¿Qué hubiera hecho Boy George aquí?: Luis Miguélez...” para explicar la manera en que el artista español Luis Miguélez ha construido una identidad queer al amparo del glam rock. Surgido en el contexto de la Movida madrileña de los ochenta, junto con artistas como Almodóvar, McNamara o Alaska, Luis Miguélez supone un caso excepcional al hacer frente con su propuesta personal a un género tan masculinizado como es el rock o el heavy metal. Como Arenillas nos traslada, este artista, en su etapa ya del 2000 con Metálicos, combina elementos propios del discurso de poder y masculinidad del heavy, tanto musicales como performativos, con los característicos y más afeminados del glam metal. Destaco de este texto cómo la autora argumenta magistralmente la construcción sonora que expresa lo queer en Miguélez, una aportación emergente a los poco tratados estudios sonoros en la musicología española y además desde la perspectiva queer.

En penúltimo lugar el texto de Daniel Moro “Reggaeton e identidades normativas...” (183-210), también desde la musicología, nos presenta un tema de gran calado tanto a nivel musical como sociocultural, tratándose del desarrollo y recepción del reggaeton. Para ello Moro nos traslada a los orígenes del género musical en el contexto latinoamericano de Panamá y Puerto Rico a inicios de los años 90, momento en el cual esta música abarcaba una mezcla de estilos diversos y connotaciones relevantes de raza y clase. Precisamente estos rasgos definitorios del estilo serán los que perduren de manera subliminar en la valoración prejuiciosa que se haga del reggaeton en su expansión hacia el mainstream como producto transnacional. Sin embargo, el argumento principal para sus detractores recaerá sobre la carga machista de sus letras, videoclips y baile (perreo), sumado a la consideración peyorativa o inferior sobre la construcción musical que lo sustenta como pobre o simple. La investigación de Moro aquí resulta de gran relevancia por reunir los debates originados hasta la fecha sobre estas cuestiones y replicados locuazmente por musicólogas españolas de oportuna

influencia (Marina Arias, Silvia Martínez, Laura Viñuela). Además, reivindica ilustradamente una serie de ejemplos combativos dentro del reggaeton (Chocolate Remix, Villano Antillano, o Tomasa del real entre otros) que hacen frente a la heteronorma del “macho barriocéntrico” más visibilizado y repercusivo en el mainstream transnacional. Como resultado nos dispone hacia el pensamiento crítico para abordar las contradicciones y prejuicios armados sobre este género desde las propuestas contestatarias de las disidencias de género.

Finalmente, “Ser homosexual y que te hagan un monumento...” (211-250), el noveno y último capítulo de este libro tan diverso e interesante, introduce un apartado sobre el que se ha reflexionado bien poco, y que repercute enormemente en la construcción del imaginario queer a través de la visibilización pública de las historias de vida no normativas y disidencias sexuales. De aquí que el investigador Antonio Rafael Fernández nos haga un recorrido por los monumentos públicos realizados para recordar a las personas o colectivo LGTBI, mientras analiza el sesgo

victimista que permea a la mayoría de ellos. Reuniendo un listado pormenorizado de cuarenta y seis ejemplos en todo el mundo, desde los años ochenta a la actualidad, Fernández concluye que no existen monumentos dedicados a personas LGTBI que las conmemoren por sus contribuciones científicas o artísticas, mientras que, por el contrario, revelan su memoria por la tragedia y violencias sufridas a su paso por este mundo opresor heteronormativo. Resulta esperanzador leer en este texto que en la actualidad se estén formulando monumentos públicos, como proyectos complejos, para que la arquitectura sea también un espacio de transformación social influyente para la comunidad y sensibilice con un cambio comportamental hacia las diferencias, más allá de generar lástima y rememorar el dolor sufrido por las disidencias.

Tener la oportunidad de leer este libro significa sentir que andamos en el proceso de revertir la lógica histórica normativa y opresora del archivo queer, ese que ha quedado impreso en las historias de vida disidentes sobre tinta invisible y que gracias cada vez a más voces alcanzamos a conocer, leer, ver,

sentir y pensar. Es más que alentador disfrutar de los diferentes mundos que presenta esta publicación, todos focalizados en un mismo fin, visibilizar, encarnar y alimentar la memoria de los ausentes de la historia. Es evidente que las plumas que han contribuido a este texto aparecen comprometidas y posicionadas políticamente de manera queer, para verdaderamente revelarnos la importancia de dar cuenta de este legado.

Bibliografía

- Bartolomé García, Fernando R. y Muñoz Fernández, Francisco Javier (2022). *Cultura y arte queer*. Universidad del País Vasco
- Freeman, Elisabeth (2010). *Time Binds: Queer Temporalities, Queer Histories*. Durham, NC, Duke University Press.
- Muñoz, José Esteban (2020). *Utopía Queer. El entonces y allí de la futuridad antinORMATIVA*. Madrid, Caja Negra.
- Preciado, Paul B. (2022). *Dysphoria mundo*. Barcelona, Anagrama.

Ressenya de llibre

Duran Bordoy, Bàrbara. 2025. *Cant i treball a Mallorca*. Paterna: Gales Edicions. ISBN: 979-13-99053-54-8, 269 pàgines.

Joan Antoni Ballester Coll

Conservatori Superior de Música de les Illes Balears

joanantoniballester@conservatorisuperior.com

Publicat el setembre de 2025 per Galés Edicions, *Cant i treball a Mallorca* de Bàrbara Duran Bordoy és una contribució de gran abast a l'etnomusicologia balear i catalana. L'obra —guardonada amb el Premi Mallorca d'Assaig en la convocatòria resolta el desembre de 2024— parteix del buidatge i la lectura crítica dels quaderns de camp de Baltasar Samper conservats a la Biblioteca Bartomeu March (Palma), per reconstruir la missió de 1932 que dugué el músic i investigador mallorquí a recollir repertoris vocals de treball a diverses localitats de les Illes, i que havia quedat sense entregar la memòria exhaustiva del seu treball. La combinació d'aprofundiment arxivístic, reconstrucció

històrica i interpretació etnomusicològica situa el llibre en diàleg directe amb la tradició de l'*Obra del Cançoner Popular de Catalunya* (OCPC) i amb els debats contemporanis sobre gènere, treball i veu en les cultures populars (Editorial Sargantana, 2025).

Per calibrar l'abast del volum de Duran convé recordar el lloc de Baltasar Samper dins l'OCPC: compositor, pianista i director, Samper fou també una de les figures clau en la professionalització d'un programa de recerca sistemàtica de la cançó tradicional —“la primera etnomusicologia catalana positivista i metòdica”, en paraules de la autora— i protagonitzà diverses missions a les Illes Balears entre 1924 i 1932. Aquestes missions,

sovint en col·laboració (per exemple, la de 1926 amb Ramon Morey), deixaren inventaris, transcripcions i materials (textuals i gràfics) que l'OCPC publicaria parcialment dècades més tard (Corbera Jaume, 2018).

La missió de 1932 —eix del llibre ressenyat— s'insereix en un cicle d'excursions de recerca que aquell any portaren els equips de l'OCPC a diversos territoris, entre els quals Menorca i Mallorca, fet documentat al volum XV de la sèrie *Materials. Memòries de missions de recerca* i a treballs de síntesi posteriors. A més, fonts acadèmiques i institucionals han anat confirmant dates, itineraris i fons consultats (Bartomeu March, Iligalls Samper), cosa que ofereix un marc de verificació robust per a la reconstrucció que proposa Duran (Massot i Muntaner, 2005: 55-136).

Duran explica que el projecte neix de la voluntat de recuperar una missió “perduda” en la memòria pública i, sobretot, de fer visible el món del treball femení fora de casa a través del registre de cançons de feina: repertoris associats a tasques agrícoles, de manufactura o de serveis, sovint marcats per ritmes,

fòrmules responsorials i textos que regulen el temps, la coordinació i el sentit col·lectiu de l'esforç. La lectura dels quaderns de Samper permet, segons l'autora, retratar músiques i oficis en diversos pobles de Mallorca i establir un pont entre estructura musical, gest laboral i sociabilitat. Aquest enfocament situa el llibre en línia amb corrents etnomusicològics que entenen la cançó no solament com a objecte sonor, sinó com a pràctica tecnocorporal arrelada en un ecosistema de treball, gènere i relacions de poder (Cortès, 2024).

La primera secció del volum és metodològica. En un camp on encara són fragmentaris els ponts entre fons de l'OCPC, *Materials* publicats i arxius locals, Duran adopta un procediment en tres nivells: el buidatge sistemàtic dels quaderns de camp de Samper (identificació de peces, informants, llocs i dates, descripció de contextos de recollida, anàlisi dels formats d'anotació); la recontextualització històrica (cronologia de la missió de 1932 en relació amb altres sortides de l'OCPC i amb el clima sociopolític balear i estatal); i la lectura etnomusicològica situada, amb atenció als dispositius de treball

(eines, espais, temporalitats), a les formes d'organització sonora (cants solistes, alternança, corals, crits de coordinació) i a la dimensió de gènere (qui canta, quan, per a qui, amb qui reconeixement).

Aquest tipus d'itinerari —de l'arxiu a l'ús social— és perfectament coherent amb el que recomanem avui a l'alumnat quan treballa materials històrics de tradició oral: cal restaurar cadenes de mediació (qui recull, com i per a què) i interrogar els dispositius d'escolta (com transcriu, què deixa fora, quina idea de “cançó” pressuposa). En aquest sentit, el diàleg de Duran amb la sèrie *Materials* i amb la bibliografia de Josep Massot és una base imprescindible per fonamentar el mapatge d'itineraris i repertoris que proposa el llibre.

El text ofereix una cartografia plausible del recorregut de Samper el 1932 a Mallorca, amb parades i informants que, quan és possible, s'inscriuen en genealogies locals de transmissió. Aquest exercici —a mig camí entre l'historiogràfic i l'etnogràfic— no sols dona densitat a la missió sinó que restitueix protagonisme a cantadores i col·lectius, massa sovint anònims, que

sostenen aquestes pràctiques. El fet d'haver contrastat lligalls de la Biblioteca March i publicacions de l'OCPC reforça la fiabilitat del relat.

Duran proposa una tipologia funcional que, sense pretendre ser exhaustiva, ajuda a orientar el lector: cants vinculats a l'agricultura, a tasques de transformació, a feines temporals o itinerants i a serveis. El punt fort no és tant la classificació en si mateixa com la descripció de la interacció entre patrons de poder, de gènere i socials —entre estructura textual i moral del treball (humor, queixa, orgull d'ofici, crítica social implícita). Tot plegat dialoga amb una bibliografia exhaustiva que ha explicat com la veu regula la temporalitat productiva i com les cançons de feina —lluny de ser “folklore” inert— articulen tecnologies del cos i contractes socials.

Una de les línies més estimulants del llibre és la visibilització del treball femení i, relativament, de cants que sostenen ecologies de cura i economies domèstiques més enllà de l'espai domèstic estricte. Duran ho presenta no com una excepció sinó com un contingut: les dones a la sónia, al safareig, al forn, a la taverna o al mercat;

veus que administren l'esforç i negocien el reconeixement en espais de sociabilitat densos. En el context balear, aquesta lectura aporta una imatge menys androcèntrica de la cultura vocal del treball i casa les dades de 1932 amb memòries orals recollides en dècades posteriors.

El llibre convida a reinterpretar la categoria “cançó de feina” no com una etiqueta museística sinó com un conjunt de pràctiques sensibles a transformacions tècniques, econòmiques, polítiques i mediàtiques. En el cas de Mallorca, la missió de 1932 apareix com una fotografia d'alta resolució d'un moment de transició que els anys posteriors accelerarien. Aquesta tesi s'alinea amb la historiografia recent sobre l'OCPC, que insisteix a entendre les missions en relació amb el seu temps i no com a arques del passat (Rebés i Duran Bordoy, 2023).

Duran escriu sense retòrica, al servei d'una narració que alterna capítols de reconstrucció (on predomina el fil històric) amb quadres analítics (on la peça, l'informant i la situació de treball esdevenen unitats d'observació). El to és didàctic sense caure en simplismes: s'hi

troben explicacions acurades del que, del qui i del com de cada cas, i els judicis analítics se sostenen en evidència documental.

Una de les preguntes centrals per valorar el volum és: com s'inscriu Duran en la llarga ombra —fecunda— de l'OCPC? La resposta té dues vessants: En la primera hi podem trobar una mena de continuïtat crítica. Duran pren seriosament l'arxiu: llegeix, contrasta i fa visible la materialitat dels quaderns. Això és el què s'espera d'un investigador que pretén refer una memòria sonora: tornar a les fonts primàries, establir cronologies, verificar i explicitar criteris de lectura. En la segona podem esmentar una actualització conceptual en tant que la monografia posa el focus cap a categories analítiques contemporànies (treball, gènere, ecologia de la veu, tecnologies del cos), la qual cosa enriqueix i descentrifica el relat canònic de “la cançó popular”. Aquesta actualització és necessària si volem que l'OCPC continuï dialogant amb l'etnomusicologia del segle XXI.

La força del volum convida a exercicis comparatius que Duran enceta i que la recerca futura podria ampliar. Des d'una

perspectiva mediterrània, els cants de batre o de treure aigua troben paral·lels a altres indrets, amb diferències d'organologia i prosòdia que mereixen estudis de detall. Igualment, el registre responsorial a les fonts mallorquines es pot posar en relació amb formes antifonals ibèriques i itàliques, o amb patrons de marcatge de pols en feines col·lectives que, malgrat les distàncies, revelen solucions convergents a problemes similars: coordinar l'esforç, temporalitzar el treball, cohesionar el grup i explicar una ètica de l'ofici. El llibre ofereix materials i categories suficients com per desfolkloritzar aquests diàlegs.

Des de l'òptica balear, el llibre de Duran és doblement valuós. D'una banda, ordena i restitueix una missió clau de Samper, contribuint a tancar discontinuïtats documentals que la guerra, l'exili i els silencis institucionals van multiplicar. De l'altra, fomenta línies de recerca actuals, com ara l'arxivística i digitalització, la cartografia sonora, música i gènere i la transferència.

Cap treball és definitiu, i justament perquè el llibre de Duran obre moltes portes, val la pena assenyalar-ne reptes i oportunitats. Ja que la reconstrucció

històrica i funcional és molt sòlida, seria desitjable comptar en un futur en una edició crítica de transcripcions que lligui les peces recollides el 1932 amb les dades aportades per Duran (informant, lloc, data, context) i fins i tot amb enllaç a documents sonors, quan existeixin registres posteriors o recreacions documentades. En segon lloc, fet que Duran dedica el seu estudi a la part mallorquina de la missió del 1932, caldria abordar també la deriva menorquina de Samper i Morell. La clau de gènere aportada per Duran, reclama una interlocució amb historiadors del treball i de la vida quotidiana a les Illes –com ara: condicions laborals, sindicalització, formes de salari i intercanvi. Aquest diàleg transdisciplinari pot ajudar a consolidar la idea sostesa per Duran en tota l'obra que les cançons no només accompanyen el treball, sinó que produeixen valor social i polític. Ja per acabar, la proposta de Duran obri la porta a futurs projectes educatius i planteja prou materials per a establir programes de memòria oral amb persones majors. Convertir el corpus en unitats didàctiques, tallers de recreació de cants de feina i mapes interactius

seria un retorn ètic i polític a les comunitats que custodien la memòria.

Des del punt de vista ètic, Duran presenta un model de recerca respectuós amb les fonts i els informants històrics. L'autora evita convertir les cançons en axiomes estètics descontextualitzats o en objectes de consum pintoresc; en lloc d'això, articula una narrativa sòbria sobre treball, veu i comunitat. Aquesta tria és especialment rellevant en un panorama en què el “tradicional” corre el risc de ser estetitzat sense intel·ligibilitat social. El llibre funciona com un contrapès: reconstrueix la missió i, alhora, interroga la manera com mirem i escoltem el passat.

La musicologia balear, deutora del treball de l'OCPC, així com del rigor metodològic de Samper, no pot més que celebrar un volum plantejat des del rigor arxivístic i abocat a lectura contemporània. Duran construeix un llibre serè, meticulós i amb idees, que revalora el que, massa sovint, es presenta com a folklore fossilitzat. En fer-ho, restitueix a la cançó de feina la seva condició d'artefacte social de primer ordre.

Referències

- Corbera Jaume, Amadeu. 2018. “Baltasar Samper, compositor: el redescobriment d'un músic català a l'exili”. *Revista Catalana de Musicología*, (XI), 199-231.
<https://publicacions.iec.cat/repository/pdf/00000265/00000079.pdf> [Consulta: 5 de desembre de 2025].
- Cortès, Magda. 2024, 22 de desembre. “Bàrbara Duran: ‘El meu estudi és una manera de visualitzar el món del treball femení fora de casa’”. *Fora Vila*.
<https://www.foravila.net/entrevistes/barbara-duran-el-meu-estudi-es-una-manera-de-visualitzar-el-mon-del-treball-femeni-fora-de-casa/> [Consulta: 5 de desembre de 2025].
- Editorial Sargantana. 2025. *Cant i treball a Mallorca*. Grupo Editorial Sargantana.
https://grupoeditorialsargantana.com/libro/cant-i-treball-a-mallorca_165651/ [Consulta: 21 d'octubre de 2025].
- Massot i Muntaner, Josep. (Ed.). 2005. *Memories de les missions de recerca* (Vol. XV). Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

Rebés, Salvador, i Duran Bordoy, Bàrbara. (Eds.). 2023. *L'Obra del Cançoner Popular de Catalunya (1922-2022) : Homenatge a Josep Massot i Muntaner i Joan Francesc López Casasnovas.* La Vall d'Uixó: Trencatimons editors.

Reseña de libro

Duran Bordoy, Bàrbara. 2025. *Cant i treball a Mallorca*. Paterna: Gales Edicions. ISBN: 979-13-99053-54-8, 269 páginas.

Joan Antoni Ballester Coll

Conservatori Superior de Música de les Illes Balears

joanantoniballester@conservatorisuperior.com

Publicado en septiembre de 2025 por Galés Edicions, *Cant i treball a Mallorca* de Bàrbara Duran Bordoy es una contribución de gran alcance a la etnomusicología balear y catalana. La obra —galardonada con el Premi Mallorca d'Assaig en la convocatoria resuelta en diciembre de 2024— parte del vaciado y la lectura crítica de los cuadernos de campo de Baltasar Samper conservados en la Biblioteca Bartomeu March (Palma), para reconstruir la misión de 1932 que llevó al músico e investigador mallorquín a recopilar repertorios vocales de trabajo en diversas localidades de las Islas, y de la cual había quedado pendiente la entrega de la memoria exhaustiva de su

trabajo. La combinación de profundización archivística, reconstrucción histórica e interpretación etnomusicológica sitúa el libro en diálogo directo con la tradición de la *Obra del Cançoner Popular de Catalunya* (OCPC) y con los debates contemporáneos sobre género, trabajo y voz en las culturas populares (Editorial Sargantana, 2025).

Para calibrar el alcance del volumen de Duran, conviene recordar el lugar de Baltasar Samper dentro de la OCPC: compositor, pianista y director, Samper fue también una de las figuras clave en la profesionalización de un programa de investigación sistemática de la canción tradicional —“la primera etnomusicología

catalana positivista y metódica", en palabras de la autora— y protagonizó diversas misiones en las Islas Baleares entre 1924 y 1932. Estas misiones, a menudo en colaboración (por ejemplo, la de 1926 con Ramon Morey), dejaron inventarios, transcripciones y materiales (textuales y gráficos) que la OCPC publicaría parcialmente décadas más tarde (Corbera Jaume, 2018).

La misión de 1932 —eje del libro reseñado— se inserta en un ciclo de excursiones de investigación que aquel año llevaron a los equipos de la OCPC a diversos territorios, entre ellos Menorca y Mallorca, hecho documentado en el volumen XV de la serie *Materials. Memòries de missions de recerca* y en trabajos de síntesis posteriores. Además, fuentes académicas e institucionales han ido confirmando fechas, itinerarios y fondos consultados (Bartomeu March, legajos Samper), lo que ofrece un marco de verificación robusto para la reconstrucción que propone Duran (Massot i Muntaner, 2005: 55-136).

Duran explica que el proyecto nace de la voluntad de recuperar una misión "perdida" en la memoria pública y, sobre

todo, de hacer visible el mundo del trabajo femenino fuera de casa a través del registro de canciones de labor: repertorios asociados a tareas agrícolas, de manufactura o de servicios, a menudo marcados por ritmos, fórmulas responsoriales y textos que regulan el tiempo, la coordinación y el sentido colectivo del esfuerzo. La lectura de los cuadernos de Samper permite, según la autora, retratar músicas y oficios en diversos pueblos de Mallorca y establecer un puente entre estructura musical, gesto laboral y sociabilidad. Este enfoque sitúa el libro en línea con corrientes etnomusicológicas que entienden la canción no solo como objeto sonoro, sino como práctica tecnocorporal arraigada en un ecosistema de trabajo, género y relaciones de poder (Cortès, 2024).

La primera sección del volumen es metodológica. En un campo donde todavía son fragmentarios los puentes entre fondos de la OCPC, *Materials* publicados y archivos locales, Duran adopta un procedimiento en tres niveles: el vaciado sistemático de los cuadernos de campo de Samper (identificación de piezas, informantes, lugares y fechas,

descripción de contextos de recogida, análisis de los formatos de anotación); la recontextualización histórica (cronología de la misión de 1932 en relación con otras salidas de la OCPC y con el clima sociopolítico balear y estatal); y la lectura etnomusicológica situada, con atención a los dispositivos de trabajo (herramientas, espacios, temporalidades), a las formas de organización sonora (cantos solistas, alternancia, corales, gritos de coordinación) y a la dimensión de género (quién canta, cuándo, para quién, con qué reconocimiento).

Este tipo de itinerario —del archivo al uso social— es perfectamente coherente con lo que recomendamos hoy al alumnado cuando trabaja materiales históricos de tradición oral: es necesario restaurar cadenas de mediación (quién recoge, cómo y para qué) e interrogar los dispositivos de escucha (cómo transcribe, qué deja fuera, qué idea de “canción” presupone). En este sentido, el diálogo de Duran con la serie *Materials* y con la bibliografía de Josep Massot constituye una base imprescindible para fundamentar el mapeo de itinerarios y repertorios que propone el libro.

El texto ofrece una cartografía plausible del recorrido de Samper en 1932 en Mallorca, con paradas e informantes que, cuando es posible, se inscriben en genealogías locales de transmisión. Este ejercicio —a medio camino entre lo historiográfico y lo etnográfico— no sólo da densidad a la misión sino que restituye protagonismo a cantadoras y colectivos, demasiado a menudo anónimos, que sostenían estas prácticas. El hecho de haber contrastado legajos de la Biblioteca March y publicaciones de la OCPC refuerza la fiabilidad del relato.

Duran propone una tipología funcional que, sin pretender ser exhaustiva, ayuda a orientar al lector: cantos vinculados a la agricultura, a tareas de transformación, a trabajos temporales o itinerantes y a servicios. El punto fuerte no es tanto la clasificación en sí misma como la descripción de la interacción entre patrones de poder, de género y sociales —entre estructura textual y moral del trabajo (humor, queja, orgullo de oficio, crítica social implícita). Todo ello dialoga con una bibliografía exhaustiva que ha explicado cómo la voz regula la temporalidad productiva y cómo las

canciones de trabajo —lejos de ser “folklore” inerte— articulan tecnologías del cuerpo y contratos sociales.

Una de las líneas más estimulantes del libro es la visibilización del trabajo femenino y, correlativamente, de cantos que sostienen ecologías de cuidado y economías domésticas más allá del espacio doméstico estricto. Duran lo presenta no como una excepción sino como un *continuum*: las mujeres en la *sínia* (noria), en la alberca, en la panadería, en la taberna o en el mercado; voces que administran el esfuerzo y negocian el reconocimiento en espacios de sociabilidad densos. En el contexto balear, esta lectura aporta una imagen menos androcéntrica de la cultura vocal de trabajo y casa los datos de 1932 con memorias orales recogidas en décadas posteriores.

El libro invita a reinterpretar la categoría “canción de trabajo” no como una etiqueta museística sino como un conjunto de prácticas sensibles a transformaciones técnicas, económicas, políticas y mediáticas. En el caso de Mallorca, la misión de 1932 aparece como una fotografía de alta resolución de un momento de transición que los

años posteriores acelerarían. Esta tesis se alinea con la historiografía reciente sobre la OCPC, que insiste en entender las misiones en relación con su tiempo y no como arcas del pasado (Rebés y Duran Bordoy, 2023).

Duran escribe sin retórica, al servicio de una narración que alterna capítulos de reconstrucción (donde predomina el hilo histórico) con cuadros analíticos (donde la pieza, la informante y la situación de trabajo se convierten en unidades de observación). El tono es didáctico sin caer en simplismos: se encuentran explicaciones cuidadas del qué, del quién y del cómo de cada caso, y los juicios analíticos se sostienen en evidencia documental.

Una de las preguntas centrales para valorar el volumen es: ¿cómo se inscribe Duran en la larga sombra —fecunda— de la OCPC? La respuesta tiene dos vertientes. En la primera podemos encontrar una especie de continuidad crítica. Duran toma en serio el archivo: lee, contrasta y hace visible la materialidad de los cuadernos. Esto es lo que se espera de un investigador que pretende rehacer una memoria sonora: volver a las fuentes primarias, establecer

cronologías, verificar y explicitar criterios de lectura. En la segunda, podemos mencionar una actualización conceptual en tanto que la monografía pone el foco en categorías analíticas contemporáneas (trabajo, género, ecología de la voz, tecnologías del cuerpo), lo cual enriquece y descentra el relato canónico de “la canción popular”. Esta actualización es necesaria si queremos que la OCPC continúe dialogando con la etnomusicología del siglo XXI.

La fuerza del volumen invita a ejercicios comparativos que Duran inicia y que investigación futura podría ampliar. Desde una perspectiva mediterránea, los cantos de trilla o de sacar agua encuentran paralelos en otros lugares, con diferencias de organología y prosodia que merecen estudios de detalle. Igualmente, el registro responorial en las fuentes mallorquinas se puede poner en relación con formas antifonales ibéricas e itálicas, o con patrones de marcado de pulso en trabajos colectivos que, a pesar de las distancias, revelan soluciones convergentes a problemas similares: coordinar el esfuerzo, temporalizar el trabajo, cohesionar el grupo y explicar

una ética del oficio. El libro ofrece materiales y categorías suficientes como para desfolklorizar estos diálogos.

Desde la óptica balear, el libro de Duran es doblemente valioso. Por un lado, ordena y restituye una misión clave de Samper, contribuyendo a cerrar discontinuidades documentales que la guerra, el exilio y los silencios institucionales multiplicaron. Por otro, fomenta líneas de investigación actuales, como la archivística y la digitalización, la cartografía sonora, música y género y la transferencia.

Ningún trabajo es definitivo y, justamente porque el libro de Duran abre muchas puertas, vale la pena señalar retos y oportunidades. Puesto que la reconstrucción histórica y funcional es muy sólida, sería deseable contar en un futuro con una edición crítica de transcripciones que ligue las piezas recogidas en 1932 con los datos aportados por Duran (informante, lugar, fecha, contexto) e incluso con enlace a documentos sonoros, cuando existan registros posteriores o recreaciones documentadas. En segundo lugar, dado que Duran dedica su estudio a la parte mallorquina de la misión de 1932, sería

necesario abordar también la deriva menorquina de Samper y Morell. La clave de género aportada por Duran reclama una interlocución con historiadoras del trabajo y de la vida cotidiana en las Islas —tales como: condiciones laborales, sindicalización, formas de salario e intercambio. Este diálogo transdisciplinario puede ayudar a consolidar la idea sostenida por Duran a lo largo de toda la obra: las canciones no solo acompañan el trabajo, sino que también producen valor social y político. Ya para terminar, la propuesta de Duran abre la puerta a futuros proyectos educativos y plantea bastantes materiales para establecer programas de memoria oral con personas mayores. Convertir el corpus en unidades didácticas, talleres de recreación de cantos de labor y mapas interactivos sería un retorno ético y político a las comunidades que custodian la memoria.

Desde el punto de vista ético, Duran presenta un modelo de investigación respetuoso con las fuentes y los informantes históricos. La autora evita convertir las canciones en axiomas estéticos descontextualizados o en objetos de consumo pintoresco; en lugar

de esto, articula una narrativa sobria sobre trabajo, voz y comunidad. Esta elección es especialmente relevante en un panorama en el que lo “tradicional” corre el riesgo de ser estetizado sin inteligibilidad social. El libro funciona como un contrapeso: reconstruye la misión y, a la vez, interroga la manera en que miramos y escuchamos el pasado.

La musicología balear, deudora del trabajo de la OCPC, así como del rigor metodológico de Samper, no puede más que celebrar un volumen planteado desde el rigor archivístico y abocado a la lectura contemporánea. Duran construye un libro sereno, meticuloso y con ideas, que revaloriza lo que, demasiado a menudo, se presenta como folclore fosilizado. Al hacerlo, restituye a la canción de labor su condición de artefacto social de primer orden.

Referencias

- Corbera Jaume, Amadeu. 2018. “Baltasar Samper, compositor: el redescobriment d'un músic català a l'exili”. *Revista Catalana de Musicologia*, (XI), 199-231.
<https://publicacions.iec.cat/repository/pdf/>

[00000265/00000079.pdf](https://www.sociedaddeetnomusicologia.org/00000265/00000079.pdf) [Consulta: 5 de diciembre de 2025].

Cortès, Magda. 2024, 22 de diciembre. “Bàrbara Duran: ‘El meu estudi és una manera de visualitzar el món del treball femení fora de casa’”. *Fora Vila.* <https://www.foravila.net/entrevistes/barbara-duran-el-meu-estudi-es-una-manera-de-visualitzar-el-mon-del-treball-femeni-fora-de-casa/> [Consulta: 5 de diciembre de 2025].

Editorial Sargantana. 2025. *Cant i treball a Mallorca*. Grupo Editorial Sargantana. https://grupoeditorialsargantana.com/libro/cant-i-treball-a-mallorca_165651/ [Consulta: 21 de octubre de 2025].

Massot i Muntaner, Josep. (Ed.). 2005. *Memories de les missions de recerca* (Vol. XV). Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

Rebés, Salvador, y Duran Bordoy, Bàrbara. (Eds.). 2023. *L'Obra del Cançoner Popular de Catalunya (1922-2022): Homenatge a Josep Massot i Muntaner i Joan Francesc López Casasnovas*. La Vall d'Uixó: Trencatimons editors.

Reseña de libro

Febrer-Coll, Eulalia. 2025. *Music in Esports: On the Convergence of the Music and Gaming Industries.* Oxon: CRC Press. ISBN: 978-10-32625-35-5, 200 páginas.

Cristina Guzmán Anaya

Universidad de Granada, cristinagzx@gmail.com

Hace un lustro que la pandemia de COVID-19 vino a transformar de manera transversal e irreversible el mundo, su ordenación y a sus gentes; si bien el alcance real de esta afirmación sólo empieza a constatarse ahora, al calor de los primeros monográficos sobre el impacto de este extraordinario evento en las distintas disciplinas y saberes. La mayoría de estos escritos esbozan, naturalmente, escenarios pesimistas —casi desoladores— sobre el estado de la cuestión tratada. No es el caso, sin embargo, de la obra reseñada, ya que mientras la mayoría de negocios y producciones *glocales* parecían sucumbir—temporal o totalmente—a las

circunstancias sin precedentes que asolaban el mundo, la industria aún emergente de los *esports* vio crecer astronómicamente su actividad e influencia durante este periodo.

En junio de 2020, apenas superado el pico de la pandemia, Chris Tran—entonces responsable del área de *Esports* en el sudeste asiático para Riot Games—se lamentaba en tono jocoso sobre la coincidencia de la citada pandemia con el lanzamiento de dos nuevos títulos por parte de la desarrolladora: *Valorant* y *Legends of Runeterra*. En la misma entrevista, Tran también adelantaba las razones que

harían de esta coincidencia un hecho sustancialmente beneficioso para los *eSports*, destacando: (1) la captación de nuevas audiencias ávidas de distracción y recreo ante la cancelación de sus eventos y programas de referencia; (2) el renovado interés de marcas e instituciones gubernamentales (como la OMS) en colaborar en la promoción y creación de contenido y eventos virtuales; y (3) un trascendental cambio a positivo en la percepción social de los *eSports*—en particular—y del *gaming*—en general—(Lim, 2020).

No son tanto los pormenores de esta particular alineación de circunstancias¹, sino sus consecuencias a corto, medio y largo plazo en la industria de los *eSports*, particularmente en su relación para con la industria de la música, las que constituyen el foco de interés del monográfico *Music in Esports: On the Convergence of the Music and Gaming Industries*, firmado por Eulalia Febrer-Coll y publicado por CRC Press

este año 2025. Figura de referencia dentro de la investigación ludomusicológica, esta autora condensa y culmina en esta obra más de una década de trabajo dedicado al universo musical que encierran, rodean y posibilitan “los diversos juegos y géneros” aglutinados bajo la etiqueta genérica de *eSports* (Febrer-Coll 2025: 4). Tan ambiciosa labor es llevada a cabo por medio de una (auto)etnografía que ve contrastar su propia experiencia como jugadora, espectadora e investigadora, con los testimonios de figuras clave en la industria como Toa Dunn² o Mike Morasky³, entre muchos otros.

Pionera en su ámbito de afiliación, *Music in Esports* consta de seis capítulos—precedidos por un somero prólogo y recapitulados en su correspondiente epílogo—que detallan cómo la música ha pasado de ocupar un rol casi anecdótico en una escena competitiva videolúdica nacida en un

¹ Un confinamiento forzoso, un parón casi total de toda actividad económica no-esencial y una búsqueda desesperada de nuevas actividades lúdicas y formas de socialización necesariamente dependientes en una tecnología forzada a desarrollarse para atender a las demandas y deseos de esta inusitada situación global.

² Toa Dunn. 2025. LinkedIn. <https://www.linkedin.com/in/toadunn/> [Consulta el 5 de noviembre de 2025].

³ Mike Morasky. 2025. IMDb. <https://www.imdb.com/es-es/name/nm0991316/> [Consulta el 5 de noviembre de 2025].

nicho marginal, a articular el creciente ecosistema transmedia de alcance global derivado de los *eSports*. Si bien se parte del siempre esencial rol de la música en la edificación del universo ficticio del juego, esta obra trasciende el ya estandarizado estudio sobre el rol la música *dentro* del juego, para indagar en su articulación en un flujo de contenido continuo *alrededor y a través* de este, reseñando sus nuevos roles sociales como crisol de influencias, culturas y recuerdos.

Así, el Capítulo 1 abre con una mirada analítica sobre “los diferentes modos en los que la música puede ser incorporada en los títulos de *eSports*” (Febrer-Coll 2025: 5), en tanto que primer paso para la construcción de la identidad musical de un juego, la fidelización de la comunidad y el establecimiento de una narrativa coherente—así como primer producto comercializable. Atendiendo a una clasificación por géneros, Febrer-Coll ahonda en “las rutas diversas a través de las cuales los desarrolladores de videojuegos dialogan con la industria de la música para crear una experiencia unificada para sus usuarios” (2025: 27).

La autora cita, además, a Collins (2008) al subrayar la importancia de las fórmulas de sonorización en el establecimiento de un marco de referencia para los jugadores sobre el acceso al juego y sus mecánicas. Sobre esta premisa, refiere dos tendencias: de un lado, el uso de música preexistente a través de acuerdos de licencia para con la industria discográfica; y, de otro, la composición de piezas musicales originales, a menudo inspiradas en géneros o artistas en tendencia—adscritos, sobre todo, a las músicas populares urbanas. En su esfuerzo por integrarse y destacar en la escena competitiva, la mayoría de las desarrolladoras han apostado por la progresiva sustitución de los compositores *in-house* por colaboraciones con artistas externos. Este sistema, empleado, mayoritariamente, por juegos de aspiración realista, garantiza un incremento bidireccional del capital económico, cultural y social; si bien conlleva dificultades específicas en la adaptación e integración artista-juego y limitaciones en el uso extralúdico de la música.

La identidad sónica construida a partir del juego dicta el rumbo a tomar en la musicalización de cada nuevo producto derivado. La música aporta continuidad y coherencia en la construcción y la extensión de la narrativa de los juegos y sus personajes más allá de las videoconsolas. Como se recoge en el Capítulo 2, la cita, extensión y transformación de las narrativas de los personajes a través de medios diversos contribuye a la ampliación de los campos de connotación paramusical asociados a las identidades musicales de un juego, facilitando su paulatina independencia y dando así comienzo a la verdadera transmedialidad. Si bien se citan *skins* y personajes musicales, el grueso de este capítulo explora el singular fenómeno de las bandas virtuales conformadas por personajes de videojuegos interpretados por artistas reales. Estas *personas musicales* son creadas a medida para actuar como mediadoras y referencias paralúdicas, abrazando a este fin una gran diversidad de configuraciones. Pionera en la creación y explotación comercial de estos actos virtuales, esta sección contiene un detallado caso de estudio sobre Riot Games y sus bandas

Pentakill, KD/A, True Damage y HEARTSTEEL; lectura esencial para la comprensión de la tracción ganada por el KPop—*hallyu* (la ola coreana)—en Occidente y la examinación de fenómenos actuales derivados como Huntrix⁴.

La importancia de la extensión de las narrativas que subyacen a los *esports* mediante productos que trascienden los límites de la escena competitiva se explica a través del concepto de “convergencia” (Jenkins 2006)⁵; y se manifiesta en eventos limitados, vídeos promocionales y publicaciones periódicas—oficiales y *fanmade*—que intersecan de manera directa con la industria musical—relación en la que se centra el Capítulo 3. La música no siempre ocupa un rol prioritario en estos

⁴ Huntrix es el nombre de la *girl band* protagonista de la película animada original de Sony Picture Animation, *K-Pop Demon Hunters* (Las guerreras K-Pop) distribuida por Netflix en el año 2025. Este grupo musical—cuyo sencillo “Golden” ha coronado las listas de éxitos globales y ceremonias de premios musicales internacionales tales como los K-World Dream Awards o Los 40 Music Awards—sigue la fórmula “Riot”: personajes animados encarnados por cantantes reales con una estética visual y musical de clara adscripción K-Pop.

⁵ “Cada historia relevante es contada, cada marca es vendida, y cada consumidor es cortejado a través de múltiples plataformas mediáticas” (Jenkins 2006: 3).

contenidos paralúdicos, pero sí esencial a la hora de aportar continuidad para con el producto original y su identidad sónica. La alta dependencia de estos materiales promocionales en las redes sociales y plataformas de *streaming*, sin embargo, obliga a una mayor interacción de estos para con la industria de la música. La colaboración con artistas en boga o el uso de temas virales facilita la labor de los agentes socializadores (*influencers*, *streamers*, fans...) responsables de mantener conectado y en tendencia este entorno multimedido. No obstante, esta música conlleva potenciales restricciones en su uso vinculadas a los derechos de autor, la alineación de agendas en el lanzamiento de productos o colaboraciones y la progresiva saturación del mercado. Por esta razón, muchas desarrolladoras han optado en su lugar por reforzar sus divisiones musicales, focalizando sus esfuerzos en la composición de “himnos” cuyas letras, idiomas e intérpretes abrazan la diversidad del juego y sus audiencias—navegando a este fin la delgada línea que separa lo épico de lo *cringe*.

El Capítulo 4 retoma el videojuego como espacio de socialización y *marketing* experiencial mediado por la música, atendiendo al singular fenómeno de los conciertos intralúdicos. Desde la pandemia, el avance tecnológico ha facilitado la traslación de artistas reales al metaverso, principalmente mediante dos tipologías de eventos: (1) conciertos en vivo celebrados dentro del juego, y (2) videoclips interactivos pregrabados. La reseña de las intervenciones de Ariana Grande, Eminem y Metallica—entre otros—in *Fortnite* (Epic Games 2017), sirven al objeto de ilustrar el formato habitual adoptado por estos eventos, cuyo potencial para democratizar el acceso a la música queda probado en su capacidad para reunir, en un breve espacio de tiempo, a millones de usuarios a nivel global. El especial atractivo de estos encuentros se atribuye a la plena incorporación de los jugadores en el entorno del juego, espacio familiar donde los usuarios—dada la libertad de movimiento, personalización y expresión colectiva—se autoperciben co-creadores de la experiencia. También se destaca la percepción de “*liveness*” (Frith 1996:

207) lograda a través de la limitación temporal de estos eventos, que, unida a la ruptura del curso normal de la acción lúdica y su traslación a espacios extraordinarios, aproxima estos eventos a sus homónimos del mundo natural. Como principal desventaja, se señalan las limitaciones a la espontaneidad y la transgresión obligadas por las firmes reglas impuestas por el medio, sus canales de difusión y los acuerdos legales que vinculan ambos con los artistas y las marcas involucradas.

En los últimos años se ha comenzado a diversificar la selección musical más allá de lo *mainstream*, empleando a artistas “de culto” como símbolo del capital cultural adquirido por el medio. Esto ha dotado a la industria de los *eports* de mayor peso en el mercado transmedia, hecho manifiesto en distintas experiencias y eventos extralúdicos, referidos en el Capítulo 5. Destacan, en particular, los torneos de *eports*, cuyas ceremonias de apertura ofrecen a artistas y marcas el escenario global ideal para su promoción. Los formatos de colaboración facilitados por estos eventos varían según las expectativas y

recursos de los que dispone cada desarrollador, si bien el modelo predominante sigue la estela trazada por Riot Games. Líderes en la dinamización de sus competiciones a través de la música, Riot Games suele reunir en sus escenarios a artistas reales con sus propias bandas de cuño virtual, proyectadas en el escenario mediante hologramas y tecnología CGI⁶. La configuración de estas bandas, así como la selección de colaboradores y su presentación en los escenarios, depende en gran medida del lugar de celebración del evento, si bien se intenta incorporar siempre la diversidad de las audiencias globales. Como estrategia alternativa, desarrolladoras menos mediáticas optan por aprovechar la música original de sus juegos, abandonando la espectacularización transmedia en favor de programas a cargo de orquestas e instrumentistas de fama mundial,

⁶ Previamente, estas bandas se construyen a través de una ambiciosa estrategia creativa que ve generar expectación de cara a los eventos en vivo a través de *teasers*, videoclips y entrevistas diseminadas por redes sociales. Resultado de la interacción con estos materiales promocionales, las audiencias llegan a desarrollar relaciones parasociales para con estas bandas virtuales, contribuyendo al borrado de su artificialidad y, con ello, a su progresiva integración en el imaginario cultural popular como artistas de pleno derecho.

acompañados de elementos visuales complementarios más sutiles. Ambas estrategias confluyen en la sonorización de otros productos audiovisuales derivados de los videojuegos, como series de televisión o películas, donde las citas puntuales a la música original del título o el retorno de colaboradores anteriores sirven para dotar de continuidad a los nuevos productos sin sacrificar su independencia sónica. Esta suerte de *easter egg* sónico apela a los fans más longevos, esenciales en el mantenimiento del ecosistema transmedia cultivado por los *esports*.

El *fandom* y su actividad organizada—y paulatinamente profesionalizada—ha sido objeto de interés académico, al menos, desde la publicación de *Textual Poachers* (Jenkins 1992). Lecturas posteriores han atendido al impacto de internet y las redes sociales en este fenómeno (Bruns 2008; Booth 2015); y han indagado en su dimensión puramente musical (O’Leary y Tobias 2017) en el contexto específico de los videojuegos (Cheng 2012; Oliva 2019; Guzmán Anaya 2025). Pese a integrarse en una lectura mayor, el Capítulo 6 y

final de *Music in Esports* actualiza y extiende estos escritos, reseñando las culturas participativas sónicas surgidas al calor de los *esports*, con el objeto de probar la capacidad de las audiencias para dar forma a las escenas musicales que ocurren *alrededor* de sus títulos favoritos. A fin de responder a las necesidades y demandas de usuarios y plataformas, el contenido musical generado en torno a los *esports* toma formas diversas (*playlists*, interpretaciones pregrabadas y en vivo, partituras, *fanart*...), proveyendo una corriente continua de contenido accesible para su consumo inmediato. Dentro de esta selección, predominan dos tendencias creativas: (1) las parodias musicales, que reescriben canciones preexistentes con el objeto de difundir información sobre el juego, apelando a la comunidad —sus gustos, significados y experiencias compartidas— a través del humor⁷; y (2) el contenido musical original, que busca extender, complementar o desafiar las narrativas oficiales mediante propuestas

⁷ Esta práctica se conoce como “*filking*”, por sus similitudes para con la música popular tradicional, véase: circulación de base oral, variedad interpretativa y pervivencia histórica dependiente en una comunidad de referencia.

de aspiración retórica y estética más elaborada. Las posibilidades de monetización del contenido *fanmade* ofrecidas por las redes sociales han transformado a las audiencias en agentes de mercado, abriendo nuevas vías de explotación económica en torno a los videojuegos. Esto ha llevado a las industrias a desplegar programas y guías para creadores de contenido, “contratando” a fans como representantes activos de la marca a cambio de beneficios varios. Esta apropiación y subsecuente mercantilización de la labor no-remunerada de los fans permite a la industria redirigir la creación fan hacia un tipo de contenido “preaprobado”, fácil de integrar en los discursos oficiales, suprimiendo de manera efectiva el carácter contracultural del *fandom*.

Como apunta Febrer-Coll, “pese al grado de distancia para con el núcleo de los *esports*”, la apropiación y resignificación de los contenidos audiovisuales oficiales por parte de los fans contribuye a la imaginería sonora del juego, y con ello a su “crecimiento [...] y expansión como parte de la

industria del entretenimiento global” (2025: 193). Es esta la premisa fundamental sobre la que se asienta la totalidad del monográfico: la consideración de la industria de los *esports* como principal transformadora de la escena cultural multimedia global, pionera en la predicción de tendencias y la apertura de nuevos nichos de mercado. En un contexto mercantil que obliga a la diversificación en los canales de presentación y comunicación, los *esports* han sabido aprovechar la naturaleza participativa inherente al medio y las posibilidades ofrecidas por las nuevas tecnologías para ofrecer vías de acceso alternativas al juego y a su comunidad; haciendo cómplices a las audiencias en la democratización del acceso a la cultura y a su industria.

La capacidad de esta industria nacida, crecida y reinventada al calor de la pandemia para crear narrativas tan extensas y complejas que no pueden ser contenidas por un único canal—así como la habilidad de sus audiencias para atender de manera simultánea a este intercambio cultural constante—solo puede comprenderse en el marco de un

mercado tan multi y transmediado como es el actual. Por esta razón, la industria del entretenimiento no puede seguir concibiéndose —e investigándose— como mercados independientes coexistentes, sino que debe comprenderse como un entramado de industrias *interdependientes*, donde el diálogo y la conexión de productos complementarios sirve al propósito mayor de incrementar el capital cultural global. Por esta misma razón, las notas finales de *Music in Esports* no pretenden prever el futuro de una industria que es eminentemente transitoria y en perpetuo cambio.

Las exigencias de la industria transmedia y su alta dependencia en la música como herramienta dinamizadora, conectiva y cohesiva, ha obligado a este arte a evolucionar en su uso, diversificando sus roles para adaptarse a las nuevas demandas y formas de crear, compartir y consumir cultura. Para la investigación musicológica esta circunstancia obliga a atender, como este mismo escrito prueba, a la transformación que la propia música ha experimentado en la era digital como

recurso monetario (creador de capital), social (creador de comunidad) y comunicativo (creador de significado) (Cross 2023: 2387-2400). A este fin, esta obra—extensiva a la par que exhaustiva—tiende un puente entre la Ludomusicología y el más afianzado campo de los estudios sobre músicas populares urbanas, aludiendo a áreas aún emergentes como los estudios sobre K-Pop o el Marketing Digital, probando cómo la *transmedialidad* en la industria obliga, paralelamente, a la *interdisciplinariedad* en la academia.

En la vida de una investigadora tan joven como es la autora, esta obra sintetiza años de formación y dedicación a un tema de creciente interés en el ámbito internacional, pero aún condenado al ostracismo en la esfera nacional. Quizás por esta razón, Febrer-Coll sacrifica una lectura en profundidad de títulos en los que se ha erigido experta—como *League of Legends*—en favor de ofrecer una visión caleidoscópica de la relación simbiótica que han venido a desarrollar las industrias de los *eSports* y la música en base a su mutuo interés por la explotación de la música como producto

a mercantilizar, medio de construcción identitaria, agente social y canal de comunicación esencial en la era del capitalismo digital. El resultado es un escrito que busca poder servir, a la vez, de punto de acceso y obra de referencia a investigadores noveles y experimentados, pero también de demanda y llamada de atención a la necesidad de abrir un diálogo sobre lo que “podemos oír y no solo ver [...]” cómo los videojuegos se están convirtiendo en monumentos culturales”, donde la música ocupa el epicentro, sosteniendo y extendiendo los espacios lúdicos más allá de la “realidad” (2025: 193)

Referencias bibliográficas

- Collins, KC. 2008. *Game Sound: An Introduction to the History, Theory, and Practice of Video Game Music and Sound Design*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Cross, Ian. 2023. “Music in the Digital Age: Commodity, Community, Communion”. *AI & Society: Journal of Knowledge, Culture and Communication* 38: 2387-2400.
- Frith, Simon. 1996. *Performing Rites: On the Value of Popular Music*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Guzmán Anaya, Cristina. 2025. “Fan Creativity, Collaboration, and Resignification in Sonic Participatory Cultures within, through, and around Genshin Impact (HoYoverse, 2020)”. *Journal of Sound and Music in Games* 6(2): 28-52.
- Jenkins, Henry. 2006. *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*. Nueva York: New York University Press.
- _____. 2012. *Textual Poachers: Television Fans & Participatory Culture*. 2^a ed. New York: Routledge.
- Lim, Shawn. 2020. “Riot Games says it’ll accelerate during Covid-19 to bring joy through gaming”. *The Drum*. <https://www.thedrum.com/news/riot-games-says-itll-accelerate-during-covid-19-bringing-joy-through-gaming> [Consulta: 6 de noviembre de 2025].

O'Leary, Jared, and Evan Tobias. 2017. "Sonic Participatory Cultures within, through, and around Video Games". En *The Oxford Handbook of Music Making and Leisure*, ed. Roger Mantie y Gareth Dylan Smith, 541-564. New York: Oxford University Press.

Oliva, Costantino. 2019. "Musicking with Digital Games". *DiGRA'19 – Abstract Proceedings of the 2019 DiGRA International Conference: Game, Play and the Emerging Ludo-Mix*. <https://doi.org/10.26503/dl.v2019i1.1852> [Consulta: 10 de Noviembre de 2025].

Las “músicas flamencas” de Salamanca. Repertorio, condicionantes y funciones sociales en la construcción de etnicidad, clase social y estereotipos sociopolíticos

MIGUEL ÁNGEL BONILLA RODILLA

Universidad de Granada, mabonilla@go.ugr.es

2025. *Cuadernos de Etnomusicología* n.º20(2)

Palabras clave: Flamenco, Salamanca, identidad, estereotipos, etnicidad.

Keywords: Flamenco, Salamanca, identity, stereotypes, ethnicity.

Cita recomendada:

Bonilla Rodilla, Miguel Ángel. 2025. Las “músicas flamencas” de Salamanca. Repertorio, condicionantes y funciones sociales en la construcción de etnicidad, clase social y estereotipos sociopolíticos. *Cuadernos de Etnomusicología*, n.º20(2), pp. 37-75. <URL> (fecha de consulta dd/mm/aa).



Esta obra está sujeta a la licencia de Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 España de Creative Commons. Puede copiarla, distribuirla y comunicarla públicamente siempre que cite su autor y la revista que lo publica (*Cuadernos de Etnomusicología*), agregando la dirección URL y/o un enlace a este sitio: www.sibetrans.com/etno/. No la utilice para fines comerciales y no haga con ella obra derivada. La licencia completa se puede consultar en: http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es_ES

*This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International license. You can copy, distribute, and transmit the work, provided that you mention the author and the source of the material (*Cuadernos de Etnomusicología*), either by adding the URL address of the article and/or a link to the web page: www.sibetrans.com/etno/. It is not allowed to use the work for commercial purposes and you may not alter, transform, or build upon this work. You can check the complete license agreement in the following link: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>*

LAS “MÚSICAS FLAMENCAS” DE SALAMANCA. REPERTORIO, CONDICIONANTES Y FUNCIONES SOCIALES EN LA CONSTRUCCIÓN DE ETNICIDAD, CLASE SOCIAL Y ESTEREOTIPOS SOCIPOLÍTICOS

Miguel Ángel Bonilla Rodilla

Resumen

El presente texto plantea los puntos clave de una investigación¹ desarrollada entre septiembre de 2022 y mayo de 2023 sobre lo que denominamos “las músicas flamencas”² de Salamanca (España), unas fiestas-concierto celebradas semanalmente. Las estudiamos desde un punto de vista sociocultural evaluando el tipo de repertorio, condicionantes, funciones, simbología y su relación con el flamenco canónico salmantino. Se interpretaron rumbas, sevillanas e hibridaciones rumba-salsa, una elección condicionada por el componente identitario del público e intérpretes, fuertemente definido por lo siguiente: su rol “pub-discoteca”; un perfil económico elevado o aspiracional, algo apoyado por la estética de los locales y el precio de las consumiciones; el polo etnictario altamente marcado por la presencia únicamente no gitana y opiniones estigmatizadas sobre el colectivo gitano, lo que deviene en entornos étnicamente segregados; por último, por la asociación del flamenco con “el sur” y con la tauromaquia, que reproduce connotaciones políticamente estereotipadas de “lo español”.

Palabras clave: Flamenco, Salamanca, identidad, estereotipos, etnicidad.

¹ Esta publicación es parte del proyecto de I+D+i PID2024-161594NB-I00 *Música, Agencia y Memoria en España y América Latina desde el giro afectivo (siglos XX-XXI)* financiado por MCIN/ AEI/10. 13039/501100011033 y por FEDER, UE.

² La nomenclatura en cuestión fue elegida con el fin de definir el objeto de estudio, por un lado, como una contraposición al flamenco canónico, denominado desde el plano *emic* como “puro” o “auténtico”, las cuales son cuestiones ampliamente trabajadas en títulos como *Apología de lo Impuro: Contramemoria y F[r]icción en el Flamenco Contemporáneo* (2020) de Pedro Ordóñez y *Alegato contra la pureza* (2010) de J. L. Ortiz. Por otro lado, se escogió para remarcar su especificidad, tal y como desarrollamos a lo largo del texto.

Abstract

This text presents the key points of a research carried out between September 2022 and May 2023 on what we refer to as "flamenco music" in Salamanca, weekly concerts. We approach the study from a sociocultural perspective, evaluating the repertoire, influencing factors, functions, symbolism, and its relationship with Salamanca's canonical flamenco. Rumbas, sevillanas, and rumba-salsa hybridizations were performed, a choice influenced by the identity component of the audience and performers, strongly defined by the following factors: their role as a "pub-disco"; a high or aspirational economic profile, supported by the aesthetics of the venues and the price of drinks; the ethnic pole highly marked by the presence of non-gypsy individuals and stigmatized opinions about the gypsies, resulting in ethnically segregated environments; finally, the association of flamenco with "the south" and bullfighting, which gives them a politically stereotyped sense of "Spanishness".

Keywords: Flamenco, Salamanca, identity, stereotypes, ethnicity.

Introducción

La escasa presencia de estudios musicológicos específicos sobre el flamenco salmantino actual es una realidad que, en primera instancia, nos movió a realizar la presente investigación. A pesar de esta ausencia, su existencia histórica la constatan nuestros informantes y, además, queda registrada en programas televisivos —como el monográfico audiovisual de RTVE *Rito y geografía del cante* en el capítulo “De Despeñaperros para arriba” (1973)— o en historias de vida particulares —como las realizadas por Pedro Azofra con *¡Mi Salamanca!* (1996) sobre el cantaor Rafael Farina—, lo cual indica relevancia sociomusical en términos cualitativos. Todo ello nos llevó a interesarnos por el tema, cuya presencia académica es contrastada con las Historias generales del flamenco, como las realizadas por José Luis Navarro García y Miguel Ropero Núñez, *Historia del flamenco* (1995); las de Ángel Álvarez Caballero, que poseen un carácter de desglose minucioso de la cuestión por ámbitos, dividiendo la producción en varios

tomas titulados *El toque flamenco*, *El cante flamenco* o *El baile flamenco* (2003; 2004; 1998); las de Miguel Ángel Berlanga, un volumen destinado a la comunidad universitaria con el título *El Flamenco. Un arte musical y de la danza* (2017).

Por el contrario, sí que existe una base de textos que estudia el flamenco con enfoques y métodos etnográficos, lo cual ofrece un respaldo fundamental. Por ello, partiendo de ahí nos propusimos estudiar el repertorio, condicionantes, funciones y simbología del flamenco en la ciudad de Salamanca para, por una parte, cubrir esa ausencia y, por otra, para hacerlo desde un terreno sociocultural que considerábamos altamente adecuado para responder preguntas de esa misma índole. Entre las monografías e investigaciones que se hallan en esa dirección, destacan los artículos del dossier n.º 17 “Espacios performativos de flamenco: pasado y presente (en tiempos de COVID)” (Bethencourt ed., 2022) de la revista *Cuadernos de Etnomusicología*. A través de este, se revisan las problemáticas, discursos y performatividad en distintos espacios y momentos sociohistóricos del flamenco, que enriquecen significativamente el panorama actual de estudios sobre el género.

Para la definición híbrida y sociocultural del género, es indispensable leer desde los *popular music studies* a F. Bethencourt con “El flamenco como música popular: Encontrando un lugar en la popular music” (2005); en la misma línea, a Diego G. Peinazo “*Popular Music Studies* en la investigación sobre Flamenco? (Des)encuentros epistemológicos y desafíos para un análisis musicológico” (2021), o bien, su título *Rock Andaluz: musical meanings, identities and ideology in the late Franquism's Spain* (1969-1982). En una dirección epistemológicamente paralela encontramos los siguientes títulos que cuestionan muchas de las categorías en torno al concepto del “flamenco puro” como un género supuestamente ajeno a la mezcla formal y sociocultural, lo cual quedaría demostrado en el polo opuesto en los monográficos *Apología de lo impuro* (2020) de Pedro Ordóñez y *Alegato contra la pureza* (2010) de J. L. Ortiz.

Destacamos el monográfico de Cristina Cruces, como *Más allá de la Música. Antropología y Flamenco* (2003), en el que realiza un recorrido analítico sobre los temas sociales considerados más significativos en las prácticas flamencas como

fenómeno sociocultural. Así, se habla del modo de socialización, de los rituales más frecuentes, su modo de transmisión y el uso identitario del género, siempre dándole su sentido en la zona geográfica de Andalucía. Por otro lado, encontramos en el trabajo de Matthew Machin-Autenrieth, *Andalucía flamenca: Music, regionalism and identity in southern Spain* (2013), un estudio minucioso, pues recorre además los aspectos formales más básicos en el uso de esta música, centrándose de nuevo en Andalucía y basándose en el trabajo de campo de la ciudad de Granada. También destacan en el sentido político-identitario los títulos como el de William Washabaugh, con *Flamenco: Passion, Politics and Popular Culture* (1996), y étnico-identitario, como *Flamenco y Jerez de las fronteras socioculturales* (2003), de María Papapavlou, donde la autora estudió esta música como una forma de marcación entre los distintos colectivos gitanos y, además, entre estos mismos y los no gitanos.

De forma más específica a nuestro tema, destacamos lo escrito sobre flamenco, hibridación e interculturalidad con estudios como el de Iván Iglesias *La Hibridación Musical En España Como Proyección De Identidad Nacional Orientada Al Mercado: El Jazz-Flamenco* (2005), o bien, el del sociólogo Gerhard Steingress, con *La hibridación transcultural como clave de la formación del nuevo flamenco (aspectos histórico-sociológicos, analíticos y comparativos)* (2004), además de los títulos de la mencionada antropóloga, Cristina Cruces, *Hacia una revisión del concepto “nuevo flamenco”. La intelectualización del arte* (2012). Todos ellos tratan la realidad de esta música como un panorama de mezcla a consecuencia de las dinámicas intergrupales y políticas, además de los intereses de mercado para el deseo de mantenimiento.

Por último, cabe destacar la importancia de lo escrito sobre esta música y la relación con el mundo gitano, pues en este trabajo ocupa un lugar relevante. La importancia de esta comunidad para conservación y difusión del flamenco la destaca bien Miguel Ángel Berlanga en el capítulo correspondiente de su libro mencionado (2017), además de lo estudiado por Rafael Lafuente en *Los gitanos, el flamenco y los flamencos* de 2005. Lo más relevante resulta, por un lado, el uso enormemente identitario y de marcador de diferencia de esta comunidad, y, por otro, que su propia

característica como pueblo nómada ha favorecido su hibridación y cambio constante para su propia adaptación y, por tanto, pervivencia de costumbres, entre las cuales, destaca este género musical.

Consideramos indispensable mencionar los títulos básicos fundamentales que abordan la música desde la antropología. *Anthropology of Music* (1964) de Allan Merriam, fundamental para entender la música como proceso simbólico y contextual, y cuyo capítulo “Uses and Functions” es clave al diferenciar ambos conceptos con base en teorías y casos. También *Las culturas musicales* (2001) de Francisco Cruces, con textos de especial interés para nuestro enfoque simbólico, como en “El sonido como sistema simbólico” (1991) de Steven Feld, donde, a partir de su estudio con los *kaluli* de Papúa Nueva Guinea, ejemplifica la música como sistema cultural. A estos cabe añadir *Más allá del arte. La música como constructora de realidades sociales* (2000) de Josep Martí, muy accesible y esencial para comprender la praxis musical como fenómeno sociocultural, y *¿Hay música en el hombre?* (2015) de John Blacking, que define la música como sonido humanamente organizado desde un enfoque relativista.

Para un marco teórico más amplio sobre antropología simbólica, recurrimos a *La interpretación de las culturas* (1973) de Clifford Geertz, señalando textos como “Descripción densa”, que plantea el análisis etnográfico como interpretación condicionada por los sesgos del antropólogo. En esta línea, Víctor Turner, en *La selva de los símbolos* (2020), analiza los rituales *ndembu* con metodologías aplicables al estudio musical. Finalmente, como referencia general, citamos *Introducción a la antropología cultural* (2011) de C. P. Kottak.

Antes de comenzar la explicación del estudio, detallamos su estructura para mayor claridad expositiva. Consta de la siguiente división de apartados: cronología, escenario, metodología y fuentes; repertorio, periodicidad y localización; perfil del público e intérpretes; etnicidad, estereotipos sociopolíticos y homogeneización.

Metodología y fuentes

Previamente a detallar qué métodos y técnicas empleamos, enumeramos las fuentes estudiadas, así como la localización y periodicidad de los eventos:

1. La asistencia a catorce conciertos en los locales donde se interpretan las “músicas flamencas” salmantinas: Garamond, Camelot, Las Cavas del Champán, La Posada de San Boal, La Perla Negra y La Mona. Eso se suma a otros dos conciertos de flamenco “canónico” durante el mes de abril en la biblioteca Gonzalo Torrente Ballester.
2. La realización de nueve entrevistas a artistas³ (v. *Tabla de participantes*), que representan los grupos que conforman la escena de “músicas flamencas”: Antonio “Yaki” Vázquez, del grupo de Diego Jiménez; Sergio Lucas; David Roda; los integrantes del grupo Salamenco; además de artistas inmersos ocasionalmente en la escena como Dalila Salazar, Aarón Salazar, “Nano” Serrano y José “El Japonés”.
3. La realización de treinta cuestionarios al público de los pubs-discotecas mencionados en el punto n.º 1⁴.
4. La grabación vía audio del repertorio de los conciertos, además de la toma de fotos para analizar cuestiones estéticas.
5. El análisis a través de la red social Instagram de la actividad de las fiestas-concierto, así como de otra información estética, simbólica y musical asociada a ellas.

³ El consentimiento informado se obtuvo oralmente antes de cada entrevista, siguiendo las recomendaciones éticas en trabajos de campo etnográficos como la norma 3.10[d] del texto *Ethical principles of psychologists and code of conduct* (2017) de la American Psychological Association. [recuperado de: (2017). *Ethical principles of psychologists and code of conduct* (Standard 3.10[d]). <https://www.apa.org/ethics/code>]. Todas las personas participantes fueron informadas del propósito académico de la investigación, de su derecho a elegir una identificación anónima y del uso no comercial del material registrado.

⁴ De la misma manera, los cuestionarios se realizaron de forma anónima y voluntaria, tras informar a dichos participantes sobre los fines académicos de la investigación. Su participación se realizó con consentimiento oral informado, de acuerdo con las mismas pautas éticas mencionadas anteriormente.

6. El registro de la actividad de flamenco “canónico” desde septiembre hasta mayo en cinco salas de conciertos: el Palacio de Congresos, la Biblioteca Torrente Ballester, el Centro de las Artes Escénicas y de la Música y el total de las opciones del Servicio de Actividades Culturales de la Universidad de Salamanca.
7. El análisis realizado por medio de las anotaciones en el diario de campo de las entrevistas, cuestionarios y otros eventos.
8. La organización y sistematización de resultados reflejándolo en tablas, gráficos y transcripciones de elaboración propia. Los dos primeros tipos de figuras se realizaron a partir de los cuestionarios y entrevistas.

Las actividades anteriores fueron la aplicación de determinadas técnicas que constituyen el trabajo de campo etnográfico como nuestra metodología principal, la cual entendemos tal como lo describe Kottak:

“La etnografía proporciona una explicación de una comunidad, sociedad o cultura particular. Durante el trabajo de campo etnográfico, el etnógrafo recopila datos que organiza, describe, analiza e interpreta para construir explicaciones, que puede presentar en forma de libro, artículo o película” (Kottak, 2011: 10).

Este mismo tuvo su foco, por un lado, en las fiestas-concierto y sus actores/actrices, y por otro, el asociado al flamenco “canónico” de Salamanca. Se emplearon cinco tipos de técnicas:

1. Análisis documental etnográfico, mediante el que se registró cuantitativamente la programación de conciertos y, cualitativamente, el género musical correspondiente. Se realizó en los siguientes espacios, que observamos que consistían los principales de la actividad de “flamenco canónico” de la ciudad: el Palacio de Congresos, la Biblioteca Torrente Ballester, el Centro de las Artes Escénicas y de la Música y el total de las opciones del Servicio de Actividades Culturales de la Universidad de Salamanca.
2. Etnografía virtual (Hine, 2000: 18), una herramienta empleada para registrar periodicidad, simbología, repertorios interpretados a través de *stories* y

publicaciones de Instagram, los cuales constituyan el principal medio de difusión digital de las fiestas.

3. Observación participante, realizadas en los catorce conciertos y espacios mencionados en el punto n.º 1 del apartado anterior. Se registraron repertorios, periodización, localización, perfil sociocultural de las personas participantes, simbología, indumentaria, valores socioculturales del discurso y características físicas de los espacios.
4. Cuestionarios-entrevistas estructuradas administrados por el investigador, pues se recogieron las respuestas individuales de cada informante en hojas con preguntas y temas previamente fijados. Con ellos, registramos la actividad del público de los eventos, cuya representatividad era eminentemente no gitana, mixta en cuanto a identidad de género y variable etariamente ligada a espacios concretos.
5. Entrevistas semiestructuradas a los artistas fuera de los conciertos, con las que se registró su discurso acerca de la praxis de las músicas flamencas de forma extendida.

Plasmamos a continuación una tabla de participantes con datos básicos sobre las variables del nivel socioeconómico, etnia y edad, dada la relevancia que tiene a la hora de definir los eventos. Indicamos también aspectos descriptivo-orientativos:

<i>Nombre del informante⁵</i>	<i>Instrumento y agrupación</i>	<i>Edad</i>	<i>Etnia</i>	<i>Nivel socioeconómico</i>
Rubén 'Cucana'	Guitarrista – Salamenco	35	No gitano	Medio
Pilar Marcos	Cantante – Salamenco	43	No gitano	Medio
Pilar Colmenero	Cantante – Salamenco	50	No gitano	Medio

⁵ Los informantes otorgaron su consentimiento oral para la utilización de su nombre y apellidos, lo cual fue registrado en las entrevistas grabadas.

Manuel Zorita	Percusionista - Salamenco	54	No gitano	Medio
Antonio "Yaki" Vázquez	Guitarrista – Diego Jiménez	45	Gitano	Medio
David Roda	Cantante – David Roda	48	No gitano	Alto
Sergio Lucas	Cantante – Sergio Lucas	19	No gitano	Alto
Miguel Ángel "Nano" Serrano	Guitarrista – Polivalente	67	No gitano	Medio-alto
Dalila Salazar	Cantante – Polivalente	41	Gitana	Medio
Aarón Salazar	Pianista – Polivalente	- ⁶	Gitana	Medio
José "El Japonés"	Guitarrista - Polivalente	-	Gitano	Medio

Tabla 1. Tabla de participantes - artistas

Cabe indicar que el registro de los treinta⁷ cuestionarios sobre el público se distribuyó en tres grupos de edad, residentes en la ciudad de Salamanca, españoles, no gitanos y mixtos por género, una decisión que no tuvo un propósito selectivo, sino representativo, pues representaban el panorama social de los eventos: el grupo A (de 18 a 29 años), que recogía estudiantes y gente joven, en su gran mayoría, sin trabajo; el grupo B (de 30 a 49), que registra a jóvenes y gente de mediana edad con trabajo; el grupo C (50 en adelante), que aglutina a adultos con trabajo y jubilados. Mostramos, seguidamente, otra tabla de participantes con el perfil desglosado del público. Las variables de edad, clase social y género son pertinentes para conocer los aspectos identitarios del público y entender su vinculación con la elección del repertorio para los eventos en cuestión, algo que detallaremos a partir de otros rasgos en la tercera sección del trabajo.

	Informante	Nivel socioeconómico

⁶ Los informantes marcados con un guion prefirieron no decirnos su edad por motivos de privacidad.

⁷ Elegimos esta cifra por ser representativa del número de asistentes a los bares, que rondaba habitualmente entre las cincuenta u ochenta personas.

Grupo A	Mujeres	IM2	Medio
		IM4	Alto
		IM5	Medio-alto
		IM6	Medio-alto
		IM14	Medio-alto
	Varones	IV11	Medio-alto
		IV12	Medio-alto
		IV13	Medio-alto
		IV14	Medio-alto
		IV15	Medio-alto
Grupo B	Mujeres	IM1	Medio
		IM3	Medio
		IM10	Medio-alto
		IM11	Medio
		IM12	Medio
	Varones	IV2	Medio
		IV3	Alto
		IV4	Alto
		IV5	Alto
		IV9	Medio
Grupo C	Mujeres	IM7	Medio
		IM8	Medio-alto
		IM9	Medio-alto
		IM13	Medio-alto
		IM15	Medio-alto
	Varones	IV1	Medio
		IV6	Medio

		IV7	Medio-alto
		IV8	Medio-alto
		IV10	Alto

Tabla 2. Tabla de participantes - público

Cabe señalar que, para el análisis documental, se eligieron varias salas de conciertos para registrar la tipología y la cantidad de eventos de flamenco canónico en las mismas y poder hacer, así, una comparación con los eventos de músicas flamencas y constatar empíricamente el tipo de presencia de ese tipo de música en la ciudad. El tiempo acotado fue entre septiembre y mayo de 2023, con tal de establecer una franja temporal correspondiente a la de las músicas flamencas. Se eligió el Palacio de Congresos, la Biblioteca Torrente Ballester, el Centro de las Artes Escénicas y de la Música y el total de las opciones del Servicio de Actividades Culturales de la USAL.

En las siguientes páginas, realizamos la exposición y comentario de los resultados obtenidos abarcando lo siguiente: 1. Repertorio, periodicidad y localización; 2. Perfil del público e intérpretes; 3. Etnicidad, estereotipos sociopolíticos y homogeneización en la construcción de identidades.

Repertorio, periodicidad y localización

En los conciertos de músicas flamencas en Salamanca observamos que se interpretan, fundamentalmente, el siguiente tipo de palos flamencos y reinterpretaciones de estos: sevillanas, rumbas, versiones-rumba de canciones provenientes de las músicas populares urbanas e hibridaciones de la rumba y la salsa. Mostramos varios ejemplos a modo de ejemplo representativo de la tipología del repertorio de los eventos:

1. Videoclip de la rumba *No volvamos*, compuesta por Sergio Lucas y grabada en el pub Camelot⁸.
2. Diego Jiménez tocando una hibridación de rumba y salsa⁹.
3. En mismo concierto citado anteriormente, versiones-rumba de las canciones *Uno X Otro* de Manuel Carrasco (minuto 3:46) y de *Corazón Partío* de Alejandro Sanz (minuto 8:56).
4. David Roda interpretando sevillanas en la sala La Mona¹⁰.

Resultó llamativo que, siendo los artistas intérpretes de otros palos flamencos —como especificaron durante las entrevistas— y tratándose de conciertos anunciados en algunas ocasiones como “flamenco”, redujeran significativamente el rango de palos interpretados. Ejemplo de esta situación es el discurso del guitarrista Antonio “Yaki”, que explica la situación desde una dicotomía entre un uso público-privado y, además, reivindica un tipo de praxis musical como rasgo identitario —“ser flamenco”—: “ahí [en casa] ya tocamos cuando nos apetece tocar. Cada vez que podemos, y nos gusta tocar por buferías... Y decir: ‘mira lo que he sacado, mira qué soleá más bonita’. Sentirnos flamencos [...] Por el [flamenco] puro muero” (Antonio “Yaki”, comunicación personal, 12 de febrero de 2023).

Por tanto, en primera instancia, observamos que las características formales están condicionadas por su adecuación y adaptabilidad al contexto de uso (Merriam, 1964: 209) festivo de contexto pub-discoteca. Por ello, los rasgos musicales de la rumba como género dominante la adecúan a esta situación: observamos que el compás de 4/4 acelerado —140 bpm como tendencia repetida— es un patrón musical muy conocido de antemano por ese público y, asimismo, fácilmente bailable en un evento de fiesta de pub-discoteca; el hecho de compartir esa misma base rítmica con otra mucha música, también conocida *a priori*, favorece la buena recepción de versiones

⁸ Junio de 2023: <https://www.youtube.com/watch?v=LHQ70Yi0P4U> [recuperado el 4 de diciembre de 2023].

⁹ 2 de noviembre de 2018: https://www.youtube.com/watch?v=UOumnLzx5q4&ab_channel=ConciertosEnSalamanca [recuperado el 13 de junio de 2023].

¹⁰ 20 de enero de 2018 <https://youtube.com/shorts/kTpDEMhqwQ?feature=share> [recuperado el 13 de junio de 2023].

e hibridaciones con otros estilos como la salsa, una estrategia muy útil para atraer a un gran número de consumidores, lo cual tiene un uso económico evidente (Merriam, 1964: 209).

Como ejemplo significativo de la interpretación de canciones provenientes del pop, mencionamos la versión-rumba de *Un ramito de violetas* de Cecilia que realizó Salamenco el 27 de enero de 2023 en La Posada de San Boal (M. A. Bonilla, diario de campo, p. 16). Las progresiones armónicas de las músicas populares urbanas —pop-rock, trap, reggaeton, etc.— se solapan bien con los ritmos de rumba, propiciando la atención y participación de repertorios ya conocidos. Demostramos esto comparando el parecido entre la progresión armónica de la canción de Cecilia con la rumba de 2022 *La llama del amor* de Omar Montes, Jairo Remache y Farruquito, muy interpretada en los conciertos en Salamanca y que sirve de ejemplo paradigmático (M. A. Bonilla, diario de campo, p. 18). Ello demuestra que, por el uso reiterativo de ciertos tipos de acordes —el I, IV, V y VII—, estas músicas se combinan y versionan armónicamente, rítmica e instrumentalmente con mucha facilidad. Transcribimos dos fragmentos significativos de ambas en la tonalidad de la menor para facilitar la comparación del paralelismo de acordes:

A7 (V/IV)	Dm (IV)	G (VII)	G7 (V/III)	C (III)
<i>Quién le escribía versos dime quien era; quién le mandaba flores por primavera;</i>				
Am (I)	Dm (IV)	E7 (V)	Am (I)	
<i>Quién cada nueve de noviembre; como siempre sin tarjeta; le mandaba un ramito de violetas.</i>				

Transcripción 1. Fragmento de “Un ramito de violetas” de Cecilia (1975) (elaboración propia).

Am (I)	G (VII)	Dm (IV)	E (V)
<i>Tiene delito tu querer, es como el efecto de un imán; que poco a poco sin quererlo, vas atrayendo mi mirada [...]</i>			
Am (I)	Dm (IV)	E7 (V)	Am (I)

Mira que te dije que, sin avisar la llama del amor crece y no mengua.

Transcripción 2. Fragmento de “La llama del amor” de Omar Montes, Jairo Remache y Farruquito (2022) (elaboración propia).

Estas características formales son fundamentales para darle a los eventos un carácter homogéneo, festivo y, por tanto, muy atractivo para un público determinado. Pilar Marcos, cantante del grupo Salamenco, explicita las dinámicas específicas que provocan las rumbas y sevillanas, cuyas letras la gente puede cantar y cuyos ritmos son fácilmente bailables. Plasmamos el fragmento completo de la entrevista por ser especialmente descriptivo:

Es un momento de distracción, de evasión de tu vida diaria [...] Entonces, ¿la gente qué quiere? Divertirse. Entonces ¿la gente con qué se divierte? La gente se divierte con una rumba. Y se divierte bailando una sevillana. Y me gusta bailar, y aunque no baile, me pongo a bailar y me olvido de que llevo una semana fatal y quiero divertirme este rato que estoy viéndote a ti. (Pilar Marcos, comunicación personal, 3 de febrero de 2023).

La sonoridad “aflamencada” de estos eventos es dominante, algo observable por la alta presencia de la rumba y las sevillanas junto con otros elementos musicales como los siguientes: la instrumentación —siempre están presentes la voz, guitarra española y cajón, y ocasionalmente piano, bajo y otro tipo de percusión—; el timbre, melismas, vibrato y adornos de la voz —remitimos un ejemplo, donde son protagonistas las cantantes de Salamenco y se observan este tipo de canto aflamencado particular¹¹; y por la armonía, en la que están presentes las cadencias frigias, sin ser un tipo de música modal, sino tonal por existir una mezcla significativa con la sonoridad “pop”. Mostramos, como ejemplo de dicha cadencia frigia, nuestra transcripción de un fragmento de la rumba *Amor de compra y venta* de Los Chichos interpretada por David Roda en las Cavas del Champán el día 19 de febrero de 2023¹². Los dos primeros acordes ya marcan la sonoridad frigia por el segundo grado rebajado, lo cual se refuerza con la cadencia andaluza descendente desde el tercer grado:

¹¹ Gente sin complejos TV (9 de mayo de 2017). *Sala torero grupo Salamenco 2017* [Archivo de Vídeo]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=7LK10Fhrmio&ab_channel=GENTESINCOMPLEJOSTV

¹² Las Cavas del Champán [@lascavasdelchampan] (19 de febrero de 2023). *Sin título*. Instagram [vídeo]. <https://www.instagram.com/reel/Co2v6t9JBRc/>

F# (I)	G (bII)	A (III)	G (bII)	F# (I)
<i>Tengo un amor en la calle; amor que es de compra y venta;</i>				
F# (I)	G (bII)	A (III)	G (bII)	F# (I)
<i>Tengo un amor en la calle; amor que es de compra y venta.</i>				

Transcripción 3. “Amor de compra y venta” de Los Chichos interpretado por David Roda en Las Cavas del Champán el 19 de febrero de 2023 (elaboración propia).

Continuando con la nomenclatura de nuestro objeto de estudio, estimamos que resulta altamente descriptivo utilizar adjetivación del sustantivo “flamenco” en el concepto de “músicas flamencas”. Esto se explica además en parte desde un plano *emic*, pues el público utiliza etiquetas que las vinculan a ese tipo de interpretación, algo presente en el campo léxico utilizado —“flamenquito”—, la mención de algunos palos flamencos —“rumbeo”, “sevillanas”— y de artistas de ese tipo de género —Los Chichos, Omar Montes, Fondo Flamenco, etc.—, que, pese a ser artistas, incluimos dentro de la tabla de categorías musicales de los informantes, pues tiene sentido lógico *emic*: identifican un artista como definitorio del género. Sin embargo, también utilizan conceptos para identificar las prácticas de flamenco canónico y diferenciarlas de estas músicas, de forma que la dualidad de esta nomenclatura refuerza la definición distintiva del género.

Registraremos estos datos mediante cuestionarios y los ilustramos más abajo en los gráficos 1 y 2. Como puede observarse en el primero, es significativa la aparición del concepto de “flamenco puro”, que remite a la tan repetida idea del flamenco supuestamente auténtico como una música sin hibridaciones. Esa idea *emic* de la autenticidad también queda vigente en el concepto de “flamenco-flamenco” y de “lo jondo”. El gráfico n.º 2 se contrapone como un etiquetado de las prácticas de

“flamenco-pop”, destacando el empleo de los palos dominantes (rumbas y sevillanas) junto con la primera utilizada, que muestra el carácter de mayor popularidad de dicho género en ese contexto social. El resto de los conceptos son mucho más variados y abarcan la utilización de otros géneros —reggaeton-flamenco, flamenco rociero—, la valoración de las músicas flamencas —flamenquito, flamenco ordinario, flamenco comercial— o la mención de artistas de dicho género.

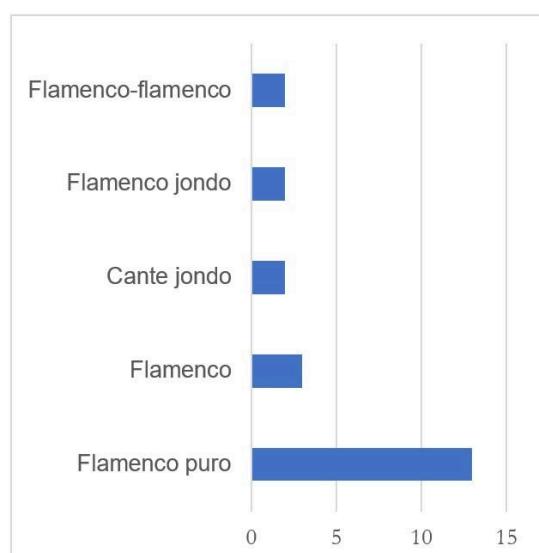


Gráfico 1. Sinónimos de “flamenco canónico” utilizados por el público.

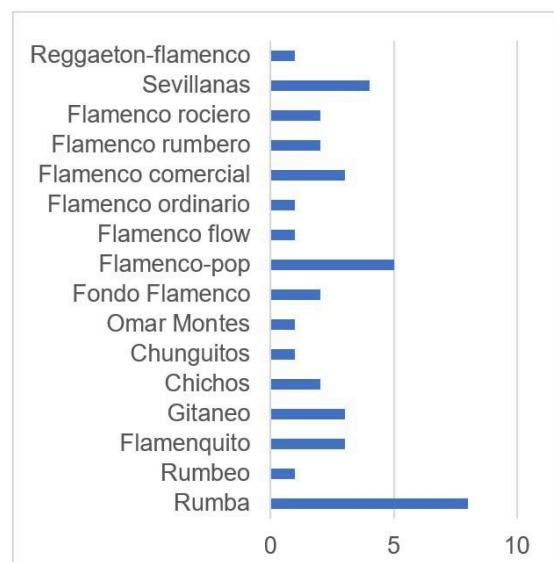


Gráfico 2. Sinónimos de “flamenco-pop” y artistas escuchados por el público.

En la nomenclatura utilizada en los carteles promocionales de los conciertos aparece de forma muy puntual el término “flamenco”, así que también por ese motivo *emic*, las consideramos otro tipo de praxis musicales específicas denominadas “músicas flamencas”: “Domingos de arte” en el caso de Camelot y La Perla Negra, “Domingos toreros” en Garamond, “Domingos rocieros” en el caso de “Las Cavas del Champán”, y el uso del nombre de los artistas en el caso de La Mona y La Posada de San Boal.

Los locales en los que se producen los eventos también son muy definitorios de estas praxis sociomusicales. La estética de los bares, en general, posee características recurrentes: todos ellos están reformados, modernizados (ver abajo,

fotografías 1, 2, 4 y 5) y se basan en la utilización de luces llamativas, decoración minimalista (ver fotografías 4 y 6) o compleja (ver fotografía 7). Registramos actividad frecuente en los siguientes bares o discotecas: Camelot, Las Cavas del Champán, La Mona, Garamond, La Perla Negra, La Posada de San Boal y, ocasionalmente, en Carmela y O’Haras. La actividad se ciñe a los fines de semana y algunos viernes en la ciudad de Salamanca en horario de tarde —19.00 aproximadamente—, lo cual parece estar ligado, también a decisiones empresariales post-pandemia COVID-19, ya que los conciertos habrían ayudado a adelantar la hora de consumo de bebidas los fines de semana: “utilizan el reclamo de la música para tener gente, cubrir más horas de que ese bar está abierto y la gente está consumiendo [...] en un horario antes de la fiesta para que la gente ya vaya antes luego se quede” (Rubén ‘Cucana’, comunicación personal, 28 de noviembre de 2023).



Fotografía 1. Concierto del grupo de Diego Jiménez el 29 de marzo de 2022 en la sala Camelot. Extraída del perfil de Instagram @camelot_salamanca



Fotografía 2. La Perla Negra. Publicación del 31 de agosto de 2019 en el perfil de Instagram @laperlanegrasalamanca



Fotografía 3. Concierto de David Roda en Las Cava... del Champán el 5 de marzo de 2023. Extraída del perfil de Instagram de @lascavasdelchampán.



Fotografía 4. Bar La Mona. Publicado el 13 de febrero de 2023 extraída del perfil @lamonasalamanca de Instagram.



Fotografía 5. Salamenco en el bar Garamond. Publicación del 4 de diciembre de 2022 extraída del perfil de Instagram @salamenco8.



Fotografía 6. Interior del pub Garamond. Publicación del 9 de julio de 2020 del perfil de Instagram @garamondsalamanca.



Fotografía 7. Posada de San Boal. Publicación del 4 de diciembre de 2023 en el perfil de Instagram @posadasanboal.

La gran presencia de estas músicas en la escena nocturna salmantina actual también les dota de relevancia por motivos cuantitativos. Esto se magnifica en contraste con la escasa alternativa “paralela” de conciertos de flamenco canónico en la ciudad, que en el discurso de los artistas queda siempre como un anhelo. Para demostrarlo, registramos el total de actividades programadas en instituciones donde

usualmente se interpretan conciertos de este tipo (ver gráfico 3), una comparación que ubicamos dentro del mismo periodo de tiempo en el que registramos las músicas flamencas. Como indicamos anteriormente, las instituciones son El Palacio de Congresos, el Centro de las Artes Escénicas y la Música, la Biblioteca Torrente Ballester y los edificios pertenecientes al Servicio de Actividades Culturales de la Universidad de Salamanca. Como dejamos constancia en el gráfico 3, han sido un total de nueve conciertos de flamenco interpretados en el conjunto de esas instituciones —cuyas actividades suman un total de 128 en la franja de tiempo estudiada, en la cual no computamos las correspondientes a la Universidad de Salamanca—, un número llamativo si lo comparamos con la programación semanal de músicas flamencas desde septiembre hasta mayo.

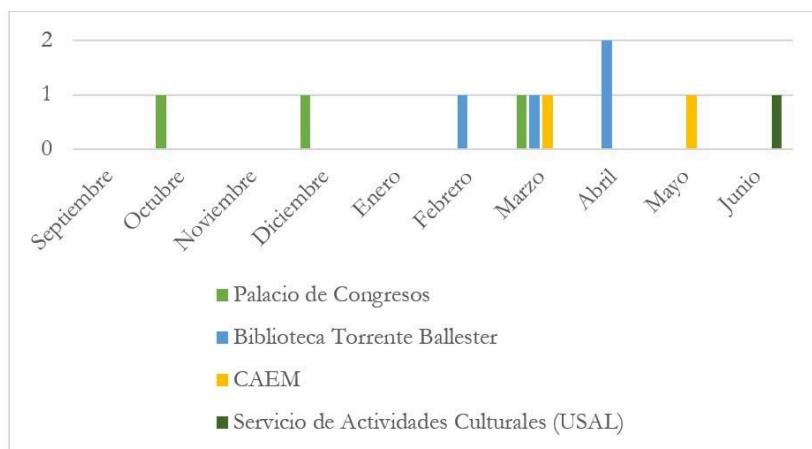


Gráfico 3. Recuento de conciertos de flamenco canónico en salas de conciertos. Septiembre de 2022 - junio de 2023.

Perfil del público e intérpretes

En las próximas páginas describiremos el perfil de los actores de los eventos, quienes muestran de forma recurrente una simbología estereotipada y un marcado carácter etnicitario, sociopolítico y de clase que conjuntamente definen su identidad. Ello demuestra que estas fiestas-concierto no son tan solo una clasificación concreta de repertorios, sino una *praxis* cultural compleja, lo cual les dota de interés musicológico. Como ejemplo ilustrativo de ello, la cantante Pilar Marcos explicitó

una separación entre la interpretación de flamenco-pop de la del flamenco canónico por este tipo de criterios más allá de lo sonoro: “una versión de *Ramito de violetas*. Para mí a lo mejor eso no es flamenquito [aquí usado como sinónimo de “flamenco canónico”] [...] Unos tíos como Los Chichos, como eran ellos, solo su aspecto, su manera, sus temas, sus letras... A lo mejor para mí eso sí era flamenquito...” (Pilar Marcos, comunicación personal, 3 de febrero de 2023). Insiste en la separación al subyacer aspectos socioculturales en su discurso: “creo que el flamenco, para empezar, es una forma de vida. O sea, es una manera de ver la vida, de hacer las cosas” (Pilar Marcos, comunicación personal, 3 de febrero de 2023).

Para desgranar este tipo de aspectos, resultan de mucha utilidad los criterios que utiliza Cristina Cruces para el estudio de rituales de flamenco canónico:

La pluralidad de ritualizaciones del flamenco requiere un marco metodológico que contemple y analice, al menos, tres variables: 1. Su nivel de institucionalización y formalización. 2. El grado de participación y los vínculos entre las partes que lo integran. 3. La distinción entre lo que denominaremos el valor de uso de la expresión flamenca, y su valor de cambio, una vez que ésta se convierte en mercancía (2002: 24).

En dicho sentido, nuestras músicas flamencas están institucionalizadas y formalizadas, pues son planeadas para un marco espaciotemporal concreto, cuyo fin es el de conseguir un uso óptimo de tipo festivo que evite, así, situaciones más espontáneas que son frecuentes en una práctica flamenca canónica. Muestra de ello es que quedan anunciados por redes con varios días de antelación y se crean carteles donde se fijan la fecha y la hora de entrada y los artistas invitados. Durante estas fiestas organizadas de antemano, el grado de participación del público cumple durante los eventos un papel mixto según las características de Cruces. No son intérpretes en potencia, pero tampoco poseen un rol pasivo al comportarse como asistentes de una fiesta-discoteca: se disponen de pie, cantan el repertorio, bailan discretamente mientras consumen bebidas, hablan entre ellos y miran al escenario, todo ello, indicios de éxito de los eventos que suponen un beneficio económico para los dueños de los locales. Manuel Zorita habla de este condicionamiento del repertorio por las dinámicas esperadas durante la praxis al decir: “estamos haciendo rumbas y sevillanas, que son un poquito más comercial [sic]”, lo cual contrapone al

flamenco canónico diciendo que es “para sentarte y escucharlo, lo otro puedes bailarlo” (Manuel Zorita, comunicación personal, 4 de febrero de 2023).

Este aspecto socioeconómico se explica muy bien a partir de la división de Cruces entre el flamenco con valor de uso y flamenco con valor de cambio, que también son mixtos para el caso estudiado. Sobre el primero, viene dado porque su sentido está fuertemente determinado por un fin comercial, dado que los conciertos posibilitan una gran afluencia de público, siendo entonces, una estrategia de *marketing*. No se cobra precio por la entrada y los artistas siempre reciben un pago por cada concierto (ver tabla A), lo cual convierte al consumo de bebidas en la fuente de ingreso única del local y, por tanto, el objetivo de máxima venta posible. En consecuencia, los artistas están directamente condicionados por el tipo de evento que el público quiera, el cual excluye otros muchos tipos de músicas e identidades socioculturales. Es significativo, por ejemplo, que el día 13 de noviembre en Camelot, no fueran aplaudidas las bulerías del grupo de Diego Jiménez.

Como anunciábamos, el valor de uso también está presente, pero en un sentido particular determinado por las características de nuestros eventos. Esa necesidad separada de lo económico que tratan de satisfacer los asistentes (Cruces, 2002: 24) se observa gracias al perfil del público que, al ser homogéneo y recurrente, su uso acaba deviniendo en una función (Merriam, 1964: 210) legitimadora de características etnicitarias, sociopolíticas, de clase y, por ende, identitarias. Observemos esto pormenorizadamente a través de las respuestas que nos ofreció el público y de las respuestas de los intérpretes.

El perfil dominante que observamos mediante el trabajo de campo es el siguiente: español, no gitano, variable etariamente en relación con el local en cuestión y mixto en cuanto a género, por lo que registramos solo personas de esas características. El rango etario abarca aproximadamente desde los veinte hasta los sesenta años en todos los locales, lo que nos llevó a dividir el registro en tres grupos representativos —el grupo A (18 a 29 años), grupo B (30 a 49) y Grupo C (de 50 en adelante)—, siendo una excepción el local Las Cavas del Champán, donde solo asistían informantes pertenecientes al grupo C. La presencia de personas de la comunidad gitana fue casi nula, y en las ocasiones de asistencia, acudieron en número mucho

menor respecto al público no gitano, la cual se explicaba por guardar relación de amistad con intérpretes de etnia gitana (M. A. Bonilla diario de campo, p. 5).

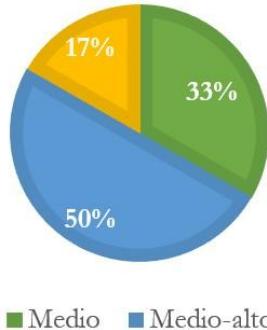


Gráfico 4. Nivel socioeconómico del público en porcentajes totales.

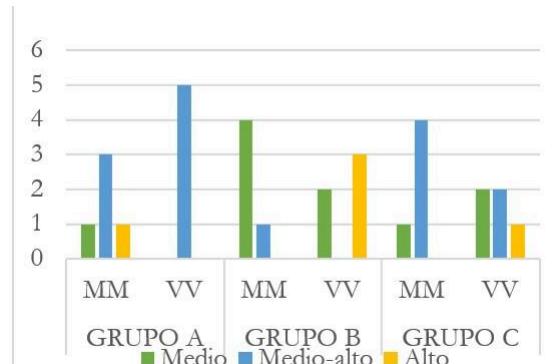


Gráfico 5. Nivel socioeconómico del público por franjas de edad y género.

En cuanto al nivel socioeconómico¹³, describimos tres categorías según el número de características cumplidas (ver gráficos 4 y 5): nivel alto, medio-alto y medio. El 17% de los informantes posee un nivel socioeconómico alto; 50%, un nivel medio-alto; 33%, un nivel medio. Así, podemos afirmar que el nivel socioeconómico de los eventos es acomodado al sumar un 67% del total entre la primera y la segunda categoría de informantes, lo cual configura una parte de la identidad general del público. El resto se construye con lo etnictario, lo estético y otras actividades asociadas por los informantes al flamenco, como la tauromaquia, etc., lo cual conjuntamente conforman criterios de segregación que explicaremos más adelante.

Continuando con el análisis del perfil, registramos opiniones directamente relacionadas con los conciertos, dejando por escrito qué tipo de prácticas flamencas estimaban que sucedían en Salamanca, el 86,6% de los informantes afirmaron que las prácticas flamencas en Salamanca eran flamenco-pop y 13,13% especificó que no existía flamenco canónico en la ciudad. Como datos extra, 13,13% informantes añadieron, sin preguntarles nosotros directamente, que el flamenco canónico lo

¹³ Utilizamos para el análisis de rentas por código postal que elaboró la Agencia Tributaria, disponible en el siguiente enlace: <https://www.salamancahoy.es/salamanca/ciudad/barrio-rico-salamanca-20230128100149-nt.html>

interpretaban el colectivo gitano, y el 6,6% de informantes, que se interpretaban sevillanas. Esto demuestra que en el discurso del público aparece una definición explícita sobre el tipo de práctica que son las músicas flamencas: no son flamenco canónico y sí son flamenco-pop, lo cual refuerza la definición desde el punto de vista *emic*.

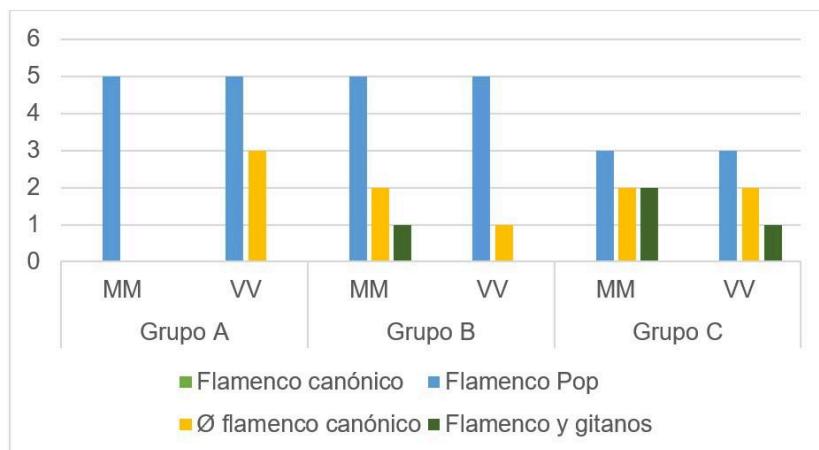


Gráfico 6. Tipo de prácticas flamencas en Salamanca

Existe una distribución etaria mixta vinculada a cada local (ver gráfico 7), con excepciones muy marcadas que explicaremos a continuación. En cuanto a Garamond la asistencia es equitativa —es el bar más moderno junto con Camelot, minimalista y de alto caché—. El bar La Mona tendría poca popularidad, en general, con una asistencia mayoritaria de público del grupo C, según los cuestionarios, pero según lo observado, mayoritaria del grupo A, lo que no es casual que el artista más presente allí es el más joven (de 19 años), Sergio Lucas, lo cual podría indicar una correspondencia de asistentes por edad. El público de la sala Camelot —la más grande, de carácter de discoteca, con volumen más alto de la música de los conciertos y de la fiesta posterior— está distribuido, sobre todo entre los dos grupos más jóvenes. Ello indica que el tipo de público que prefiere un evento de discoteca es mayormente joven o de mediana edad —es reseñable que allí es el único lugar en el que toca Diego Jiménez—, algo que se corrobora con lo siguiente.

El pub Las Cavas del Champán es al que más informantes del grupo C asisten, pues es el único en el que se interpretan, sobre todo, sevillanas y la gente estaba sentada escuchando en silencio. Por el contrario, La Perla Negra, es el que más población joven alberga, habiendo tan solo un informante del grupo C. En general,

con estos datos observamos que, pese a que la distribución por edad de los informantes puede variar con algunas excepciones, la distribución es equitativa en cuanto a esta, pues siempre existen informantes de los tres grupos etarios, algo que varía dependiendo del carácter menor o mayormente festivo de los eventos.



Gráfico 7. Asistencia a los locales distribuida por edad

La última categoría resulta muy elocuente: no hubo ningún informante que afirmara asistir a los eventos solo por el hecho de ser una fiesta, independientemente del género musical, mientras que fueron el 70% los que afirmaron la asistencia por el género (ver gráfico 8). Es muy relevante este dato para confirmar que los eventos en cuestión consiguen su objetivo de utilizar los géneros con un fin mercantil. Esto se distribuye significativamente por edades: el 90% del grupo A, el 90% del B y el 30% del C, lo cual contrasta con el hecho de que la asistencia por el artista estuviera inclinada hacia el grupo C: 30% del grupo A, 30% del B y 80% informantes del grupo mencionado. Los informantes del grupo A y B, los más jóvenes, son los que más experiencias de tipo festivo buscan, mientras que los más mayores, los de tipo concertístico. En cambio, este último grupo es el que más relación guarda con los artistas, algo señalado en el diario de campo y, en específico, en el caso de Las Cavas del Champán donde, además, los asistentes son amigos y pertenecientes en su mayoría la asociación de El Rocío de Salamanca —incluido el cantante, quien incluso posee una casa en alquiler en El Rocío—.

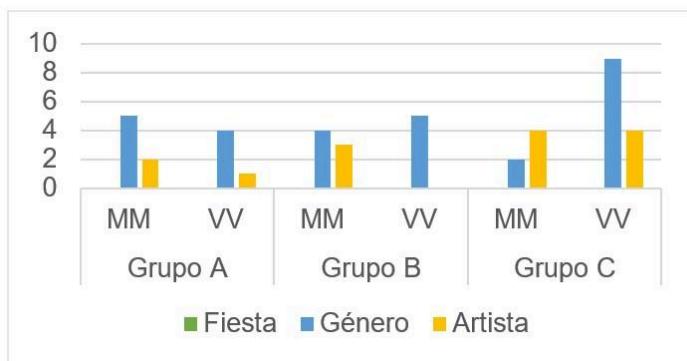


Gráfico 8. Motivo de asistencia a los eventos

Para terminar de evaluar los datos recogidos sobre informantes, explicamos a continuación la información extraída de las entrevistas a los intérpretes. Detallaremos, primero, lo relativo al perfil y, más tarde, las variables detalladas en los objetivos e hipótesis.

En la tabla de participantes mostrábamos el nivel socioeconómico, algo que ilustramos mediante el gráfico 15: el 66,6% de los informantes tienen un nivel socioeconómico medio; 11,1, medio-alto y 22,2%, alto, lo cual hace que el nivel sea predominantemente medio, algo contrastante con el nivel socioeconómico del público. Esta diferencia queda reducida mediante la proyección cultural —la forma de vestir y la música interpretada— las cuales marcan una clase aspiracional de forma simbólica.

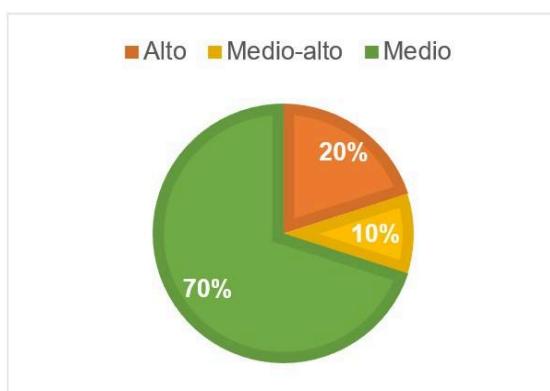


Gráfico 9. Nivel socioeconómico de los artistas

Si evaluamos el tipo de repertorio flamenco conocido, observamos que todos, salvo Pilar Colmenero, escuchan y saben interpretar flamenco canónico. Sin embargo, en lo recogido en entrevistas, el conocimiento sobre flamenco de algunos cantantes está reducido para una adaptación al contexto. Por la formación que recibieron, que

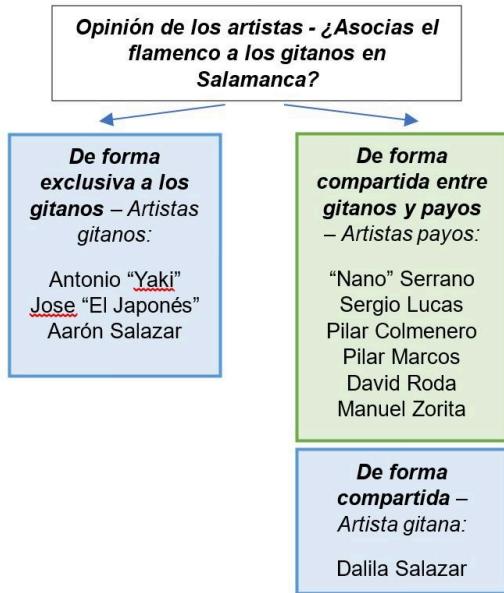
encaja bien para el panorama festivo de Salamanca, Sergio Lucas, David Roda, Pilar Marcos y Pilar Colmenero afirman no cantar soleás, seguiriyas o palos libres, pero sí rumbas, alegrías, fandangos y bulerías. El discurso de Sergio Lucas es ilustrativo al mencionar que “una soleá no la cantaría nunca [...] las puedo cantar, pero si me escucha alguien que sabe de flamenco [...] si me ve luego me para y me va a decir [...] ‘tienes poco compás’ o ‘tienes que aprender aquí’” (Sergio Lucas, comunicación personal, 16 de marzo de 2023). Esto se complementa y encaja con el conocimiento de flamenco-pop, que es generalizado, salvo en el caso de Nano Serrano, que es el más dedicado exclusivamente al flamenco canónico durante su vida, lo cual demostró interpretando en entrevista una soleá, taranta, bulerías, granaína, alegrías e hibridaciones de flamenco con *gypsy jazz* y funk.

La asociación entre el flamenco canónico y determinadas etnias es llamativa, pues los informantes gitanos, es decir, Antonio “Yaki”, Aarón Salazar y José “El Japonés”, salvo Dalila Salazar, poseen un discurso de vinculación exclusiva de esta música con su comunidad étnica (ver esquema 1). “Yaki” utiliza, por ejemplo, argumentos de autoridad citando a artistas reconocidos del flamenco, como Paco de Lucía o Tomatito, para reforzar su posición. Cuando se le preguntó por un posible acceso a rituales privados de flamenco en entornos de su comunidad nos contó: “[Paco de Lucía] dijo que el flamenco, para coger lo que es el flamenco hay que estar en una fiesta de gitanos, porque está llena de pequeños matices... Y es verdad, llevaba razón. Y es realmente donde se aprende” (Antonio “Yaki”, comunicación personal, 12 de febrero de 2023). Al preguntarle si el flamenco puro pertenece a los gitanos en Salamanca, se posiciona explícitamente afirmando una imposibilidad de los no gitanos de hacer flamenco canónico: “sí, hay grupitos [de no gitanos], hay algún grupo que otro que hacen flamenco. No que hagan, sino que lo intentan” (Antonio ‘Yaki,’ comunicación, 12 de febrero 2023).

Es interesante que en su discurso el flamenco sería una habilidad natural implícita, lo cual trataría de fortalecer esa asociación entre el flamenco y los gitanos: “No les sale [a los llamados “payos”]. A ver si me entiendes. Se puede intentar, pero ahí hay algo que no. Hay algo interior que no... ¿Sabes? Y ojo, que lo hacen muy bien” (Antonio ‘Yaki,’ comunicación, 12 de febrero 2023). Es llamativo que incluso Dalila

Salazar, la cual no explicita esa exclusividad pues opina que es un aprendizaje étnicamente compartido, utiliza argumentos que forman parte de su ideario que siguen creando esa asociación entre su comunidad y la música. Es destacable la afirmación del flamenco como una habilidad intrínseca: “La mayoría de los gitanos lo llevamos dentro y nos gusta, pero hay gitanos que no les gusta y no lo entienden. Yo no diría que es de payos o gitanos, es de entendimiento” (Dalila Salazar, comunicación personal, 17 de mayo de 2023).

Los informantes no gitanos opinan en su totalidad que la pertenencia es compartida entre ambos grupos étnicos. Tal es el caso de Pilar Marcos, por ejemplo, que al preguntarle sobre dicha exclusividad de pertenencia nos respondió afirmando algo parecido a Dalila, pues asigna a los gitanos habilidades naturales inherentes: “No, para nada. No, no, no. [...] El gitano, pues es gitano. Qué bobadas, es flamenco. El gitano tiene esa capacidad y le corre por la sangre porque es gitano”. Para fortalecer la vinculación con el colectivo no gitano, utiliza vocabulario emocional: “hay muchos payos que amamos el flamenco, lo sentimos”. Más tarde, sin embargo, vuelve a estar implícita una noción de pertenencia del flamenco al colectivo gitano: “Solo queremos disfrutar de lo que ellos tienen. Lo que pasa es que a ellos les cuesta... ‘El flamenco es nuestro’. No, perdona, el flamenco es universal” (Pilar Marcos, comunicación personal, 3 de febrero de 2023). En definitiva, lo que nos parece relevante es el uso de la música como marcador identitario por medio de la definición etnicitaria de colectivos. Se le estaría dando un sentido de pertenencia total o mixta al género para establecer etiquetas objetivadas de diferenciación por medio de la idea de la etnicidad. La autoestima y orgullo de la comunidad gitana se ve notablemente magnificada al suponer una exclusividad y mayor habilidad de interpretación, mientras que el colectivo no gitano reconoce esa vinculación, pero la “diluye” para compartir la pertenencia de una praxis que también define su identidad como grupo y les da beneficios económicos y formas de interrelación fundamentales.



Esquema 1. Opinión de los artistas de la escena gitanos y no gitanos sobre la asociación entre el flamenco y su grupo étnico.

Etnicidad, estereotipos sociopolíticos y homogeneización en la construcción de identidades

Con lo analizado hasta ahora, resulta evidente que las praxis de músicas flamencas poseen una identidad definida por la pluralidad de aspectos que la conforman: el repertorio interpretado, las características generales de los actores y de los eventos, un tipo de etnicidad, clase social y un discurso sociopolítico estereotipado. La cualidad de estas características las hace fácilmente comprensibles como un conjunto de símbolos tal como explica Turner (2020: 30): dispares, al estar aparentemente desconectados entre sí; condensados, por su aglutinamiento; y que polarizan algunas ideas. Asimismo, también será analizable siguiendo el esquema tripartito del mismo autor: la forma externa y características observables, el discurso ofrecido por distintos actores, y la interpretación del antropólogo (Turner, 2020: 30). Nos parece especialmente relevante que la recurrencia de estos marcadores identitarios haga poco accesibles los eventos para los colectivos que no cumplen estas características, creando espacios segregados. Detallamos que esto se

concreta a través de estereotipos sociopolíticos y étnicos asociados a las prácticas flamencas que explicaremos a continuación.

Como detallábamos anteriormente, el público gitano acudió solo en ocasiones muy puntuales, una ausencia llamativa, pues sabemos a través de las conversaciones de campo que la población gitana es oyente e intérprete habitual de estos repertorios en la ciudad. Su presencia nula los eventos como eminentemente no gitanos, pero, además, excluyentes de dicho colectivo, pues los marcadores identitarios de los eventos, junto con el discurso dominante de los asistentes, como el del dueño del pub Garamond, dificultan o impiden la participación de este tipo de colectivos en los eventos: “hace diez años sí estaban presentes, pero nos dejó de interesar ese público para este tipo de eventos” (M. A. Bonilla, diario de campo, p. 19).

Para esa opinión generalizada, fue ilustrativa la del dueño del pub Centenera¹⁴, quien rechazó nuestra propuesta de programar flamenco, pues declaró que atraería a la comunidad gitana la cual, según él, podría generar conflictos: “no tengo porteros suficientes para controlar eso” (M. A. Bonilla, diario de campo, p. 27). Estas afirmaciones las realizó definiéndose también como amante del flamenco, algo que demostró invitando sin anunciarlo por redes a una *jam* de jazz a Jorge Pardo, flautista y saxofonista flamenco de alto renombre, el día 11 de junio de 2023 (M. A. Bonilla, diario de campo, p. 28). Ese secretismo demuestra el deseo de selección de público, lo cual acabó siendo efectivo ese mismo día, dado que solo acudió el público habitual: estudiantes de conservatorio, estudiantes Erasmus, veinteañeros y adultos de mediana edad —de 30 a 50 años—.

En la construcción de la opinión sobre los gitanos, es elocuente el contraste entre lo que ocurre *de facto* y el discurso dominante, en el que mayoritariamente asocia el flamenco con dicho colectivo. Lo ilustramos con el gráfico 10, donde el 73,3% del público afirmó la vinculación, 26,6% la negó y el 33,3% habló de una pertenencia compartida con el colectivo no gitano. Su existencia en el discurso reafirma la

¹⁴ Este local quedó fuera de nuestro estudio por no programar flamenco o músicas flamencas, sin embargo, hablamos con el dueño para intentar programar un concierto de flamenco canónico y para conocer opiniones sobre el panorama fuera del mismo.

posible presencia del colectivo gitano, que finalmente queda excluido de estos eventos en Salamanca, lo cual contribuye a una menor visibilidad de este.

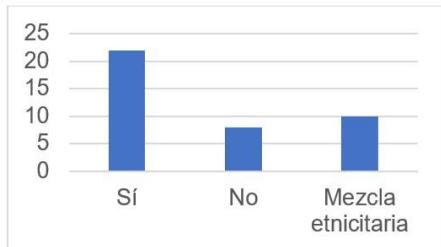


Gráfico 10. Número de personas del público que afirmaban, negaban que el flamenco está asociado al colectivo gitano, o de mezcla etniciaria con el colectivo no gitano.

Los artistas, a pesar de mostrar en su discurso una pertenencia total o compartida del flamenco con los gitanos —como mostrábamos en el esquema 1—, también son conscientes de esa situación de segregación. Tal es el caso de Sergio Lucas, quien opina que es el perfil del público lo que determina que los organizadores de los eventos impidan la entrada del colectivo gitano, algo condicionado por el fin comercial de los conciertos: “Hay muchos de ellos [gitanos] que se toman muchas confianzas, y hay locales que no les apetece ese tipo de ambiente no porque a ellos no les guste [...], pero a las personas que quieren que vayan allí no les gusta. Entonces al final el dinero es lo que mueve” (Sergio Lucas, comunicación personal, 16 de marzo de 2023). “Nano” Serrano justifica esa ausencia hablando de esta vinculación entre eventos de flamenco y la delincuencia, algo que ejemplifica hablando de la situación en una peña que él mismo creó hace años y que, según él, acabó disolviéndose por ese tipo de ambiente y la falta de público (“Nano” Serrano, comunicación personal, 14 de diciembre de 2023). Antonio “Yaki” y Rubén “Cucana” también explicitaron esta poca presencia gitana en los conciertos, lo cual fortalece este hecho junto con nuestras propias observaciones.

Insistimos en que esa situación podría ser distinta, pues también los artistas demuestran una vinculación entre el colectivo gitano y el flamenco e, incluso, la mayoría de ellos aprendieron a interpretar este género del colectivo mencionado. Tal es el caso de David Roda, quien afirma haber asistido a eventos informales donde gitanos tocaban flamenco y de quienes aprendió de oído: “Íbamos luego a un bar, por ejemplo, que lo tenía una señora aquí que se llamaba Mara que estaba en la plaza de San Justo. Y ahí era un sitio donde iban muchos gitanos, todos flamencos

que actuaban por Salamanca” (David Roda, comunicación personal, 6 de marzo de 2023). La misma situación fue la de Rubén “Cucana” y “Nano” Serrano, quienes aprendieron con profesores particulares, siendo José “El Japonés” el maestro del primero.

Como anunciábamos, es muy relevante para la definición identitaria de los eventos la presencia de ideas sociopolíticamente estereotipadas de “lo español”. La gran mayoría de los asistentes asocian el flamenco con España, el sur del país y la tauromaquia, algo que consideramos una tipificación metonímica, ya que toma una parte de las características por el todo de la definición. Esto lo ilustramos en los gráficos mostrados a continuación. En el gráfico 11, observamos que son el 70% informantes los que afirman asociar el flamenco con el mundo taurino, mientras que el resto lo niega. Además, el 30% explicitó *motu proprio* que eran taurinos.

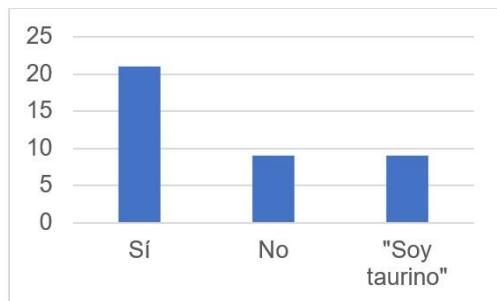


Gráfico 11. Número de informantes que afirman o niegan asociar el flamenco al mundo taurino junto con el número de informantes que explicitan ser taurinos *motu proprio*.

Esta distribución es medianamente equitativa por grupos de edad, aunque se inclina mayoritariamente entre el grupo A y el C, siendo el 80% de informantes del grupo A los que afirmaron esa asociación, 60% del grupo B y 70% del C (ver gráfico 12). Esto demuestra una distribución equitativa entre las tres generaciones de hábitos culturales asociados, como el flamenco y la tauromaquia, lo cual evidencia la popularidad de estos marcadores identitarios de corte oligárquico.

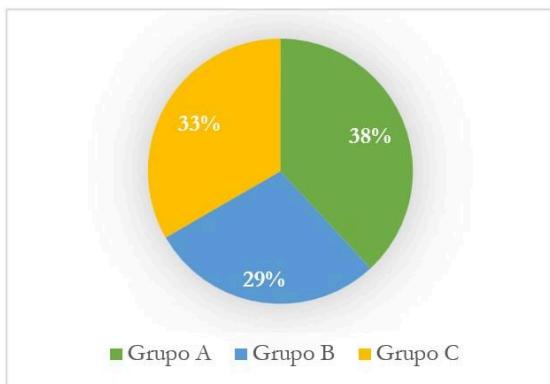


Gráfico 12. Porcentaje de asistentes que asocian el flamenco al mundo taurino.

Es también destacable este discurso entre los intérpretes, pues todos y todas asociaron el flamenco al mundo taurino. Sergio Lucas lo afirmó en entrevistas y, además, dicha conexión fue comprobada recurrentemente por medio de la etnografía digital (ver abajo fotografías 8 y 9). Sin embargo, el artista negó al comienzo de la entrevista su participación en eventos taurinos, lo cual demuestra una conciencia del estigma de estas prácticas al establecer una interlocución con nosotros. Esta unión entre el flamenco y el mundo taurino también la explicita metafóricamente en la entrevista, al afirmar que “los toreros son artistas de día y los cantantes son artistas de noche. Y es totalmente cierto, el torero actúa de día y el cantante, de noche. Y eso es así, después de la corrida, todo el mundo se va a cenar y luego ya, al flamenco” (Sergio Lucas, comunicación personal, 16 de marzo).

Esto no se trata tan solo de una opinión, sino que también se manifiesta mediante la participación activa en eventos taurinos, como la *Gala cultural taurina* de Salamanca en febrero de 2023 (ver fotografía 9). Sergio Lucas no es el único en haber participado en eventos taurinos, pues David Roda afirmó haber sido novillero (David Roda, comunicación personal, 6 de marzo de 2023) y Antonio “Yaki” nos habló de un evento privado en el que participó tocando mientras toreaban. Se trata de una finca en El Pilar con un torero apellidado Urdiales. “Yaki” manifiesta su emoción ante la unión de espectáculos: “yo estuve tocando para él mientras toreaba. Fue una cosa impresionante, bonita. Mientras él estaba toreando, yo estaba tocando por soleá, y cosas así” (Antonio “Yaki”, comunicación personal, 12 de febrero de 2023).



Fotografía 8 - Story del perfil de Instagram público de Sergio Lucas @sergio_lucas. el 24 de febrero de 2023.



Fotografía 9 - Story del perfil de Instagram público Sergio Lucas @sergio_lucas._ el 18 de mayo de 2023.

Para concluir el apartado, nos parece fundamental insistir en que estas prácticas flamencas están fuertemente homogeneizadas y estereotipadas con consecuencias sociales de una exclusión que, como ya hemos explicado, viene dada por el tipo de praxis socio-musical que espera el público. La adaptación de los artistas al contexto —pues constituye parte de su sueldo—, que está condicionado por el tipo de gente que los dueños de los bares quieren atraer en masa para lucrarse, trae una hegemonía de prácticas simplificadas y entornos cuyo público posee mayoritariamente rasgos sociopolíticos concretos, lo cual acaba creando entornos de segregación sociocultural. No va implícito en nuestro discurso que, como contraposición, si se programara cualquier tipo de concierto de flamenco canónico, conllevara un entorno sociomusical “mejor”, lo cual sería esencialista y descontextualizado. Se trata, más bien, de que poseemos la conciencia formada empíricamente de que otro tipo de eventos flamencos en Salamanca son posibles una vez conocida la lógica del contexto y habiendo utilizado herramientas y medios adecuados al mismo.

Conclusiones

Con la investigación realizada, hemos comprendido la lógica de las que denominamos las músicas flamencas en la noche salmantina. Los eventos tienen lugar de septiembre a mayo, cada fin de semana, en seis bares de la ciudad, lo que les otorga relevancia sociocultural cuantitativa y cualitativa. En contraste, los conciertos de flamenco canónico son escasos, con solo nueve registrados en cuatro instituciones. Cabe destacar que el repertorio de los primeros eventos es una versión reducida del flamenco, centrada en sevillanas, rumbas y rumbas-salsa. Esta selección, junto con el ritual festivo en formato pub-discoteca y la categorización del público e intérpretes, nos llevó a denominarlas “músicas flamencas salmantinas” en lugar de “flamenco”, pues, aunque presentan elementos aflamencados —instrumentación, armonía, timbre vocal y melodías en modo frigio—, su dinámica social y simbología se diferencian del flamenco canónico descrito por Cruces (2002) y Machin-Autenrieth (2013). Como construcción cultural extra, la elección del repertorio responde a un uso específico, a las expectativas del público y los dueños de los bares, quienes buscan, respectivamente, una experiencia festiva y un beneficio económico.

Analizamos el perfil del público para entender su relación con la praxis musical, el cual posee características homogéneas: es mayoritariamente español, mixto por género, no gitano, de alto nivel socioeconómico y con un gusto equilibrado entre el flamenco canónico y la música de los eventos. Su discurso reproduce jerarquías habituales dentro de la comunidad: “lo jondo” y “lo puro” frente a “lo comercial” y “lo pop”. Tanto sus comportamientos como sus declaraciones evidencian que los conciertos cumplen una función similar a la de una discoteca, con una intención de lucro esencial para los dueños.

Además, la función social de los eventos es marcadamente identitaria. La mayoría de los asistentes vincula el flamenco a la tauromaquia, España, el sur del país y la comunidad gitana, lo que refuerza una visión estereotipada del género. Sin embargo, observamos un estigma que excluye a los gitanos de estos bares, a pesar de su fuerte vinculación con el flamenco. Los artistas gitanos suelen autodefinirse

como intérpretes “auténticos” del género, una idea reforzada por los artistas no gitanos, que, si bien la aceptan, además la consideran compartida.

Este componente étnico, sumado a la homogeneidad de los bares y sus actores, los convierte en espacios segregados con una interpretación simplificada del repertorio. En conclusión, los actores de esta praxis sociomusical desempeñan un papel activo en la legitimación de valores y actitudes concretas, mostrando cómo lo simbólico y lo procedimental se retroalimentan. Esto tiene implicaciones tanto sociales como musicológicas, ya que evidencia el impacto de la música en la construcción de identidades y espacios. A partir de este análisis, consideramos que la creación de alternativas de conciertos con entornos más diversos, tanto en lo social como en lo sonoro, podría ser una vía de transformación.

Bibliografía

- Álvarez Caballero, Ángel. 2004. *El cante flamenco*. Madrid: Alianza Editorial.
- _____. 2003. *El toque flamenco*. Madrid: Alianza Editorial.
- _____. 1998. *El baile flamenco*. Madrid: Alianza Editorial.
- Azofra, Pedro. 1996. *¡Mi Salamanca!: (biografía de Rafael Farina)*. Salamanca: Caja Salamanca y Soria.
- Berlanga, Miguel Ángel. 2017. *El Flamenco, un Arte Musical y de la Danza: Parte 1. Precedentes históricos y culturales y primer desarrollo histórico*. Granada: Editorial Universidad de Granada.
- Bethencourt Llobet, Francisco. 2005. “El flamenco como música popular: Encontrando un lugar en la ‘popular music’”. *Nassarre. Revista Aragonesa de Musicología*, 21(1), 121-132.
- _____. 2022. “Espacios performativos de flamenco: pasado y presente (en tiempos de COVID)”. *Cuadernos de Etnomusicología*, 17(1), 10-20.
- Blacking, John. 2015. *¿Hay música en el hombre?* Madrid: Alianza Editorial.

Cruces, Cristina. 2002. *Más allá de la Música. Antropología y Flamenco (I)*. Sevilla: Signatura Ediciones de Andalucía.

_____. 2012. “Hacia una revisión del concepto “nuevo flamenco”. La intelectualización del arte”. José Miguel Díaz-Báñez, Francisco Javier Escobar Borrego, Inmaculada Ventura Molina (ed.), *Las fronteras entre los géneros. Flamenco y otras músicas de tradición oral*, 13-25. Sevilla: Universidad de Sevilla.

Feld, Stephen. 1991. “El sonido como un sistema simbólico”. Francisco Cruces, (Ed.), *Las culturas musicales: lecturas de etnomusicología*, 331-357. Madrid: Trotta.

García Peinazo, Diego. 2021 “Popular Music Studies en la investigación sobre Flamenco? (Des)encuentros epistemológicos y desafíos para un análisis musicológico”. *Anuario Musical* 76, 207-225.

_____. 2017. *Rock Andaluz: musical meanings, identities and ideology in the late Franquism's Spain (1969-1982)*. Madrid: Sedem.

Geertz, Clifford. 1973. “Descripción densa”. *La interpretación de las culturas*, 19-41. Barcelona: Gedisa Editorial.

Hine, Christine. 2000. *Virtual Ethnography*. London: SAGE Publications.

Kottak, Carl Philip. 2011. “¿Qué es la antropología?” *Antropología cultural*, 3-25. Madrid: McGraw Hill.

Machin-Autenrieth, Mathew. 2013. “An Overview of Flamenco”. *Andalucía flamenca: Music, regionalism and identity in southern Spain* [Tesis de doctorado, Cardiff Universidad de Cardiff]. <https://orca.cardiff.ac.uk/id/eprint/49178>.

Manuel, Peter. 2003. “Flamenco Guitar: History, Style, and Context”. Victor Coelho (ed.), *The Cambridge Companion to the Guitar*, 13-32. Cambridge: Cambridge University Press.

Martí, Josep. 2000. *Más allá del arte: la música como generadora de realidades sociales*. Maule: Deriva Editorial.

Merriam, Alan. 1964. *The Anthropology of Music*. Illinois: Northwestern University Press.

Navarro García, Jose Luis y Ropero Núñez, Miguel. 1995. *Historia del flamenco*. Sevilla: Ediciones Tartessos.

Lafuente, Rafael. 2005. *Los gitanos, el flamenco y los flamencos*. Sevilla: Signatura ediciones.

Ordóñez Eslava, Pedro. 2020. *Apología de lo impuro: Contramemoria y f[r]icción en el flamenco contemporáneo*. Asociación Española de Organizaciones de Festivales (CIOFF).

Ortiz Nuevo, José Luis. (2010). *Alegato contra la pureza*. Barcelona: Ediciones Barataria.

Papapavlou, Maria. 2003. Flamenco y Jerez de las fronteras socioculturales. *Revista de Antropología Social*, (11), pp. 143-157.

RTVE. (1973). De Despeñaperros para arriba. *Rito y geografía del cante*.

<https://www.rtve.es/play/videos/rito-y-geografia-del-cante/rito-geografia-del-cante-de-spenaperros-para-arriba/5476043/> [fecha de consulta: 21-03-2023].

Steingress, Gerhard. 2002. “El flamenco como patrimonio cultural o una construcción artificial más de la identidad andaluza”. *ANDULI, Revista Andaluza De Ciencias Sociales*, (1), 43-63.

_____. 2004. La hibridación transcultural como clave de la formación del nuevo flamenco (aspectos histórico-sociológicos, analíticos y comparativos). *Trans. Revista transcultural de música* 8.

Turner, Victor. 2020. “Símbolos del ritual ndembu”. *La selva de los símbolos. Aspectos del ritual ndembu*, 21-52. Madrid: Siglo XXI de España Editores.

Washabaugh, William. 2012. *Flamenco Music and National Identity in Spain*. Farnham: Ashgate Publishing.

¿A que no me conoces? La música como hilo conductor del carnaval democrático de Miguelturra (Ciudad Real)

FRANCISCO MANUEL PEZO DÍAZ

Universidad de Castilla-La Mancha, fcomanuel.pezo@alu.uclm.es

2025. *Cuadernos de Etnomusicología* n.º20(2)

Palabras clave: carnaval; máscara callejera; liminalidad; charanga; *contrafacta*.

Keywords: carnival, street mask; liminality; brass band; contrafacta.

Cita recomendada:

Peco Díaz, Francisco Manuel. 2025. ¿A que no me conoces? La música como hilo conductor del carnaval democrático de Miguelturra (Ciudad Real). *Cuadernos de Etnomusicología*, n.º20(2), pp. 75-106. <URL> (fecha de consulta dd/mm/aa).



Esta obra está sujeta a la licencia de Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 España de Creative Commons. Puede copiarla, distribuirla y comunicarla públicamente siempre que cite su autor y la revista que lo publica (*Cuadernos de Etnomusicología*), agregando la dirección URL y/o un enlace a este sitio: www.sibetrans.com/etno/. No la utilice para fines comerciales y no haga con ella obra derivada. La licencia completa se puede consultar en:

http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es_ES

*This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International license. You can copy, distribute, and transmit the work, provided that you mention the author and the source of the material (*Cuadernos de Etnomusicología*), either by adding the URL address of the article and/or a link to the web page: www.sibetrans.com/etno/. It is not allowed to use the work for commercial purposes and you may not alter, transform, or build upon this work. You can check the complete license agreement in the following link:*

<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

¿A QUE NO ME CONOCES? LA MÚSICA COMO HILO CONDUCTOR DEL CARNAVAL DEMOCRÁTICO DE MIGUETURRA (CIUDAD REAL)¹

Francisco Manuel Peco Díaz

Resumen

Este artículo aborda la función vehicular de la música en el Carnaval de Miguelturra (Ciudad Real), trascendiendo el paradigma descriptivo para analizar cómo las sonoridades generan, mantienen y resignifican el rito. Desde una matriz etnomusicológica de la *performance*, el estudio postula que la música actúa como el agente estructural que establece y sostiene el espacio liminal y facilita la *communitas*.

La metodología empleada fue de carácter cualitativo, basada en la observación participante y la triangulación de fuentes orales (informantes clave: músicos, políticos y Máscaras Mayores) y el análisis del corpus de *contrafacta*.

Los hallazgos demuestran que la charanga (viento y percusión) es el motor del ritual: su saturación acústica borra el paisaje sonoro cotidiano, catalizando la metamorfosis identitaria de la máscara callejera. Así mismo, la *contrafacta* funciona como un mecanismo de fiscalización social que, amparado en la licencia ritual, valida la crítica sociopolítica y refuerza la identidad colectiva de *lo churriego*. Finalmente, el análisis de la dualidad calle-salón concluye que la pervivencia del carnaval depende de la resistencia de su núcleo liminal (el sonido bruto y participativo) frente a la estructura del espectáculo institucional.

Palabras clave: carnaval; máscara callejera; liminalidad; charanga; *contrafacta*.

¹ Este artículo parte del Trabajo Fin de Máster titulado *¿A que no me conoces? La música como hilo conductor del carnaval democrático de Miguelturra (Ciudad Real)*, elaborado en la Universidad Internacional de La Rioja en 2022, y se complementa con la Tesis Doctoral actualmente en curso en la Universidad de Castilla-La Mancha.

Abstract

This article addresses the vehicular function of music in the Carnival of Miguelturra (Ciudad Real), transcending the descriptive paradigm to analyse how sounds generate, maintain and redefine the ritual. From an ethnomusicological matrix of performance, the study posits that music acts as the structural agent that establishes and sustains the liminal space and facilitates communitas.

The methodology employed was qualitative, based on participant observation and the triangulation of oral sources (key informants: musicians, politicians and Máscaras Mayores) and the analysis of the contrafacta corpus.

The findings show that the “charanga” (wind and percussion) is the driving force behind the ritual: its acoustic saturation erases the everyday soundscape, catalysing the identity metamorphosis of the street mask. Likewise, the contrafacta functions as a mechanism of social control which, protected by ritual licence, validates socio-political criticism and reinforces the collective identity of the “churriego”. Finally, the analysis of the street-salon duality concludes that the survival of carnival depends on the resistance of its liminal core (the raw and participatory sound) against the structure of the institutional spectacle.

Keywords: carnival, street mask; liminality; brass band; contrafacta.

Introducción: planteamiento y objetivos

El carnaval, entendido como un ritual de inversión y suspensión de las normas sociales (Caro 1979: 50-51; Turner 1969/1988: 170-172), encuentra en Miguelturra (Ciudad Real) un excepcional caso de estudio, distinguido por la pervivencia de la máscara callejera. Este anonimato, que opera como motor de la metamorfosis identitaria (Freud 1913/1980: 142), se articula íntimamente con el fenómeno acústico de la fiesta. Sin embargo, la mayor parte de la literatura sobre esta festividad ha privilegiado el análisis histórico y la taxonomía de los eventos, relegando a un plano secundario la función vehicular de la música en la construcción y la vivencia de este ritual.

Este artículo asume el desafío de trascender el paradigma descriptivo, tal y como se observa en la necesidad de analizar las transformaciones sociales a través de las sonoridades (Panero y Pinelo 2023: 11-17). Si bien es tautológico afirmar que el carnaval no se entiende sin música, el propósito es desvelar cómo y por qué determinadas sonoridades no solo acompañan, sino que generan, mantienen y resignifican el rito en el periodo democrático. El foco se sitúa, especialmente, en la *performance* de las charangas y el uso de la contrafacta como mecanismos fundamentales de cohesión social y sátira.

Desde una matriz interpretativa etnomusicológica, este trabajo postula que la música en Miguelturra actúa como el hilo conductor para establecer el espacio liminal del carnaval y facilitar la *communitas* (Turner 1969/1988: 101-104), especialmente a través del baile callejero y la crítica social encapsulada en las nuevas letras. El estudio se apoya en una exhaustiva revisión documental y un trabajo de campo etnográfico que busca establecer un diálogo crítico entre la historia local y la teoría del ritual contemporánea.

Para lograr este propósito analítico, se establecen los siguientes objetivos específicos:

1. Establecer un marco teórico que posicione al Carnaval de Miguelturra en el debate contemporáneo sobre el ritual festivo, incorporando conceptos de liminalidad y *performance*.

2. Detallar la metodología etnomusicológica empleada, justificando la selección y el análisis de las fuentes orales y del repertorio musical, superando el enfoque meramente descriptivo.
3. Analizar la función performativa de la música de las charangas en la creación y modulación del espacio ritual, examinando cómo su sonoridad refuerza la metamorfosis identitaria de la máscara callejera.
4. Interpretar el fenómeno de la *contrafacta* como el mecanismo de sátira social más relevante del carnaval en el actual periodo democrático, explorando su significado poético y su capacidad para reforzar la identidad local y la *communitas*.
5. Contribuir al cuerpo de conocimiento sobre la etnomusicología festiva en España a través de un estudio de caso específico y sus aportaciones a la comprensión de la música como agente de transformación social y cultural.

Marco teórico y conceptual: el carnaval como rito y *performance*

La comprensión del Carnaval de Miguelturra como un fenómeno que trasciende la mera festividad exige su articulación con la teoría del ritual y la etnomusicología de la performance. Este marco conceptual establece la base analítica necesaria para desvelar cómo la música opera como motor de la inversión social y la metamorfosis identitaria.

El carnaval, situado en el ciclo de fiestas, representa un tiempo culturalmente designado para la ruptura de la estructura social y la inversión de roles. Siguiendo a Caro Baroja, el carnaval se define históricamente como un periodo de desenfreno y permisividad que opera como una válvula de escape social (Caro 1979: 50-51). La clave para entender la función del carnaval es su carácter intersticial, un tiempo "entre-dos-tiempos" en el que la identidad cotidiana se suspende.

La máscara callejera, elemento fundamental y distintivo de Miguelturra, es el principal agente de esta inversión. El anonimato que confiere la máscara no solo permite el abandono temporal de las jerarquías sociales, sino que facilita la liberación de impulsos reprimidos al amparo de la grupalidad (Freud 1913: 142). Sin

embargo, este proceso de inversión requiere un catalizador sensorial que rompa el orden cotidiano; es aquí donde el fenómeno acústico adquiere su función ritual.

Para una comprensión profunda del carnaval como ritual, resulta indispensable el marco desarrollado por Victor Turner. Turner concibe el ritual como un proceso dividido en tres fases: separación, liminalidad y re-agregación.

La fase de liminalidad —el umbral o tiempo intermedio— es la que define la esencia del carnaval. En este estado, los participantes se desprenden de sus roles y estatus cotidianos (la estructura) para entrar en un periodo de igualdad radical e indiferenciación social. El sonido de la fiesta, con su ritmo incesante y su volumen saturado, es el primer indicio de esta entrada en el espacio liminal.

Dentro de este periodo liminal, se produce la *communitas*, definida como una forma de compañerismo intenso, emocionalmente cargado y no estructurado, que liga a los participantes a través de la experiencia ritual compartida (Turner 1969: 101-104).

El presente estudio propone que la música de las charangas y los bailes callejeros son los principales mecanismos que vehiculan la *communitas* en Miguelturra. La homogeneidad del ritmo compartido en la calle disuelve la individualidad y la máscara, actuando como un coro gestual y sonoro que une a los participantes en una experiencia colectiva de liberación. El sonido no es un simple fondo, sino un agente activo que establece y mantiene las fronteras de este estado ritual (Turner 1969: 170-172).

Etnomusicología de la performance sonora

Para pasar del concepto de música al análisis de su función, es preciso adoptar una perspectiva etnomusicológica de la *performance*. La performance no se refiere únicamente a la ejecución musical, sino a la acción cultural en sí misma, vista como un evento enmarcado y significativo que constituye la realidad social (Bauman 1975: 290-291).

En el contexto del carnaval asociativo de Miguelturra, la música de las charangas debe analizarse como una acción ritual sonora que:

1. Define el espacio: la presencia de los músicos y sus instrumentos (viento y percusión) transforma el espacio urbano cotidiano (calles y plazas) en un espacio liminal de fiesta.
2. Define la identidad: la música de la charanga, fusionada con el disfraz, refuerza la metamorfosis identitaria y permite la creación de los "bailes callejeros con identidad propia" mencionados en el material etnográfico (Panero García y Pinelo Tiza 2023: 11-17). La *performance* es el puente entre el anonimato de la máscara y la expresión colectiva.

Finalmente, este marco teórico debe abordar el mecanismo cultural que permite la crítica dentro del carnaval: la sátira y su vehículo musical, la *contrafacta*. La *contrafacta* (del latín, *contrafactum*), en términos musicológicos, se define como la técnica de tomar una melodía popular preexistente y sustituir su letra original por un texto nuevo. En Miguelturra, este mecanismo desempeña una profunda función sociopolítica.

La melodía, al ser ya conocida y pegadiza, garantiza la difusión instantánea y la participación colectiva. La nueva letra, de tono satírico y burlesco, permite que la comunidad exprese críticas, quejas o tabúes sobre la política local o los acontecimientos del año. La *contrafacta* de la charanga es, por tanto, una sátira sonora espontánea que, amparada por la licencia ritual del carnaval, refuerza la *communitas* al compartir y validar un código humorístico y crítico entre los miembros del grupo. Este análisis de la sátira sonora será el centro del capítulo de análisis de la *performance* sonora.

Metodología: la escucha del rito

La naturaleza del objeto de estudio —la función performativa y sociopolítica de la música en un ritual festivo— exige una aproximación metodológica de carácter cualitativo y etnográfico. Este marco conceptual establece los procedimientos analíticos para trascender la descripción del sonido y centrarse en la interpretación de su significado y su función social. El diseño metodológico se estructura en tres

ejes interconectados: el trabajo de campo etnográfico, que incluye la recopilación y el análisis de fuentes orales, y el análisis musicológico del repertorio.

El eje central de la metodología fue el trabajo de campo etnográfico, basado en la observación participante durante el ciclo de carnaval. Esta inmersión permitió la aprehensión del ritual desde la perspectiva de los participantes, capturando la dinámica de la *communitas* y la modulación del espacio liminal. El trabajo de campo se dirigió específicamente a la documentación de la *performance*, entendida como el registro audiovisual y acústico de las actuaciones de las charangas, con especial atención a la interacción entre el ritmo, el movimiento corporal (baile callejero) y la metamorfosis identitaria de la máscara; y a la delimitación del espacio sonoro, que incluye la observación sistemática de cómo la presencia y el volumen de la música de la charanga reconfiguran las calles y plazas, estableciendo los límites temporales y espaciales del estado ritual.

La comprensión de la evolución del rito durante el actual periodo democrático y la función asociativa de la música requirió la triangulación de datos mediante la recuperación de la perspectiva *emic*. Para ello, se empleó la entrevista semiestructurada y la conversación profunda, para dar voz a las narrativas emergentes de los participantes (Taylor y Bogdan 1984: 100-102).

La selección de informantes se realizó atendiendo a su papel fundamental en la evolución histórica y asociativa del Carnaval de Miguelturra, vinculando el cargo con el valor del testimonio:

- Memoria organizativa: testimonios de Serafín Delgado Martín (Rey del Carnaval desde 2013, Máscara Mayor 2006 y presidente de la Asociación de Peñas el Carnaval de Miguelturra entre 1994 y 2013) y Raúl Domínguez Donate (presidente actual de la Asociación de Peñas del Carnaval de Miguelturra entre 2016 y 2025) para documentar la labor asociativa y la evolución de las agrupaciones musicales.
- Contexto democrático: entrevistas a Román Rivero Nieto (alcalde de Miguelturra entre 1979 y 2015), María Laura Arriaga Notario (alcaldesa de Miguelturra entre 2019 y 2023) y Antonio Vallejo Cisneros (primer presidente de la Asociación de Peñas del Carnaval de Miguelturra) para contextualizar el

desarrollo del carnaval en el periodo democrático actual y la institucionalización del evento sonoro.

- Experiencia de la máscara: conversaciones con José Luis Rivas Arévalo y Leandro Arévalo López (Máscaras Mayores 2023), Octavio Martín Muñoz (Máscara Mayor 1986) y Bernardino Martínez Romero (Máscara Mayor 2025) para vincular la teoría de la metamorfosis identitaria con la experiencia personal de la máscara callejera y su dependencia directa del sonido de la charanga.
- Experiencia musical: conversaciones con Jesús Muñoz Palmero, Víctor López Ruiz y Antonio Vallejo Climent, músicos de diferentes charangas de Miguelturra. También se entrevistó a Alberto Soria Martín de Lucía, Fernando Espinosa Monroy, José Jesús Sánchez Díaz y Juan Manuel Muñoz Céspedes, de la chirigota y Peña “Los Cansaliebres”.

Contexto histórico y transformación del rito

El Carnaval de Miguelturra se distingue por ser una celebración en la que la persistencia de la máscara callejera no es un mero rasgo folclórico, sino el elemento estructural que garantiza la continuidad del rito de inversión (Plaza 1992: 22-25). El análisis de su evolución histórica, marcada por períodos de latencia y represión, demuestra que la máscara operó históricamente como el vehículo de la identidad carnavalesca, incluso bajo la prohibición (Plaza 1992: 32-37). La existencia documentada de estas tradiciones desde, al menos, el siglo XIX (Martínez 2022: 13-14) y su contextualización en la provincia (Plaza 1992: 16-17) subrayan su singularidad. De hecho, la falta de reconocimiento institucional de la fiesta es palpable en las monografías históricas del periodo, como demuestra la ausencia total de mención al carnaval en la obra de Mondéjar (1978), dedicándose espacio a esta en las publicaciones de Sobrino (1997 y 2003). No obstante, la persistencia del rito es comprobable documentalmente, tal como ilustra el Bando Municipal de 1967, donde se regulan o limitan las celebraciones callejeras (véase Anexo I). Este fenómeno de latencia y persistencia se explica por su función como agente de anonimato total, permitiendo la metamorfosis identitaria (Freud 1913: 142) y la

transgresión social sin consecuencias para el individuo. La máscara en Miguelturra se mantiene viva en la calle, desestructurada y anónima, como reflejo de ese tiempo *intersticial* definido por la teoría del ritual (Caro 1979: 50-51).



Figura 1. Máscaras y músicos en la celebración del Carnaval de Miguelturra del año 1963. Imagen cedida por <http://www.carnavaldemiguelturra.es/>

La transformación clave del rito se articula a partir del nacimiento del carnaval democrático y asociativo tras el fin del régimen franquista. El levantamiento de la prohibición a finales de los años setenta y, crucialmente, la llegada de la democracia, propiciaron la recuperación no solo de la fiesta, sino de su estructura organizativa. Este periodo fue impulsado por la voluntad política de las nuevas corporaciones, lideradas por figuras como Román Rivero Nieto (alcalde entre 1979 y 2015), quienes brindaron el marco institucional y económico.

El hito fundamental de esta transformación fue la constitución, en 1980, de la Asociación de Peñas del Carnaval de Miguelturra, donde participaron activamente figuras como Antonio Vallejo Cisneros (primer presidente de esta entidad). Esta asociación surgió de una primera junta gestora que se encargó de dar forma al carnaval de 1979 y que llevaría a crear una primera junta directiva en 1980 (Valero y Vallejo 2022: 23-25). Este acto supuso la institucionalización del asociacionismo y el traslado del peso organizativo a las *peñas*, tal como documentan los estudios

conmemorativos de la etapa democrática (Plaza 1992: 66; Martínez 2022: 74; Sobrino 2003: 81). Durante este periodo, se consolidó la diversidad e importancia de las agrupaciones musicales de las que Martínez (2022: 73-75) señala la importancia, distinguiendo *murgas* (agrupaciones que recorren las poblaciones cantando composiciones anónimas en un ambiente de humor e ironía), *rondallas* (agrupaciones que usan instrumentos de cuerda y que volvieron a surgir con fuerza en la década de 1960) y *comparsas* (grupos ilimitados que cantaban y bailaban interpretando diferentes instrumentos), con textos cargados de sátira y crítica social en un tono desenfadado y burlesco. En las últimas décadas el protagonismo musical en las calles de Miguelturra lo han ocupado las *charangas* (grupos de músicos de viento y percusión que recorren las calles interpretando música en directo), un hecho que marca una diferencia frente a otros carnavales con un enfoque más letrístico.



Figura 2. Rondalla en la celebración del Carnaval de Miguelturra del año 1971. Imagen cedida por <http://www.carnavaldemiguelturra.es/>

Las primeras publicaciones que ya abordaban el componente musical y tradicional (Vallejo 1990: 173-182; Plaza 1992: 73-74) atestiguan que es precisamente en este contexto asociativo donde las murgas y charangas y el fenómeno de la *contrafacta* adquieren su función sociopolítica actual. La estructura asociativa se apoya en la

música para crear lazos de *communitas* y para vehiculizar la sátira, haciendo que la música de las charangas sea la banda sonora de la nueva identidad democrática y asociativa del carnaval.

Análisis de la *performance* sonora: música y transformación identitaria

La etnomusicología de la *performance* nos obliga a considerar la música de la charanga no como un objeto sonoro aislado o estético, sino como una acción ritual enmarcada y dependiente del contexto físico-social (Bauman 1975: 290-291). En el Carnaval de Miguelturra, esta acción se manifiesta primariamente en la redefinición del espacio urbano mediante la sonoridad, transformando la arquitectura cotidiana de calles y plazas en un entorno liminal. A continuación, se deconstruye este fenómeno en sus cuatro dimensiones fundamentales: la Charanga liminal, el baile y la *communitas*, la *contrafacta* y sátira y la dualidad calle-salón.



Figura 3. Agrupación instrumental en el Carnaval de Miguelturra de 1976.
Fuente: <http://www.carnavaldemiguelturra.es/>

La charanga no acompaña al rito, lo instaura. Su capacidad para redefinir el espacio público reside en su perfil organológico y acústico. Caracterizada por una instrumentación de viento madera y metal (saxofones, clarinetes, trompetas,

trombones, bombardino y tuba) y, crucialmente, una sección de percusión itinerante(caja, bombo y platos), la charanga posee una capacidad de proyección sonora que no depende de la amplificación eléctrica fija.

Este perfil instrumental, que ha desplazado progresivamente a las antiguas rondallas de cuerda y plectro (véase Figura 3), responde a una necesidad funcional del rito democrático: la saturación acústica.

La saturación y ubicuidad del sonido son esenciales. La ausencia de amplificación inicial en la calle obliga a los músicos a ejecutar un volumen intrínseco elevado (*fortissimo*). Este volumen saturado actúa como una cortina acústica o muro de sonido que borra el paisaje sonoro cotidiano: el público observante, el tráfico o la conversación civil. Al anular el sonido de la "estructura" diaria, la *charanga* señala sensorialmente la entrada al tiempo ritual. El sonido opera de manera homóloga a la máscara: al igual que esta oculta la identidad visual del individuo, la saturación sonora disuelve la identidad acústica del espacio urbano habitual. Crucialmente, el pulso de la percusión a través del bombo y la caja no solo marca el tiempo musical, sino que funciona como el "corazón fisiológico" de la masa. La percusión genera una vibración física que se siente en el cuerpo antes de ser procesada intelectualmente. Este impacto visceral es lo que Merriam (1964: 110-113) calificaría como la inducción física de la respuesta cultural, obligando al cuerpo a sincronizarse con el grupo.

Por otra parte, la movilidad y dirección de la *charanga* son determinantes. A diferencia de la orquesta de salón, la *charanga* es un conjunto móvil. Su desplazamiento físico por las calles convierte el espacio estático de la villa en un espacio dinámico y performativo. La música no espera al público; la música invade el espacio público, marcando la velocidad y dirección del flujo humano. Los informantes clave señalaron reiteradamente cómo, sin la *charanga*, la dinámica del baile callejero se detiene o se dispersa, demostrando que el sonido es el motor de la acción, no el resultado (Merriam 1964: 32-33).

Esta función de activación se observa en su máxima expresión en la *Diana carnavalera*, donde la movilidad del sonido se utiliza para despertar el rito y

re establecer los límites temporales del estado liminal tras el descanso nocturno, como ilustra la actividad de la Peña “El Jamón” (véase Figura 4).



Figura 4. Diana de Carnaval del año 1981.
Fuente: <http://www.carnavaldemiguelturra.es/>

El análisis del repertorio ejecutado por las charangas revela una preferencia por el ritmo de marcha y el *tumbao* (elementos de la música latina o popular contemporánea con pulso binario acentuado), lo que garantiza una respuesta corporal inmediata. El ritmo, al ser constante e incessante (Turner 1969: 172-173), somete a los participantes a un pulso colectivo que refuerza el sentido de grupalidad y la pérdida de la individualidad.

Para ilustrar este fenómeno de invasión y redefinición del espacio, se debe acudir al material etnográfico. La documentación audiovisual y acústica obtenida en la fase de trabajo de campo confirma que la concentración de participantes y la intensidad de la *performance* se correlacionan directamente con la presencia y proximidad de la charanga. La imagen de la charanga en acción, rodeada de la masa danzante de máscaras anónimas, es la evidencia visual de este concepto.

Si la charanga define el espacio liminal, el baile callejero es el mecanismo ritual que genera la *communitas*. Siguiendo a Turner (1969: 101-104) la *communitas* es ese compañerismo intenso e indiferenciado que surge en el umbral del ritual. En

Miguelturra, esta experiencia colectiva no es un estado abstracto, sino que se produce a través de la acción corporal compartida bajo el anonimato de la máscara y el disfraz, así como la dirección del sonido.

La máscara callejera, descrita teóricamente como agente de metamorfosis (Freud 1913: 142), permanece musicalmente inerte sin la música: es el sonido el que activa la máscara. El baile callejero en Miguelturra se caracteriza por no estar coreografiado; es una danza espontánea y mimética (Volli 2008). Al no existir pasos reglados, los participantes recurren a la mimesis: la imitación instantánea del gesto del otro, unificada por el ritmo binario y la acentuación marcada por la charanga. Esta sincronización gestual fusiona las individualidades en un solo "cuerpo social" o, en términos de Volli, un "coro gestual" (p. 7).

La validación de esta tesis se encuentra en la experiencia fenomenológica de los participantes. Los testimonios recogidos de diferentes oficiantes de amplia trayectoria carnavalesca revelan que la música actúa como el catalizador de la desinhibición.

Raúl Domínguez Donate hace mención a la sonoridad de las charangas y admite que “cuando oigo una charanga en la calle me transmite empezar a mover los pies, me transmite [...] es que es difícil de expresar, pero es como un cosquilleo en el cuerpo” (comunicación personal, 4 de mayo de 2022). De forma similar expresa el valor que tiene la sonoridad de la charanga Víctor López Ruiz al decir que “si ahora esto de la charanga se acabara [...] lo viviríamos muy raro, muy distinto. Porque estamos acostumbrados a charanguear y a ese estilo de carnaval” (comunicación personal, 14 de mayo de 2022). Por último, las aportaciones de José Luis Rivas Arévalo y Leandro Arévalo López (Máscaras Mayores 2023) confirman la agencia activa de la máscara en la *performance*, al resaltar que su participación adquiere las características del disfraz que portan y busca tanto el propio disfrute como el del público observante.

Estas narrativas confirman que el sonido actúa como un ancla emocional y un salvoconducto. La música crea un círculo mágico de seguridad donde la transgresión gestual (bailar de forma grotesca, invadir el espacio personal) es permitida y celebrada, reforzando la igualdad radical de la *communitas*.

Mientras el ritmo genera cohesión física, la *contrafacta* genera cohesión ideológica. Definida como la sustitución de la letra de una melodía preexistente por un texto nuevo, la *contrafacta* es el vehículo de la sátira sociopolítica en Miguelturra.

El análisis de las letras recopiladas en el corpus documental (véase Anexo II) revela que la sátira no es aleatoria, sino que se estructura en ejes temáticos que funcionan como mecanismos de control social y catarsis colectiva.

El eje más prominente es la crítica a la gestión municipal. Amparado en la licencia ritual, el pueblo utiliza la *contrafacta* para expresar descontento sobre diferentes aspectos de la vida local, empleando frecuentemente la hipérbole y la generalización como recursos retóricos. Como se observa en la letra de la Peña “Los Cansaliebres” de 2022: “Políticos corruptos / subiendo el precio a to” (véase Anexo II). Este tipo de letra cumple una función democrática informal: convierte la queja individual sobre problemáticas socioeconómicas en un canto colectivo. Al ser coreada por el grupo, la crítica se valida socialmente, recordándole al poder político que está bajo la vigilancia de la comunidad (véase Figura 5).



Figura 5. Chirigota de Peña “Los Cansaliebres” en el Carnaval de Miguelturra de 2022.
Fuente: archivo personal de Francisco M. Peco.

El segundo eje aborda los tabúes sociales y la esfera privada, que antropológicamente constituyen la sanción moral de la conducta. Las letras exponen

asuntos de la esfera privada o rompen tabúes, pero también cuestionan las jerarquías de autoridad no formal. Este cuestionamiento se observa de manera paradigmática en la letra de "Cosas de aquí del 95", al indicar: "En el cielo manda Dios / y en la tierra la locura / y en llegando a Miguelturra / el que más manda es el cura" (véase Anexo II). El humor actúa aquí como un mecanismo suavizador que permite ventilar tensiones latentes sobre autoridades no electas sin llegar al conflicto abierto. El uso de la burla en el contexto de la *contrafacta* refuerza las normas sociales del grupo mediante la inversión temporal de la jerarquía.

Finalmente, un gran número de *contrafactas* versan sobre el propio carnaval y la identidad de Miguelturra o "lo churriego". Letras como "En máscaras callejeras / somos muy originales / salimos todos los años / los días de carnavales" (Anexo II) de la Peña Los Segadores demuestran la función de afirmación identitaria. Cantarlas produce un refuerzo positivo de la pertenencia al grupo, elevando la autoestima colectiva frente a las poblaciones vecinas.

El análisis de la *performance sonora* en Miguelturra no estaría completo sin abordar la distinción estructural entre sus dos espacios acústicos antitéticos: la calle y el salón a través de espacios como el Palacio del Carnaval y el Círculo de Artesanos y Obreros. Esta dualidad refleja la tensión histórica entre la tradición arcaica (liminal) y la organización moderna (institucional).

El sonido de la calle, que representa la liminalidad, se encuentra definido por la *charanga*. Es acústico, crudo, móvil y saturado, y constituye el dominio de la máscara callejera anónima y la vestimenta caótica. Aquí rige el "desorden ritual" y la interacción impredecible. A este espacio se ha unido recientemente el fenómeno de los "carros de música", fuentes móviles de gran potencia que radicalizan la autonomía sonora de los grupos informales. El sonido del salón, por el contrario, representa la estructura renovada. Definido por la orquesta, la música DJ y las agrupaciones de escenario (comparsas, chirigotas), es un sonido amplificado electrónicamente, fijo (escenario), ecualizado y, por naturaleza, jerárquico (músico frente a audiencia). Este es el espacio de la socialización asociativa, donde las peñas y diferentes grupos exhiben su organización y su jerarquía.



Figura 6. Estudiantina en el Desfile del Domingo de Piñata de 1985.

Fuente: <http://www.carnavaldemiguelturra.es/>

La presencia de agrupaciones formalizadas, como las estudiantinas en los desfiles o concursos (véase Figura 6), ilustra cómo el sonido de la calle acoge la estructura de los eventos programados. El análisis diacrónico de este espacio revela un crecimiento en volumen y potencia sonora hacia la dominancia de las charangas (véase Figura 7) en la calle. Este contraste visual demuestra que el Carnaval de Miguelturra necesita mantener su núcleo liminal (el sonido bruto y participativo) para sobrevivir como ritual de inversión, resistiéndose a ser completamente domesticado por la estructura del espectáculo de escenario.



Figura 7. Charanga de la Peña “El Bufón” de 1990.
Fuente: Archivo personal de María Pilar Rojas Muñoz.

Conclusiones: la música como agente estructural del rito liminal

El presente estudio se propuso trascender el paradigma descriptivo sobre el Carnaval de Miguelturra para analizar la función vehicular y performativa de la música en la construcción y mantenimiento del ritual festivo durante el actual periodo democrático español. A partir del análisis del repertorio de charangas y el fenómeno de la *contrafacta*, los hallazgos confirman la tesis central del trabajo: la música no es un mero acompañamiento de la fiesta, sino el agente activo que establece y mantiene las fronteras del estado ritual.

Los resultados obtenidos permiten dar respuesta a cada uno de los objetivos específicos planteados:

En primer lugar, se establece el marco teórico, confirmando que la permanencia histórica y el resurgimiento asociativo del carnaval se anclan en la capacidad para generar un tiempo y un espacio liminal (Turner 1969), cuya frontera es establecida y reforzada por el fenómeno acústico. La máscara callejera sigue operando como el

principal motor de la inversión social, pero su activación depende directamente del catalizador sonoro que permite la metamorfosis identitaria (Freud 1913).

En segundo lugar, el enfoque metodológico de la escucha del rito, basado en la triangulación etnomusicológica (análisis de fuentes textuales, observación participante y recopilación de fuentes orales), se demostró indispensable para comprender la función social de la música. La selección de informantes clave (desde la autoridad política hasta los ejecutantes de *charanga* y las Máscaras Mayores) permitió validar la teoría de la *communitas* con evidencia fenomenológica y sensorial directa, superando el enfoque meramente histórico o taxonómico.

Además, el análisis de la función performativa de la *charanga* en el espacio ritual demostró que esta agrupación actúa como el motor cinético y acústico del rito. El perfil organológico de viento y percusión (véase Figura 7) genera un volumen saturado que anula el paisaje sonoro de la estructura cotidiana, creando la cortina acústica necesaria para entrar en el estado liminal. El ritmo de marcha y el *tumbao* imponen un pulso fisiológico (Merriam 1964) que unifica los cuerpos en un "coro gestual" (Volli 2008) y refuerza la igualdad radical de la *communitas*.

Finalmente, se concluye que la *contrafacta* es el mecanismo de sátira social más relevante en el periodo democrático. Se interpretó como un poderoso agente de cohesión ideológica al convertir la queja individual en un canto colectivo validado por la masa. El análisis por ejes temáticos (política, tabúes e identidad) evidenció que las letras cumplen una función de control social informal, fiscalizando a las autoridades políticas y religiosas (inversión temporal de la jerarquía) y, simultáneamente, reforzando la autoestima colectiva y la identidad local (*lo churriego*).

Por último, la investigación revela la existencia de una tensión estructural constante a través de la dualidad calle-salón. La calle (*charanga*, baile anónimo) representa el núcleo liminal y arcaico del rito: un espacio de *performance* participativa y caos controlado. El salón (bailes, orquesta, DJ y concursos) representa la estructura moderna e institucionalizada, necesaria para la organización y la proyección turística (véase Anexo III).

La persistencia de la charanga y su dominancia acústica en el espacio urbano demuestran la resistencia activa del ritual a ser completamente subsumido por el espectáculo de escenario. El Carnaval de Miguelturra se sostiene, en última instancia, en la fuerza bruta de su sonido callejero, garantizando que, a pesar del crecimiento y la formalización, el elemento de transgresión y auténtica *communitas* permanezca intacto².

Este estudio contribuye al cuerpo de conocimiento sobre la etnomusicología festiva en España, proponiendo un modelo donde el análisis del sonido (instrumentación, volumen, ritmo y texto satírico) es la clave para decodificar la función social y la evolución histórica del ritual carnavalesco.

Referencias bibliográficas

- Bauman, Richard. 1975. "Verbal Art as Performance". *American Anthropologist* 83(2): 290-311. <https://doi.org/10.1525/aa.1975.77.2.02a00030> [Consulta: 26 de noviembre de 2025].
- Caro Baroja, Julio. 1979. *El carnaval (Análisis histórico-cultural)*. Madrid: Taurus Ediciones.
- Freud, Sigmund. 1980. *Obras completas. Volumen 13 (1913-14) Tótem y tabú y otras obras*. Traducción directa del alemán de José L. Etcheverry. Buenos Aires: Amorrortu Editores.
- Martínez Romero, Bernardino. 2022. *Conóceme, carnaval de Miguelturra. 40º aniversario de la Asociación de Peñas*. Ciudad Real: Asociación Carnavaldemiguelturra.es.
- Merriam, Alan P. 1964. *The Anthropology of Music*. Evanston: Northwestern University Press.

² Para una ilustración audiovisual de la esencia sonora del Carnaval de Miguelturra, se remite al vídeo documental "Carnaval de Miguelturra 2025 (Vídeo resumen)" (creación del autor, basado en el trabajo de campo realizado durante los meses de febrero y marzo de 2025). Disponible en <https://youtu.be/1Yh6s6vSd3o>.

Mondéjar Soto, Mariano. 1978. *Miguelturra. Historia y tradición*. Puertollano: Caja Rural Provincial de Ciudad Real.

Panero García, María Pilar y Pinelo Tiza, Antonio. 2023. “La máscara como patrimonio social: Introducción”. En *Máscaras y Patrimonio. Etnografía del Carnaval en el s. XXI*, coords. María Pilar Panero García y Antonio Pinelo Tiza, 11–17. Valladolid: Diputación Provincial de Valladolid.

Plaza Sánchez, Julián. 1992. *El carnaval en La Mancha. Miguelturra y la provincia de Ciudad Real*. Ciudad Real: Excma. Diputación Provincial de Ciudad Real. Biblioteca de autores y temas manchegos.

Sobrino Pérez, José Luís. 1997. *Crónicas de Cien Pueblos, n.º 6: Miguelturra*. Ciudad Real: Crónicas de Cien Pueblos, S.L.

_____. 2003. *¿A que no me conoces? El increíble mundo del carnaval de Miguelturra*. Ciudad Real: Ayuntamiento de Miguelturra.

Taylor, Steve J. y Bogdan, Robert. 1987. *Introducción a los métodos cualitativos de investigación*. Barcelona: Paidós.

Turner, Victor Witter. 1988. *El proceso ritual: Estructura y anti-estructura*. Madrid: Taurus Ediciones.

Valero Cano, Federico y Vallejo Cisneros, Antonio. 2022. *La actualización del antiguo carnaval churriego*. Ciudad Real: Malastardes.

Vallejo Cisneros, Antonio. 1990. *Música y tradiciones populares*. Excma. Diputación Provincial de Ciudad Real. Biblioteca de autores y temas manchegos.

Volli, Ugo. 2008. *Lezioni di filosofia della comunicazione*. Roma-Bari: Laterza.

Archivos y hemerotecas

Archivo Municipal de Miguelturra. (s.f.). *Fondo documental* (AMM, ES.13056.AM/1).

Archivo personal de Francisco Manuel Peco Díaz.

Archivo personal de María Pilar Rojas Muñoz.

Asociación carnavaldemiguelturra.es. (s.f.). <https://carnavaldemiguelturra.es/>

Biblioteca Virtual de Castilla-La Mancha. (s.f.). *Portal digital.*
<https://ceclmdigital.uclm.es>

Fuentes orales

Arévalo López, Leandro:

Máscara Mayor 2023.

Arriaga Notario, María Laura:

Alcaldesa de Miguelturra entre 2019 y 2023.

Delgado Martín, Serafín:

Rey del Carnaval de Miguelturra desde 2013. Máscara Mayor 2006. Fundador de la peña *La Cabra* en 1981. Presidente de la Asociación de Peñas del Carnaval de Miguelturra entre 1994 y 2013.

Domínguez Donate, Raúl:

Presidente de la Asociación de Peñas del Carnaval de Miguelturra entre los años 2016 y 2025. Miembro de la Peña “Los Rocheros”.

Espinosa Monroy, Fernando:

Miembro de la peña y chirigota “Los Cansaliebres”.

López Ruiz, Víctor:

Miembro de la Charanga “Alhigüi”.

Martínez Romero, Bernardino:

Máscara Mayor 2025. Autor del libro *Conóceme, Carnaval de Miguelturra. 40º Aniversario de la Asociación de Peñas*.

Martín Muñoz, Octavio:

Máscara Mayor 1986. Carnavalero histórico en activo. Integrante de la peña “Los Segadores”.

Muñoz Céspedes, Juan Manuel:

Miembro de la peña y chirigota “Los Cansaliebres”.

Muñoz Palmero, Jesús:

Miembro de la Junta directiva de la Asociación de Peñas del Carnaval de Miguelturra. Músico de las charangas “Alhuigüí” y “Kata Pun Chinpum”.

Rivas Arévalo, José Luis:

Máscara Mayor 2023.

Rivero Nieto, Román:

Alcalde de Miguelturra entre 1979 y 2015.

Sánchez Díaz, José Jesús:

Miembro de la peña y chirigota “Los Cansaliebres” y de la charanga “Kata Pun Chinpum”.

Soria Martín de Lucía, Alberto:

Miembro de la peña y chirigota “Los Cansaliebres”.

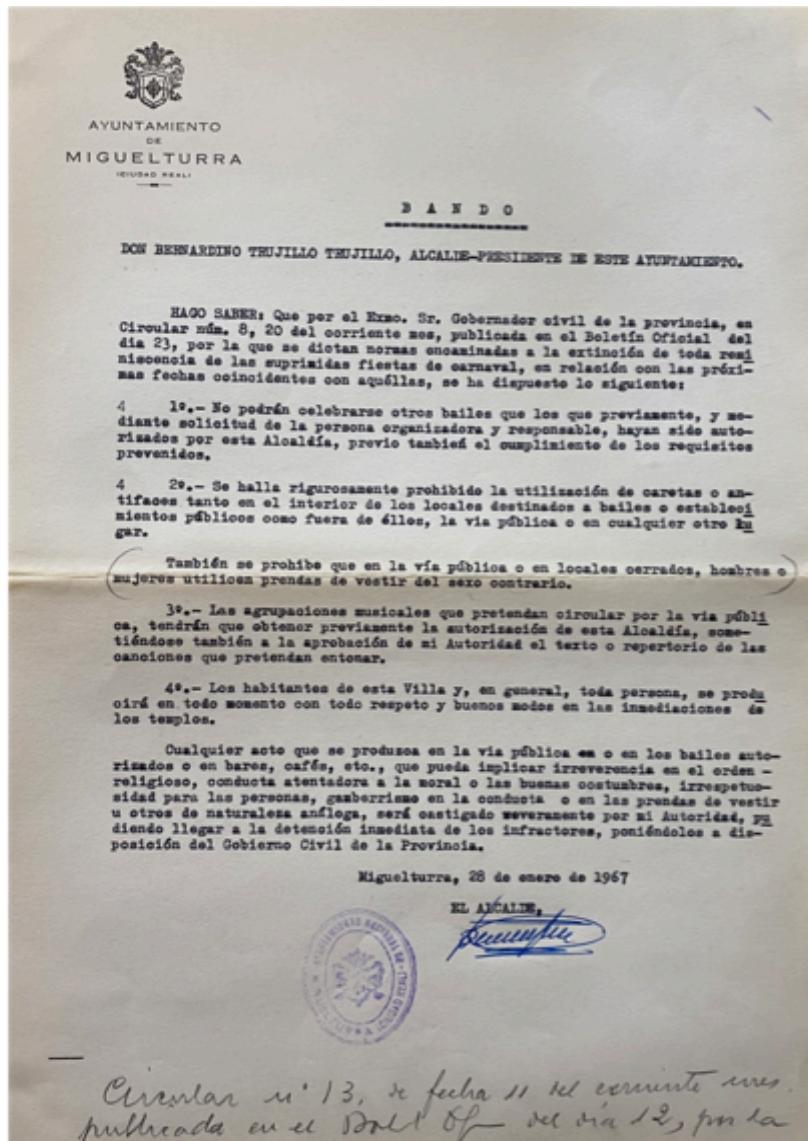
Vallejo Cisneros, Antonio:

Miembro de la comisión gestora del Carnaval de Miguelturra en 1980. Primer presidente de la Asociación de Peñas del Carnaval de Miguelturra hasta 1984. Ha formado parte de las peñas “La Chambra”, “El Jamón” y “Ateneo Cultural”.

Vallejo Climent, Antonio:

Miembro de la charanga “Alhiguí”.

Anexo I. Bando del Ayuntamiento de Miguelturra sobre la celebración del carnaval del año 1967



Bando del Ayuntamiento de Miguelturra para el Carnaval de 1967. Fuente Archivo Municipal de Miguelturra.

Anexo II. Muestra del corpus documental: letras de *contrafacta*



Peña Viejas Glorias

En la cabeza un sombrero
sería una cosa buena
pero el que más y el que menos
quiera lucir su Melena.

Este año como ven
imposible de ir mejor
pues cada uno llevará
en la mano un "Saltador"

El que de más de 2 saltos
o se resbale el primero
tendrá que ponerse al habla
con PEPE EL CAMPANERO.

Este año nos despedimos
de las fiestas del Carnaval
pues las próximas estaremos cumpliendo
el SERVICIO MILITAR.

Unos irán a la MARINA
otros a la AVIACION
y los que vayan a TIERRA
preparando el PANTEON.

El dia que las Viejas Glorias
dejen de participar
sabemos que el pueblo entero
los tiene que recordar.

Pues desde el año 42
que existen fotografías
no se ha perdido el humor
ni el genio, ni la ALEGRIA.

Y ya como finiquito
os pido un aplauso final
y que Dios nos conserve muchos años
a nuestro REY... DEL... CARNAVAL

Miguelturra, Febrero 1990
Antonio Arévalo Arévalo

Letra de la Peña "Viejas Glorias" del Carnaval de Miguelturra 1990. Autor: Antonio Arévalo Arévalo.
Fuente: archivo personal de María Pilar Rojas Muñoz.



Peña LOS SEGADORES

Ripios Carnavaleros

*Esta Peña recordamos y además con emoción
a Josefa compañera que fué Máscara Mayor.
En esta vida señores sin morir nadie se escapa
muere el rico, muere el pobre y hasta el obispo y el Papa.*

Estríbillo: La Loren.. La Loren.. La peña los Segadores

*La peña los Segadores tiene nueva directiva
Santiago, Ramón, el Wibi y el tesorero es Anibal
caray que me falta uno y a todos pido perdón
que se llama Eloy el «Boca» el de las pilas «Tudor».*

Estríbillo . . .

*La peña los Segadores derraman mucha alegría
Domingo, Lunes y Martes y el entierro la sardina.
En máscaras callejeras somos muy originales
salimos todos los años los días de carnavales.*

Estríbillo . . .

*Aunque canten más cantares que tejas tiene Madrid
no se han de quedar encima que tienes cara-bacín
ese cantar que han cantao lo han cantao de repente
la peña los Segadores, si es una peña de ambiente.*

Estríbillo . . .

*Las fiestas de Miguelturra son todas tradicionales
El Cristo, Semana Santa, La Virgen y Carnavales
y con esta me despido pero pronto voy la vuelta
quiero que me libre Dios de una niña mosca muerla.*

Estríbillo . . .

*La peña los Segadores es una peña de ambiente
se meten en los bares y divierten a la gente.
La primera novia que tuve todas los *años* tenía
Francisca, Frasca, Fregona, Fea, Floja, Falta y Fria.*

Estríbillo . . .

*Yo quiero estar casadito para tener mujercita
que me planche, que me lave, que me cosa la ropa
Porque yo no quiero verme como algunos solterones
que no le deja de andar la mierda de los calzones.*

Estríbillo . . .

*Y la Soledad dicta, así no se può vivir
sin almorzar, ni cenar y a la noche sin dormir
así que yo os recomiendo como buena compañera
pa casarse y estar así es mejor estar soltera.*

Estríbillo . . .

*Un dia vine borracho y me dijo «Celestino»
yo no me caso contigo que no ganas para vino.
Madre yo me quío casar que me pica el peregil
hija mia ten paciencia que también me pica a mí.*

Estríbillo . . .

*Hombres, mujeres y niños y todos en general
no dejéis de divertiros los días de Carnaval.*

Letra de *ripios carnavaleros* la Peña “Los Segadores” del Carnaval de Miguelturra, sin año. Fuente: archivo personal de María Pilar Rojas Muñoz.

MUSICA HOMENAJE EN RECUERDO A LOS CARNAVALEROS DE HACE 50 AÑOS

TITULO DE LA LETRILLA: "TOMA TETA, NENE"

ESTRIBILLO: Chundarata, chundará
Chundarata, chundará
Chundarata, chundará
Chundarata, ta, ta, ta.

Nunca un recién nacido
tuvo tantas atenciones
ni tantas amas de cría
con ese par de melones.

La mandamás de la Tele
Quiso al niño alimentar
pues contrató pal evento
unas tías bien colocás

ESTRIBILLO

Contrató a nuestra paisana
como Dios y el rey lo mandan
que es preciso consumir
productos de nuestra España

Así que llamó a la Sara
pa amamantar al lactante
la que si preciso fuera
criarla mil infantes.

ESTRIBILLO

La Sarita, nuestra Sara
tan lucida y abundante
a quien no importaba nada
con su pecho alimentarle.

Mas como el niño es hambrón
y mucha teta hay que darle
enseguida la Miró
otra teta fue a buscarle.

ESTRIBILLO

Más pallá de la frontera
al otro lao de los Alpes
encontró a la tal Sabrina
una chica mu agradable.

Como quien no quíe la cosa
y sin mas vueltas que darle
le soltó la tía una teta
y pronto y sin avisarle.

ESTRIBILLO

¡Mamá! dijo el niñito
¡Mamá! dijo el infante
con estas me crío yo
que de tí no me separen.

"Boy, boy, boy" dice Sabrina
ven, ven, ven, dice el lactante
que hay que chupar de la teta
que me lo ha dicho mi padre.

ESTRIBILLO

También trajo la "Ramba"
la esposa del rambo ese
el que a los malos mataba
armado hasta los dientes.

No es tan mala su mujer
ni tiene tan mala leche
que está la tía mu buena
por ese sale en la tele.

ESTRIBILLO

Acordaron entre ellas
darle mucha teta al nene
sentadita en un sofá
pa que no hubiera accidentes.

Ya que la tía es tan larga
que si el chico se cayera
como poco se hace mierda
y eso a nadie le conviene.

ESTRIBILLO

Si es verdad lo que se dice
y los médicos no mienten
vamos a tener un año
para dar gusto a la gente.

Por eso los de LA CHAMBRA
una peña diferente
somos gente mu lechera
y a todo el pueblo divierte.

ESTRIBILLO

Luis Alvarez.

Letra de *contrafacta* creados para el Carnaval de Miguelturra, sin año. Autor: Luis Álvarez. Fuente: archivo personal de María Pilar Rojas Muñoz.

Peña El Bufón - Miguelturra

OLE, EL TREN DEL CHACACHA

Ya tenemos diversión,
para qué queremos más
nos ha salido un flémón
con la Renfe y con su TAV.

Que si muro de Berlín,
que si preciosa atalaya,
que si hermoso viaducto,
que si asquerosa muralla.

Nos cortarán la expansión,
el futuro se resiente,
nos dice la oposición
y más de un terrateniente.

ESTRIBILLO ...

Ole, ya estamos por aquí
Ole, somos los del Bufón
Ole, como todos los años } Bis
venimos a cantaros alegrar el corazón

He aquí nuestra opinión
la del pueblo soberano
a algunos les dan el millón
y a los demás por el año.

Y esos tíos que especulan
y también los mandamás
que se les quiten las ganas
de unirnos a Ciudad Real.

Pues si echamos nuestras cuentas
y nos paramos a pensar:
veremos la misma distancia,
aunque muchas casas más.

ESTRIBILLO ...

Años llevan detrás de ello,
de aumentar su población,
convertirnos en su barrio
y darnos el pisotón.

Por ello, queridos nuestros,
bienvenido sea el TAV,
carreteras y viaductos
y cientos de cosas más.

Miguelturra y Ciudad Real
serán ciudades amigas,
pero el borrico en la linde
y hasta ya de embestidas.

ESTRIBILLO ...

Que no queremos retrasos,
ni tampoco estar solos,
pero cada uno en su casa
y Dios en fa de todos.

Y según dice el Alcalde,
el incómodo señor Román
nos harán una estación
gracias al paso del TAV.

Que aquí no parará el TAV
eso será mala suerte,
pero lo hará el mercancías,
y el trenecillo la muerte.

ESTRIBILLO ...

Quien te a visto y quien te vé,
antes todo era campo,
luego serán todo coches
con sus puentes y barrancos.

ESTRISILLO ...

Ole, ya estamos por aquí
Ole, somos los del Bufón
Ole, como todos los años } Bis
venimos a cantaros alegrar el corazón

ESTRIBILLO FINAL ...

Ole, y ya nos despedimos
Ole, será hasta el próximo año
Ole, que estaremos de nuevo } Bis
no faltéis a la cita
que os tenemos fichaos.

M. González Rivero

Imp. GONZALEZ, Miguelturra, D.L. C.R. 170-1990

Letra de "Ole, el tren de Chacacha" de la Peña El Bufón, creado para el Carnaval de Miguelturra de 1990. Autor: Marcial González Rivero. Fuente: archivo personal de María Pilar Rojas Muñoz.

COSAS DE AQUI DEL 95

Este año en las copillas
la plaza dará que hablar
y en todos los corrillos
será la más popular.

Hay que ver que suerte tienen
los que viven en la plaza
se la han hecho peatonal (BIS)
para ponerles terrazas.

ESTRIBILLO

Muchas calles arregladas
y a pocas se le ha cantado
ahora le toca a la plaza
y hay que ver la que se ha armado.

Dicen que el aparcamiento
estará garantizado
dejando el coche en la casa (BIS)
en la cochera y andando

ESTRIBILLO

Como ha subido el aceite
hay quien quiere hacer negocio
y han plantado en la plaza
tres olivos muy lustrosos

Como somos muy de pueblo
y los tenemos muy vistos
hay quien prefiere que planten (BIS)
sauces que son más bonitos

ESTRIBILLO

De un olivo una serpiente
alguien ha dicho que ha visto
muy pronto escucharemos
que han visto el lagarto "EL VISO"

Hay que ver como se ponen
los dos jefes de la Iglesia
por haberles puesto un muro (BIS)
muy cerquita de la puerta

ESTRIBILLO

Hoy me he ido a confesar
y me he llevado un rosario
y el señor cura me ha dicho
que me lleve el talonario

En el cielo manda Dios
y en la tierra la locura
y en llegando a Miguelturra (BIS)
el que más manda es el cura

ESTRIBILLO

En este año señores
un churriego concursó
en el Juego de la Oca
y un milloncito ganó

Que pena nos dio la madre
pues invitada acudió
que por ayudar al hijo (BIS)
una paliza llevó

ESTRIBILLO

Bendito sea el JAMON
por ser los más "conocios"
pues han salido en la tele
cantando los chascarrillos.

Luego han ido a Ciudad Real
pensando que es pan comio
y se han llevado un gran chasco (Bis)
no han ganado, probrecillos.

ESTRIBILLO

No

Fu

R

Letra de "Cosas de aquí del 95", creado para el Carnaval de Miguelturra de 1995. Fuente: archivo personal de María Pilar Rojas Muñoz.



Letra de “Cuplés” de la Peña “Los Cansaliebres”, creado para el Carnaval de Miguelturra de 2022.
Autor: Peña “Los Cansaliebres”. Fuente: Peña “Los Cansaliebres”.

Anexo III. Presencia del Carnaval de Miguelturra de 1980 en el Diario Lanza

PROVINCIA

MIGUELTURRA PREPARA SU CARNAVAL

Habrá desfile de murgas, carrozas exposiciones, concursos y fiesta infantil

DOÑ JOSE, REY DEL CARNAVAL MIGUELTURREÑO

Por E. A.

En nuestros pueblos, como en tantos otros de la geografía española, las fiestas de Carnaval, tan arraigadas en la tradición, no han podido extinguirse, conservando la esencia de un posible alegre y contundente como el nuestro. Concretamente en nuestros pueblos manchegos la tradición carnavalesca ha perdido y si bien, en los años pasados

—¿Qué significa para usted esta popular fiesta?

—Una fiesta de mucha alegría, buen humor y estrecha camaradería.

—¿Qué se siente al presentarse a la sociedad debajo de un disfraz?

—La breva dando pistas para que te conozcan y un gran regocijo popular.



Un grupo de una de las Peñas de carnaval, luciendo vistosos disfraces (Foto Díaz)

ha estado dormida, ahora parece renacerse. Los vecinos van mas acostumbrados que otros a las elecciones al distrito de Méjico, fiestas paganas donde las haya, pero llenas de sano divertimento, como antaño, con los ademantados y serenos cuadros.

Miguelturra que "no ha dejado de celebrar sus carnavales" prepara este año a conciencia. Con apoyo de la Comisión de Cultura del Ayuntamiento, las Peñas están preparando una fiesta popular que, con toda seguridad será de los más divertidos de la provincia. Las Peñas a las que se impondrán nombres, serán la fuerza viva de organización. Se encargarán las peñas, se prueban vestidos, se escriben letrillas y todo es actividad ante la presencia de los Titeres.

El viernes 16, comenzará concurso de fotografías en torno al carnaval. Las que se presenten serán expuestas en las Piesetas del Cristo. Concurso de fotografías finalizará el día 24. Domingo de Piñata.

Concurso de disfraces. Serán premiados los más innovadores, el más original, etc. Se darán becas. Exposición retrajediva de fotografías, con toda la batería gráfica de los carnavales migueltureños. La muestra permanecerá durante unos días, es decir, del 29 al 79, con exhibición en la misma de fotos, cartas, trajes y utensilios de carnaval.

Es decir, Miguelturra se prepara para la diversión.

De todo esto hemos charlado con Antonio, director del taller de Peñas, el concejal de Cultura don Julián Arévalo y con don José, un auténtico pionero, animador y promotor de los carnavales de Miguelturra y que al final fue entrevistado por nosotros:

—Desde cuándo se siente usted interesado en el mundo del carnaval?

—Desde mi niñez

—D. José, la verdadera máscara ¿nace o se hace?

—Supongo por unos momentos que el carnaval migueltureño desaparece para siempre. ¿Cuál sería su motivo?

—No puedo pensar que desaparezca esta fiesta popular que viene celebrándose desde tiempo inmemorial, por consiguiente no he pensado nunca en cada sería una reacción.

—Puedes decir que no es usted el primero hablante de todo el año durante estos días?

—Sí, por mi carácter alegre, campechano y de buen humor, alternando todos mis convivencias todo el año con la gente espaldillada, en estas fiestas de carnaval.

—¿Qué carnaval tiene mayor sentido el migueltureño o el de Río de Janeiro? ¿A parte?

—Para mí el carnaval que tiene mayor sentido es el migueltureño porque lo vive y lo vivimos tan especialmente que no nos importa ni nos importó mucho que los presidentes de la peña del carnaval, paisanos y comparsas, y el de Río de Janeiro por ejemplo, no tienen igual a nivel.

—¿Cómo va usted el carnaval de su pueblo hoy por hoy?

—Está bien, ya que no es una fiesta tan popular con poco gasto, la gente se divierte y lo pasa muy bien.

—¿Qué ese tienen estas fiestas en la juventud actual?

—Hay indiferentes como en todo, pero a la mayoría les gusta y lo pasan bien.

—Puede eliminarse el carnaval?

—No crea mientras conserve las peculiaridades de superar barreras sociales y tener una fiesta popular.

—¿Fiesta citando piezas, usted seguir siendo piedra angular dentro del carnaval?

—Mientras mis facultades físicas me lo permitan y el cuerpo aguante,

MIGUELTURRA

GRAN EXPECTACIÓN PARA LAS PRÓXIMAS FIESTAS DE CARNAVAL

Presidente de las «peñas» don José Gómez Gómez.—Se celebrará concurso provincial de murgas y comparsas

Miguelturra.—(Del correspondiente Félix Abundo García.)

Existe gran expectación y animación, para las próximas fiestas de Carnaval en esta población, habiéndose constituido varias Peñas organizadoras que han designado como presidente al pionero e impulsor, don José Gómez, como todo el pueblo lo conoce; por las distintas Peñas se han alquilado en Madrid, vistosos trajes antiguos, destinados a estas populares fiestas y tradicionales en esta población.

Por el concejal-delegado de Cultura de este Ayuntamiento don Juan Arévalo Céspedes se ha programado para el día 17 a las 12.30 de la mañana, la actuación del Taller de Títeres, "el trompetero en conducta", que representa la obra infantil de guion "El ARBOL FLORITA" con guion y escenas inéditas, creadas por el propio taller de títeres que aseguran una hora de alegría y máxima participación del pequeño público; también tendrá lugar el domingo día 24, un concurso provincial de murgas y comparsas, que se regirá por las siguientes bases:

1º.—Las personas que deseen par-

icipar, podrán hacer su inscripción en el Ayuntamiento, durante las horas de oficina, hasta el 22 del presente mes.

2º.—Cada murga o comparsa participante, deberá llevar un cartel a modo de estandarte que se identifique.

3º.—Los premios que se otorgarán serán los siguientes:

1º.—5.000 pesetas, queso y vino a la mejor murga o comparsa.

2º.—2.500 pesetas, queso y vino.

3º.—Un jamón y vino.

Habrá también un premio de 1.000 pesos para el mejor disfraz en solitario, y otro de 1.000 pesos para el mejor de cinquillo de 1.000 pesetas para el disfraz más estrafalario.

En cada una de estas modalidades existirá también un precioso trofeo. Todos los trofeos serán donados por Banesto, Caja de Ahorros de Roncal y Caja Rural.

La competición será en el solar de la Plaza de España a las 5.30 de la tarde y desfilará con doble vuelta por la calle de Paquito León. "Por un Carnaval divertido".

También se organizarán animados bailes por "Club Kally-29" "Casino de Miguelturra" y "Círculo de Artesanos Obreros".

Recortes de prensa del Diario Lanza del 14 de febrero de 1980 (imagen izquierda) y 16 de febrero de 1980 (imagen derecha). Fuente: <https://ceclmdigital.uclm.es>

Buscar a Casals y encontrarse con el algoritmo: el auto-registro de la escucha como práctica de investigación artística

IGOR SAENZ ABARZUZA

Universidad Pública de Navarra, UPNA, igor.saenz@unavarra.es

2025. Cuadernos de Etnomusicología n.º20(2)

Palabras clave: Spotify; algoritmo; Sarabande BWV 1011; escritura automática; investigación basada en la práctica.

Keywords: Spotify; Algorithm; Sarabande BWV 1011; Automatic writing; Practice-based research.

Cita recomendada:

Saenz Abarzuza, Igor. 2025. "Buscar a Casals y encontrarse con el algoritmo: el auto-registro de la escucha como práctica de investigación artística". *Cuadernos de Etnomusicología*, n.º20(2), pp. 107-141. <URL> (fecha de consulta dd/mm/aa).



Esta obra está sujeta a la licencia de Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 España de Creative Commons. Puede copiarla, distribuirla y comunicarla públicamente siempre que cite su autor y la revista que lo publica (*Cuadernos de Etnomusicología*), agregando la dirección URL y/o un enlace a este sitio: www.sibetrans.com/etno/. No la utilice para fines comerciales y no haga con ella obra derivada. La licencia completa se puede consultar en:

http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es_ES

*This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International license. You can copy, distribute, and transmit the work, provided that you mention the author and the source of the material (*Cuadernos de Etnomusicología*), either by adding the URL address of the article and/or a link to the web page: www.sibetrans.com/etno/. It is not allowed to use the work for commercial purposes and you may not alter, transform, or build upon this work. You can check the complete license agreement in the following link:*

<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

BUSCAR A CASALS Y ENCONTRARSE CON EL ALGORITMO: EL AUTO-REGISTRO DE LA ESCUCHA COMO PRÁCTICA DE INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA

Igor Saenz Abarzuza

Resumen:

Spotify utiliza un elaborado algoritmo de recomendación que personaliza la experiencia de escucha con el objetivo de mantener al o la oyente en la plataforma. Las búsquedas se ajustan en tiempo real según la interacción de la usuaria o usuario, priorizando unos resultados sobre otros. En este texto se presenta una investigación artística basada en mi propia práctica siguiendo un método de auto-registro a tiempo real de la escucha activa, mediante escritura automática. En concreto, el experimento se realiza sobre mi búsqueda en Spotify de la Sarabande BWV 1011, esperando encontrar la interpretación de Pau Casals. Esta práctica espontánea permite un análisis introspectivo de la experiencia auditiva, generando un conocimiento personal y profundo que reverte en mi proceso de aprendizaje experiencial. Además, este método artístico y académico invita a la reflexión sobre el proceso de escucha y el impacto del algoritmo.

Palabras clave: Spotify; algoritmo; Sarabande BWV 1011; escritura automática; investigación basada en la práctica.

Laburpena:

Spotify-k gomendio-algoritmo konplexu bat erabiltzen du, entzuteko esperientzia norbanakoari moldatzeko eta entzulea plataforman murgilduta mantentzeko helburuarekin. Bilaketak, erabiltzailearen interakzioaren arabera denbora errealean egokitzen dira, emaitza batzuk besteen gainetik lehenetsiz. Testu honetan, nire praktikan oinarritutako ikerketa artistiko bat aurkezten da, entzumena aktiboaren denbora-errealeko auto-erregistro metodo batez garatuta, idazketa automatikoaren bitartez. Zehazki, esperimentua Spofyn Sarabande BWV 1011 bilatzearen inguruan burutu da, abiapuntua Pau Casals-en interpretazioa aurkitzeko aurreikuspena izanik. Praktika aske honek entzumenezko barneko esperientzia ahalbidetzen du, eta

ezagutza pertsonal eta sakona sortzen du, aurreiriztiak eta itxaropenak aztertuz, eta nire esperientzia-ikaskuntza prozesuan eraginez. Gainera, metodo artistiko eta akademiko honek entzuteko prozesuari eta algoritmoaren eraginari buruzko hausnarketa sustatzen du.

Gako-hitzak: Spotify; algoritmo; Sarabande BWV 1011; idazketa automatikoa; praktikan oinarritutako ikerketa.

Abstract:

Spotify employs an advanced recommendation algorithm that customizes the listening experience in order to keep listeners engaged on the platform. Search outcomes are continuously reshaped in real time, responding to user interactions and prioritizing content accordingly. This paper presents a practice-based research following a real-time self-recording method of active listening through automatic writing. Specifically, the experiment focuses on my search for Sarabande BWV 1011 on Spotify, anticipating the interpretation by Pau Casals. This spontaneous practice enables an introspective analysis of the listening experience, generating personal and in-depth knowledge that directly informs my experiential learning process. Ultimately, this artistic and academic method encourages critical reflection on the listening process itself and on the impact of algorithmic mediation.

Keywords: Spotify; Algorithm; Sarabande BWV 1011; Automatic writing; Practice-based research.

Contexto artístico-investigador

Acerca de Spotify

La industria musical de la era post-digital ha experimentado una de las transformaciones más significativas con la aparición de las plataformas de *streaming*, que constituyen un nuevo modelo económico y cultural que ha cambiado la manera en que se consume la música. Entre ellas, Spotify ocupa una posición de liderazgo dentro de este ecosistema sociotécnico, en el que las tecnologías y los seres humanos interactúan, y donde las plataformas median el acceso a la cultura actuando como guardianes de la puerta o *gatekeepers*. Un componente esencial del

éxito de esta plataforma es el sofisticado algoritmo usado en su sistema de recomendación, que realiza un análisis detallado del comportamiento del usuario o usuaria ahora también mediante inteligencia artificial. Como resultado, las recomendaciones personalizadas y adaptadas determinan qué contenidos llegan primero al o la consumidora y cuáles después, o incluso cuáles no llegan, creando nuevas dinámicas de poder algorítmico que influyen y estructuran la experiencia musical de millones de personas.

En este contexto, *Spotify* no es un sistema completamente opresivo donde el sujeto es pasivo, ya que no determina de manera absoluta la manera de consumir: las usuarias y los usuarios conservan la opción de interpretar las recomendaciones, aceptarlas, ignorarlas o reaccionar en cualquier sentido. Así, el algoritmo aprende para minimizar el rechazo, mientras se desarrollan dinámicas de resistencia donde las personas desarrollan tácticas concretas para apropiarse de esos mismos algoritmos que ejercen poder sobre ellas, y usarlos o transformarlos para sus propios fines (Bonini y Treré 2024), en una humana técnica de poder invertido. Entre ellas, existe la posibilidad de buscar manualmente música en lugar de usar recomendaciones, crear listas propias en lugar de escuchar *playlists* algorítmicas, escuchar géneros o artistas para desajustar el perfil, o usar estratégicamente *Spotify* para, por ejemplo, mediante estrategias de adaptación consciente a la lógica algorítmica de las plataformas, ganar visibilidad y autonomía dentro del sistema. Estas formas de protesta se conectan con lo que se han denominado como resistencias algorítmicas, prácticas individuales y colectivas que buscan cuestionar, visibilizar o subvertir las lógicas opacas de las plataformas (Velkova y Kaun 2021), manifestándose no solo en acciones simbólicas, sino también en presiones políticas para transformar el modelo económico del *streaming*.

Spotify continúa liderando el mercado con un crecimiento significativo tanto en su base de usuarios *freemium* como en los suscriptores de pago, fuente principal de financiación junto a la publicidad. En el cuarto trimestre de 2024, alcanzó los 675 millones de oyentes activos mensuales¹, lo que representa un incremento del 12% respecto a 2023 (Gopalan 2025). De estos, 263 millones fueron suscriptores

¹ *Monthly Active Users*, MAU.

premium, un aumento del 11% en comparación con 2023. Se trata de su primer año completo con beneficios, como dijo Daniel Ek, CEO de Spotify en un video compartido por él mismo en *Instagram* (2025), y quien ha anunciado su paso atrás a partir del 1 de enero de 2026 como líder de la plataforma (Sayre 2025).

Paralelamente a todo esto, la queja de las y los artistas es constante, reclamando un pago justo por la explotación de su música. Una de las protestas más sonadas por tratarse de un artista famoso (que, objetivamente tienen menos razones para la queja), fue la salida temporal protagonizada por Neil Young en 2022, quien retiró su catálogo por la difusión de información errónea sobre la COVID-19 en el *podcast* de Joe Rogan (Millman 2022), si bien regresó tras conversaciones con Spotify y ciertas promesas de abordar el problema de la desinformación (Sisario 2024). A estas quejas se suman las producidas por las inversiones de su líder en armamento militar y la salida de músicos de Spotify (Serfatty 2025; Gámiz 2025), o manifiestos críticos como *No music for Genocide*, firmado por más de 400 artistas (Sabaté 2025).

A pesar de las importantes cifras macro que apuntan desde Spotify, la mayoría de músicos reciben compensaciones mínimas. A este respecto, en *MarketWatch* se señala que, aunque la plataforma de *streaming* pagó 10.000 millones de dólares en *royalties* en 2024 (más que cualquier otra empresa), solo aproximadamente el 4% de las y los artistas obtuvieron ingresos que hacen sostenible su trabajo (Alpert 2025). *The Guardian* informó sobre el *Discovery Mode*, que permite aceptar tasas de ganancia todavía más bajas a cambio de promoción algorítmica, medida que ha generado críticas tanto por su falta de transparencia como por el impacto sobre las y los que trabajan sin sello discográfico. Como apunta Eva Pozo (2024) para *Sympathy For The Lawyer*, una encuesta realizada por la *International Artist Organisation* en 2024 reveló que el 69,1% de las y los artistas están insatisfechos con los ingresos que reciben del *streaming*, y solo el 5,1% se muestra satisfecha o satisfecho con sus ganancias. La encuesta también evidenció la falta de transparencia en la distribución de los ingresos, así como la necesidad de una formación más profunda en materia de derechos de autor/autora y sobre el funcionamiento general de la industria musical. Spotify realiza el informe *Loud & Clear*, en palabras de la empresa,

(...) un análisis transparente sobre cómo la economía del *streaming* sigue apoyando a los artistas e impulsando el crecimiento explosivo de la industria musical. *Loud & Clear* es una iniciativa anual diseñada para desmitificar cómo los artistas generan ingresos a través del *streaming*, aclarar la distribución de regalías y destacar la evolución y expansión del panorama musical global (Spotify 2025a).

Según recoge el informe en el apartado *The Sustained Rise of Indies* sobre 2024, las y los artistas y los sellos independientes generaron colectivamente más de 5.000 millones de dólares, lo que representa aproximadamente la mitad de los *royalties* totales (Spotify 2025b). No obstante, este optimismo corporativo tiene su cara oculta en un hecho fundamental: las plataformas, lejos de los principios del *software libre*, construyen un discurso de transparencia que no siempre se corresponde con su funcionamiento real, reforzando lo que se ha denominado asimetría informativa estructural. En este sentido, Leerssen (2024) sostiene que la transparencia promovida es en gran medida superficial, ya que no garantiza una observabilidad profunda el acceso efectivo a los procesos algorítmicos y organizativos que estructuran su funcionamiento. Además, la mera provisión de información sobre los sistemas algorítmicos no necesariamente mejora la percepción de justicia ni la comprensión real por parte de los y las usuarias (Mirbabaie et al. 2025), contribuyendo así a la persistencia de una desigualdad de conocimiento entre quién pone las normas y quién no tiene otra opción más que aceptarlas si quiere usar Spotify.

La información es poder: el sujeto algorítmico

De acuerdo con la información de *Wiseband* (s.f.), el algoritmo de Spotify se basa en un sistema de inteligencia artificial conocido como *Bandits for Recommendations as Treatments* (BART), cuyo objetivo principal es mantener a las y los oyentes/clientes. Para ello, las sugerencias que la plataforma propone son una combinación entre canciones, obras y/o podcasts que ya conocen, junto con la introducción de contenido nuevo que BART entiende, analizando los datos, podrían ser de interés (e incluyendo los contenidos de aquellas y aquellos que pagan para posicionarse). Entre las funciones principales de este sistema están el Procesamiento del Lenguaje Natural (en inglés, NLP), que realiza un análisis de las letras y el contenido de una canción para, tras interpretar y “comprender” su temática y estilo, las preferencias

concuerden con las que el o la usuaria podría desear. Al NLP se suma el aprendizaje profundo, que ha ganado relevancia en la personalización de recomendaciones debido a su capacidad para aprender patrones complejos a partir de grandes cantidades de datos: *Spotify*, usando la IA, emplea redes neuronales para optimizar las recomendaciones basadas en comportamientos pasados y patrones implícitos a los que se suman las recomendaciones patrocinadas.

En el podcast *Animales Humanos* (2024), la artista Vega habla abiertamente y con conocimiento de causa sobre la industria musical, aportando otra información a la oficial respecto a si pagando te posicionan o no. A estas, se suman otras muchas variables que intervienen en el algoritmo. Como se explica en un vídeo del *Wall Street Journal* (2023), el proceso comienza con el filtrado colaborativo, que detecta patrones en los datos de escucha de las y los usuarios. Esta función compara nuevas canciones con los hábitos de escucha para predecir qué podría gustar a cada oyente, basándose en análisis continuos de datos y con el objetivo de diversificar las recomendaciones. Eso sí, siempre dentro de lo que cada usuaria o usuario escucha. El filtrado colaborativo asume que las y los que han tenido preferencias similares en el pasado continuarán teniendo intereses similares en el futuro. Se identifican canciones que suelen ser reproducidas juntas, creando un mapa de música, podcasts y resto de contenidos donde cada punto representa una pista del catálogo. La plataforma agrega otra capa de análisis, un filtrado basado en contenido, mediante la recopilación de metadatos como la fecha de lanzamiento o el sello discográfico. A esto se suma el análisis de audio bruto, que evalúa características sonoras de la canción, entendido esto con etiquetas que van desde estados de ánimo (optimista, pesimista, alegre, triste, etc.) hasta características de estilo (canción, instrumental, etc.).

El algoritmo evalúa también el ritmo, la tonalidad y el nivel de energía de una canción, así como la estructura temporal de cada pista y el contenido de las letras con el NLP. Además, en la ecuación se introducen otros aspectos clave como el historial de escucha, las canciones marcadas con “me gusta”, datos contextuales, tendencias emergentes, sugerencias derivadas de *Spotify for Artists* (*Spotify s.f.a*), la tasa de omisión de canciones, el tiempo de reproducción (especialmente los

primeros 30 segundos) y el seguimiento las listas de reproducción (como las referidas en el análisis de audio bruto), ya sean las personales o las que Spotify lanza. A esto se suma la popularidad en el momento de la búsqueda y la popularidad a lo largo del tiempo, que mide la trayectoria histórica de una canción, obra u otros contenidos, y/o artista para posicionar sus resultados. El alto volumen de usuarias y usuarios que tiene Spotify hace que el dato de popularidad se actualice constantemente. Es cierto que cuantos más seguidores, seguidoras y reproducciones, más arriba aparecerá el contenido en las búsquedas, pero todo es mucho más complejo que eso.

Al realizar una búsqueda, la lista de resultados, lejos de ser estática y perdurable en el tiempo, es dinámica, por lo que puede cambiar casi a tiempo real debido a varios factores, como la interacción que la propia usuaria o usuario realiza con la lista: al entrar, reproducir, volver a reproducir, navegar y/o salir de una pista, el algoritmo registra todas estas acciones para incluirlas en sus cálculos y ajustar las recomendaciones y el orden de los resultados, reflejando así las preferencias y comportamientos recientes. Según recoge la web de Spotify (s.f.b), “por lo general, cuantos más seguidores y reproducciones tengas, más arriba aparecerás en las búsquedas”. Con todo, la búsqueda no es buena reconociendo errores de escritura, como sí lo hace la IA o Google y sus servicios, que entienden e interpretan lo que en inglés se denomina como *typo*, el error tipográfico habitual que se comete en las búsquedas.

Este complejo nivel de análisis sitúa al usuario o usuaria como sujeto algorítmico, en la medida en que sus prácticas cotidianas de uso se traducen en datos sistemáticamente capturados, procesados y analizados. Dichos datos alimentan procesos de optimización continua orientados a la mejora del modelo comercial y los sistemas de recomendación, de modo que la experiencia del usuario o usuaria no solo es mediada por algoritmos, sino que también contribuye activamente a su perfeccionamiento y consolidación (Beer, 2024).

De la escritura automática al auto-registro a tiempo real de la escucha como método de análisis musical

La escritura automática es una técnica de creación artística popularizada por el movimiento surrealista a partir de *El manifiesto surrealista* (1924) de André Breton. En este texto, se define de la siguiente manera el surrealismo:

(...) automatismo psíquico puro por cuyo medio se intenta expresar tanto verbalmente como por escrito o de cualquier otro modo el funcionamiento real del pensamiento. Dictado del pensamiento, con exclusión de todo control ejercido por la razón y al margen de cualquier preocupación estética o moral (Breton 2001: 44).

Breton describe y desarrolla una explicación de esta técnica, como una forma de escritura espontánea, sin control del ego, sin filtro ni intervención consciente, y que trasciende el ejercicio puramente artístico, ya que se propone nada menos que acceder al inconsciente y liberar la mente de las restricciones del pensamiento lógico, dice:

y así como la longitud de la chispa es mayor cuando ésta se produce a través de gases enrarecidos, la atmósfera surrealista producida por la escritura mecánica, que he intentado poner al alcance de todos, se presta singularmente para producir las más bellas imágenes (2001: 57).

Martínez (2021: 181) contextualiza al surrealismo como (al menos) "beneficiaria" de una tradición artística y no como una ruptura total, incluyendo la escritura automática usada de manera clínica por el médico y psicólogo Pierre Janet, o la escritura ligada al espiritismo de Allan Kardec. Desde los años 20, las técnicas automáticas de escritura han tenido recorrido, desarrollo y ramificaciones: como antecedente al primer manifiesto, la vertiente colaborativa del automatismo en la escritura por parte del propio Breton junto a Philippe Soupault en *Les Champs magnétiques* de 1920, primer texto del surrealismo en el que

(...) proponían una forma ininterrumpida de utilizar el lenguaje, intuyendo que el pensamiento que fluye sin cortapisas, sin la intervención de la razón, acaba mostrando lo que de verdad quiere ser expresado, por una suerte de relaciones magnéticas entre las distintas creaciones de la imaginación (Museo Reina Sofía 2012: 1).

Luego vinieron otras técnicas como el *cut-up* o la técnica de recortes, método azaroso de creación mediante textos fragmentados y aleatorios en los que son exponentes Brion Gysin o William S. Burroughs (Adema 2017). En palabras de

Deleuze y Guattari (2023: 14), “el plegado de un texto sobre otro, constitutivo de raíces múltiples y hasta advertencias (diríase un esqueje), implica una dimensión suplementaria a la de los textos considerados”. Otro ejemplo es el flujo de conciencia que usó Jack Kerouac (Cañadas 2024: 839).

A todo esto, se añade, de manera paralela y en ocasiones compatible, el uso de drogas para alterar la percepción de la realidad accediendo así a la conciencia de manera directa, en la búsqueda de un flujo más libre. La entrada a otros lugares de la conciencia ha sido explorada en entre otros por David Lynch (2025), no con el uso de estupefacientes sino a través de llegar a las profundidades mediante la meditación transcendental. Kenneth Goldsmith (2015) explica y desarrolla muchas otras técnicas no directamente relacionadas, pero sí asociadas al automatismo y a la literatura experimental como el *patchwriting* de Jonathan Lethem (2015: 23), las rupturas textuales asociadas a la música, con el ejemplo del *Prélude de la Primera Suite para violonchelo solo de Bach* (2015: 50-51), o las técnicas y desarrollo de la poesía concreta (2015: 90-101).

Para esta investigación artística, se propone el registro personal y por escrito de la escucha musical mientras se está produciendo, como un enfoque eficaz para capturar las reacciones inmediatas. Este proceso creativo y analítico permite una comprensión más profunda de la interacción entre el o la oyente (persona que pone en práctica esta técnica), la obra (lo que escucha) y la conciencia (la suya propia), proporcionando una representación textual de la experiencia auditiva sin margen para reflexión en el momento del registro, ya que este sucede mientras se desarrolla la escucha.

Posteriormente, tanto la persona que ha realizado el auto-registro como otra ajena pueden analizar ese texto, dando otro punto más de profundidad a esta técnica de análisis musical y autoconocimiento. Este procedimiento no solo permite escribir reacciones y pensamientos, sino que también promueve una forma de escucha reflexiva, en la que las reacciones y emociones del oyente se plasman directamente, sin la mediación de un análisis crítico posterior condicionado más allá del hecho de saber que se va a abordar esta técnica con este objetivo, y que posteriormente (como en el caso de este artículo), será compartida con la comunidad científica. Se

trata de un acto de escritura y no de mera transcripción, ya que la transcripción lleva la carga de parecer que no hay mediación ni filtro, como en la psicografía de Janet o lo que se marca desde diferentes creencias religiosas acerca de sus textos sagrados.

Dejando la fe de lado, siempre hay aportación de la persona que escribe, porque plasmar instantáneamente las impresiones que surgen mientras se escucha música es escritura y hay acto de creación. La escritura automática puede verse, tal y como aquí se plantea, como una liberación mental, para despojar al o la oyente (despojarse a sí mismo) de las normas convencionales de análisis, una huida consciente de una reflexión que incluya elucubración excesiva o cavilación. El texto puede posteriormente ser analizado por otra persona, o auto-analizado por parte de la autora o autor del texto. Al tratarse de un método que prioriza la inmediatez y el automatismo, se habilita un espacio para la emergencia de reacciones perceptivas y/o afectivas que suelen permanecer no conscientes durante el acto de escucha.

Así, se abre la posibilidad a un análisis introspectivo que permite acceder a dimensiones de la experiencia auditiva difíciles de capturar mediante métodos analíticos convencionales, y que puede funcionar como un complemento a otras técnicas de análisis musical. La posterior lectura del resultado escrito puede ofrecer pistas al oyente sobre sus sesgos en la escucha, sus puntos de interés, la proyección de sus expectativas o el ser consciente de aspectos que pensaba que no estarían implícitos. Adicionalmente, la escucha activa a través del auto-registro permite al o la oyente no solo recibir (y percibir) la música, sino también interactuar con ella. En este sentido, se convierte en un co-creador de la experiencia musical que se completa con la recepción de la misma.

Esta técnica se ubica dentro de las metodologías de investigación artística, que implican la producción de conocimiento a través de la práctica artística en sí misma, junto con la investigación que se genera durante el proceso creativo, en parte, mediante la práctica y los resultados de la misma (Candy 2007: 3). Los proyectos de investigación artística potencialmente permiten un entrelazamiento de reflexión y acción donde los resultados surgen de la práctica misma, y no solo de la interpretación posterior de datos externos (Smith y Dean 2009: 12-15). El potencial

innovador y crítico de la investigación basada en la práctica radica también en la capacidad de generar conocimiento situado y compartible, integrando experiencias personales y contextos específicos (Candy y Edmonds 2018). Esto permite que cada práctica artística sirva como vehículo de reflexión crítica y construcción de conocimiento tanto individual como colectivo.

Además, la investigación basada en la práctica no solo produce resultados tangibles, sino que también permite desarrollar procesos metacognitivos, donde la documentación de la práctica constituye evidencia de aprendizaje y descubrimiento (Nelson 2013). El potencial innovador y crítico de la investigación basada en la práctica radica en parte en su capacidad para generar conocimiento situado de manera personal junto con nuevas formas de modelar y exteriorizar dicho conocimiento, mientras revela un bagaje personal que se puede explicar por la historia de vida (también, en parte), pero que incluye múltiples variables filosóficas, sociales y culturales para la intervención crítica y la aplicación de los resultados del conocimiento. Además, en la investigación artística destaca el papel del aprendizaje experiencial (Barrett y Bolt 2007: 2-3).

Una característica general de los proyectos de investigación basada en la práctica es que el interés personal y la experiencia, más que la “objetividad desinteresada”, motivan el proceso de investigación. Esto se considera una ventaja, ya que la investigación artística ofrece un modelo de aprendizaje más profundo, que también involucra la producción de nuevo conocimiento no anticipado (Barrett y Bolt 2007: 2-5). Con todo esto, el auto-registro de la experiencia auditiva se convierte en una actividad investigadora y artística en sí misma que produce un conocimiento directo sobre la experiencia de la escucha, reforzando la validez de la documentación de la experiencia como evidencia de aprendizaje y descubrimiento.

La Sarabande BWV 1011: unos breves apuntes sobre la obra

La *Sarabande* de la Suite N.^o 5 tiene un total de 20 compases en 3/4, que formalmente se distribuyen en dos partes repetidas: A-A' (nueve compases), B-B' (doce compases). Estas dos partes se dividen a su vez en cinco secciones de

cuatro compases, dos en A y tres en B. Se usan tres valores rítmicos a lo largo de la obra: una blanca con puntillo como nota final de la primera parte, siete negras en los compases 1, 2, 4, 9, 10, 12 y 20, y las corcheas, que son el resto de 100 notas de la pieza. Todo esto repetido por dos, con A y B, repetidas: en total, la obra tiene 216 notas. Su ámbito tonal supera las dos octavas, desde el Do 2 al Mi bemol 4, incluyendo gran parte de las notas diatónicas y cromáticas de la tonalidad de la obra, Do menor: tonalmente, sigue un patrón típico, comenzando en la tonalidad principal para concluir la parte A en su relativo mayor, Mi bemol Mayor. En B modula a Fa menor, para volver a Do menor en el compás 14 y donde se mantiene hasta el final.

La falta de acordes en toda la obra constituye una excepción dentro de las Suites para violonchelo solo de Bach, siendo el único movimiento de los 36 con esta característica. La textura monofónica carente de acordes junto con la tonalidad menor crea ambigüedad armónica, ya que, bien por intercambio modal o por esta falta de polifonía, las posibilidades de cifrado funcional y/o armónico para una sola nota son más de una, como apuntan tanto los análisis de Winold (2007: 87), el de Cohen y Wagner (2000), o como se puede observar en las armonizaciones disponibles en IMSLP².

Perdido el manuscrito original de Johann Sebastian Bach, no está precisada la datación exacta de la obra, si bien se especula que pudo ser compuesta en torno a 1720 coincidiendo con la etapa de Bach donde ejerció de *Kapellmeister* en Cöthen (Siblin 2011: 36). Las copias que se creen primarias de las Suites son cuatro: la realizada por Anna Magdalena Bach entre los años 1727 y 1731; la copia de Johann Peter Kellner de 1726 que no incluye la *Sarabande* BWV 1011; y, además de estas dos, han llegado hasta nuestros días dos copias anónimas de la segunda mitad y finales del siglo XVIII. A partir de ahí, existen innumerables ediciones de las Suites. Lo que sí se conserva del puño de Johann Sebastian es el manuscrito de la *Sarabande* catalogada como BWV 995, la versión para laúd en Sol menor de la misma Suite en Do menor para violonchelo. El violonchelista Pau Casals

² Hay disponibles versiones armonizadas para violonchelo solo, grupo de violonchelos, así como para violonchelo y piano, piano solo, o laúd (con su vinculación a la BWV 995), entre otras: [https://imslp.org/wiki/Cello_Suite_No.5_in_C_minor%2C_BWV_1011_\(Bach%2C_Johann_Sebastian\)](https://imslp.org/wiki/Cello_Suite_No.5_in_C_minor%2C_BWV_1011_(Bach%2C_Johann_Sebastian))

(1876-1973) fue el primero en grabar la obra completa y realizar una intensa labor para darla a conocer como obra maestra. Él recomendaba el uso de la copia de Anna Magdalena Bach, por ser la fuente más próxima a la original (Blum 2000: 65) y para alejarse de las indicaciones de los editores, que bajo su punto de vista, no ayudaban a los intérpretes.



Imagen 1: Sarabande BWV 1011, manuscrito de Anna Magdalena Bach

Falsas expectativas

Derivado de mi experiencia personal y mi historial de escucha, entendía antes de comenzar el experimento de auto-registro, que la interpretación de la *Sarabande* BWV 1011 por parte de Pau Casals debía ocupar un lugar clave en los resultados personalizados. El día 28 de marzo de 2025, pedí al Servicio de asistencia de *Spotify* datos sobre mi cuenta y actividad. El dato sobre la creación de la cuenta me la dieron a través del chat al instante: fue el 18 de noviembre de 2009, hace 16 años³. Esto, dentro de mi historia de vida, es posterior a mis Grados en Interpretación y en Pedagogía del Violoncello, pero anterior a terminar mi Trabajo Fin de Máster precisamente sobre esta *Sarabande* interpretada por Casals, y antes de concluir mi especialización en interpretación histórica en la ESMUC con Bruno Cocset y Emmanuel Balssa. También se sitúa antes de siquiera empezar mi tesis

³ Posteriormente, me mandarían la conversación transcrita.

doctoral sobre la misma temática (Saenz 2017). Luego vendrían las publicaciones científicas que he realizado sobre este tema (entre ellas, Saenz 2017b; 2017c; 2018a; 2018b; 2020a; 2020b; 2021; 2023).

El primer paquete de datos me fue enviado por parte de *Spotify* en archivos JSON el día siguiente al de la petición, el 29 de marzo de 2025, por lo que usé *Mozilla Firefox* para leer estos archivos y poder buscar la recurrencia del término “casals” en los cuatro archivos recibidos⁴. Para mi sorpresa, en el intervalo de 2010 a 2020, no usé tanto *Spotify* para escuchar la *Sarabande* interpretada por Casals como pensaba: de los 15129 resultados, el término “casals” aparece 20 veces (0,13%), “sarabande”, 128 veces (0,85%) y “bwv 1011”, 101 veces (0,67%). De 2020 a 2023, son 15611 resultados: “casals”, 22 veces (0,14%), “sarabande”, 51 veces (0,33%), “bwv 1011”, 28 veces (0,18%). De 2023 a 2025 (archivo 1), 109 resultados: ningún resultado para “casals”, “sarabande” o “bwv 1011”. De 2023 a 2025 (archivo 2), 6411 resultados: “casals”, 1 vez (0,02%), “sarabande”, 86 veces (1,34%), “bwv 1011”, 36 veces (0,56%). Además, “casals” no significa que sea él el intérprete, ya que en ocasiones son discos homenaje de otros intérpretes, obras compuestas por él o grabaciones tipo *Casals encores*. Conviene también señalar que el término “sarabande” no remite de manera exclusiva a Bach, y que la referencia “BWV 1011” corresponde a una Suite articulada en seis movimientos, y no únicamente a la *Sarabande* de la misma.

El 31 de marzo recibí mediante correo el segundo paquete, esta vez con los datos de mi cuenta solicitados, un total de 16 archivos⁵. Para esta investigación, únicamente es relevante comprobar las búsquedas de los términos “casals” y “sarabande”: tan solo se me enviaron datos de 2025, donde pude comprobar que realicé 14 consultas sobre la *Sarabande* de Casals, de las 519 búsquedas que hice entre el 1 de enero de 2025 y el 30 de marzo de 2025. Las 14 veces que busqué “casals”, lo hice asociado a la *Sarabande*. En cambio, hay 119 búsquedas asociadas a la BWV 1011, con términos como “sarabande 5” o “sarabande 1011”. Un 22,93%

⁴ *Streaming_History_Audio_2010-2020_0*, *Streaming_History_Audio_2020-2023_1*, *Streaming_History_Audio_2023-2025_2*, y *Streaming_History_Video_2023-2025*.

⁵ *Customer Service History And Survey Data*, *Follow*, *Identifiers*, *Identity*, *Inferences*, *Marquee*, *Payments*, *Playlists*, *S4XProfile*, *Search Query*, *Streaming History Music*, *Streaming Story Podcast*, *User Address*, *User Data*, *Wrapped 2024*, y *Your Library*.

de las búsquedas totales fueron sobre esta obra, de las cuales un 2,70%, concretamente sobre la interpretación de Casals.

La búsqueda para el análisis mediante escritura automática lo realicé el 2 de abril de 2025, con dos términos en el buscador: “sarabande” y “1011”. De ahí surgió una lista potencialmente infinita, que me propuse escuchar y escribir mediante la técnica del auto-registro descrita, hasta que se llegara la *Sarabande* BWV 1011 en la interpretación de Casals, y en cualquiera de las versiones que hay disponibles en *Spotify*, incluyendo álbumes, listas, recopilatorios y/o remasterizaciones. Más allá de las variables propias del algoritmo, consideraba que una grabación de tal envergadura como la de Pau Casals, de no ocupar el primer lugar, debería estar en el *top*: esto, antes de comenzar, a mi juicio y desde la perspectiva de la historia. Pero, como se ha descrito anteriormente, los criterios del algoritmo de *Spotify* no son ni mucho menos la importancia histórica y la repercusión de una grabación, por lo que el experimento fue mucho más costoso de lo previsto. Antes de que llegara la interpretación de Casals, tuve que escuchar otras 47 pistas de audio.

Con todo, se revela una desconexión significativa entre mis expectativas personales basadas en el número de escuchas que presuponía tener en mi cuenta, y los resultados proporcionados por el algoritmo. A pesar de la importancia personal y académica que esta interpretación ha tenido en mí, estos resultados dejan claro que tenía falsas expectativas, como se ve reflejado en la baja presencia de Casals en mi historial de escucha. Pude corroborar con datos que *Spotify* no ha sido el medio por el que escuché la *Sarabande* BWV 1011 interpretada por Casals, al menos históricamente. Tengo la grabación en varios vinilos, CDs, en archivo en mi ordenador y en mi *smartphone*, que (vistos los resultados) han sido los medios principales de escucha de la obra. Esta comprobación explica por qué, quizás, el algoritmo no interpretó que Casals debería estar en un puesto más destacado en mi lista. Revisar mis datos de búsquedas me llevó a cuestionar la fidelidad de mi propia memoria respecto a mis hábitos de escucha.

Este primer experimento no solo evidenció la desconexión entre mis expectativas y los datos objetivos, sino también las limitaciones del algoritmo para reflejar preferencias basadas en criterios musicológicos y no solo en patrones de consumo.

El auto-registro⁶

Como primer resultado de la lista, el algoritmo me propone⁷ la interpretación de la *Sarabande* BWV 1011 que la violista Helen Callus realizó para el sello Anakleta en 2011⁸, dentro de su grabación de la integral de las Suites⁹. Dura 3:46, está una octava por encima de la versión para violonchelo solo y utiliza una afinación no historicista. La variación en cuanto al estilo interpretativo que percibo entre las repeticiones es el uso y no uso del *vibrato*, apenas en A y B, y presente en A' y B'. En la parte B', aprecio un uso del *glissando* no presente en la primera B. Además, en las repeticiones los matices agógicos son más contrastantes, con mayor *rubato*, y los matices dinámicos proyectan un rango ampliado. No hay notas añadidas a la partitura original, si bien no conozco qué edición utiliza. En todo caso, una sin anotaciones añadidas a la copia de Anna Magdalena Bach. Tan pronto como reproduzco la pista, entro a ver el álbum y salgo, esta grabación ha pasado del primer puesto al segundo en la lista de resultados, pasando a primer lugar una obra que no es la *Sarabande* BWV 1011, sino la *Sarabande* de la suite 11 para clave de G.F. Haendel del álbum *Super Hits of 1720*, publicado en 1977¹⁰.

El tercer resultado es la grabación de Yo-Yo Ma del año 1983¹¹. Difiere de la versión de Callus por la limpieza en la ejecución, sin ningún sonido accidental o incidental entre notas, como los producidos por roces a otras cuerdas. Las repeticiones no me sugieren diferencias reseñables en la escucha atenta a tiempo real. Destaca la sensación de fraseo largo que proyecta en toda la *Sarabande*, un tratamiento claramente melódico y horizontal, sin verticalidad. Su versión dura 3:18 y utiliza una afinación moderna. Como elementos expresivos para construir esa gran frase que

⁶ Se presenta una versión corregida del auto-registro, sin cambiar el contenido, pero sí errores de sintaxis, tipografía u otros derivados de la propia dinámica que tiene la escritura automática. No se han recogido todos los pensamientos del flujo mental, sino solo aquellos referidos a la obra. El comentario se presenta en el orden de aparición en la lista de resultados de la búsqueda “sarabande 1011”, solo desarrollando un comentario analítico en los resultados coincidentes con la *Sarabande* BWV 1011.

⁷ Los verbos están conjugados en tiempo presente porque se trata de lo recogido mientras se producía la escucha.

⁸ <https://open.spotify.com/intl-es/album/7EzFGKLDwsTHi2QDz5c5c2?si=XcwSGxICS9q-yhfVUFsOQg>

⁹ <https://open.spotify.com/intl-es/track/6ahFNhixCVpigXXECKOmPJ?si=68648efe54054bf4>

¹⁰ <https://open.spotify.com/intl-es/track/0FjnJPF8c6dDDHqmBWm48p?si=f542746b9e7e49cf>

¹¹ <https://open.spotify.com/intl-es/track/3TILjRV9ZYEEfJcF6Re3H4?si=872e34f331614769>

se presenta de la *Sarabande*, se incluye el *vibrato*, el *glissando*, y el uso de los matices dinámicos por encima de una agógica muy diferenciada.

El cuarto resultado es otro disco de Yo-Yo Ma, donde, en vez de la integral, se incluyen exclusivamente las Suites 1, 5 y 6, también de 1983. Quizás se trate de una grabación sometida a otra mezcla o masterización, ya que en esta grabación aprecio ruidos, como los del compás 1 en A y A'; en el compás 5 de A'; en la nota final de A y A'; en el inicio de B; en el compás 13 de B con los cambios de posición y el golpeo de los dedos de la mano izquierda contra las cuerdas, y estas a su vez contra el diapasón, entre otros, del Fa negra final del compás 12, además de otro "ruido" difícil de atribuir en una única escucha. En todo caso, la duración de 3:18, igual a la anterior, me hace pensar que se trata de la misma grabación¹², y quizás, otra percepción por mi parte ante lo mismo, escuchado por segunda vez.

El quinto resultado es la versión de Jean-Guihen Queyras registrada para Harmonia Mundi del año 2007¹³; 3:20 de duración y afinación moderna. Son apreciables el sonido de los dedos de la izquierda en el golpeo, las respiraciones, además de otros sonidos en una decisión (la de que se escuche todo) que parece deliberada, una cuestión estética: lo que me sugiere es que se trata de una grabación "natural", cercana a la experiencia real. Su uso de la agógica es mayor que de la dinámica, ya que huye de los contrastes quedándose en un sonido íntimo, llegando a una disolución en *pianissimo* para el final de B'. Su visión es horizontal pero también vertical, por el uso que hace de las cuerdas al aire como elemento que perdura más allá de la nota, muy evidente en el compás 9 de A y A', o en el deliberado uso del *pizzicato* con la izquierda en el compás 16 de A para hacer arrancar y perdurar el Sol inicial.

El sexto resultado de la búsqueda es la grabación que Nigel North hizo con laúd en 1996. En la descripción de la pista pone *Suite No. 5 in G Minor (after 995 & 1011): IV. Sarabande*¹⁴. Presenta una versión transportada respecto a la BWV 1011 pero no a la BWV 995, que está en Sol menor. Opta por una afinación moderna, y octavas en las notas que corresponden a la clave de Fa de los dos pentagramas en los que

¹² <https://open.spotify.com/intl-es/track/5k89hpsgTdxmt2Y5m1IWGs?si=8e345c9bc9c14664>

¹³ <https://open.spotify.com/intl-es/track/4PgoXRu2A0VjFi8D9ZhXAJ?si=65bd67173da84c82>

¹⁴ <https://open.spotify.com/intl-es/track/0ZzI7IPOp6wGwN3B098VhL?si=4f68e7f5be7f48d8>

se presenta la versión de laúd. Los *glissandi* los he confundido con sonidos de pájaros, en un efecto estilístico que bien podría ser deliberado. No hay adornos adicionales más allá de octavar y el uso de una interpretación arpegiada cuando hay acordes para las cadencias en cada una de las dos partes.

El séptimo resultado coincide con el primero en la obra, ya que vuelve a ser la *Sarabande* de la Suite 11 para orquesta de Haendel con el título *Barry Lyndon: Sarabande*¹⁵, del álbum *Hollywood Blockbusters* de 2022. Imagino que hace alusión a la banda sonora de *Barry Lyndon*, la película dirigida por Stanley Kubrick en 1975.

El octavo resultado es del álbum *50 Best Adagios*, quizás en una visión popular de lo que es un *adagio* lejos de lo que en música, es. En este recopilatorio de 2010 está la versión de Ralph Kirschbaum de la BWV 1011, con una duración de 4:13¹⁶. Usa una afinación moderna pero superior al 442Hz, lo cual es llamativo, quizás porque esperaba que nadie superaría el 442: en todo caso, tenía expectativas de encontrarme versiones con afinaciones con menos tensión. Su versión, más “sucia”, está llena de sonidos naturales, *vibrato*, uso de posiciones sin cuerdas al aire, sonidos imperfectos como la primera nota de B', que, lejos de dar una sensación de imperfección, la hace natural y más expresiva. El *vibrato* y el *glissando* son tan marcados como la respiración del intérprete, audible y muy presente en toda la escucha. Su acercamiento me recuerda al de Yo-Yo Ma en cuanto a su horizontalidad. Los puntos dinámicos no los coloca en la nota más aguda, lo cual es sorpresivo porque el *crescendo* que se va preparando en B, hace pensar que tocará ese Mi bemol del compás 17 como punto más fuerte, cosa que sí hace en B', como contraste a lo no-hecho en B. No presenta ningún adorno adicional, aunque sí línea melódica, pero también resonancias de cuerdas, como en el Do al aire del último compás, así como búsqueda de posiciones más allá de la tercera como elemento expresivo.

Los resultados 9 a 20 no son interpretaciones de la *Sarabande* BWV 1011. La número 9 es *Les plaisirs: Sarabande*¹⁷, del disco *Lully: Ballet Music for the Sun King* de 1998; el resultado 10, *Sarabande Piano Meditation (After Sarabande from Suite*

¹⁵ <https://open.spotify.com/intl-es/track/4E1j4Cvo0qSn1nXvYut2dG?si=d1fca776c31d4c66>

¹⁶ <https://open.spotify.com/intl-es/track/20lezEvyW0iCZW1zzxYwt?si=d90b01a9dbfc4be7>

¹⁷ <https://open.spotify.com/intl-es/track/364Li1zD95BrBaqPLBCW2?si=c18643463655437c>

*in D Minor HWV 437), que no pertenece a un disco sino que se presenta como single por parte de Martin Stadtfeld para Sony¹⁸; el resultado 11 de la lista, Sarabande et rigaudon, Op.93: Sarabande¹⁹, del disco Saint-Säens: Symphonic Poems del año 2017; como número 12, Sarabande for Guitar, FP 179²⁰ del álbum Poulenc: Complete Chamber Music, de 1999; el 13, Petite Sonate, Sarabande²¹, de Les Inédits 2011, publicado en 2011; el resultado número 14, esta vez sí de Bach, pero un título en japonés para la pista: イギリス組曲第 3 番 *in G Minor, BWV.808: IV. Sarabande*²², del disco 安田英主 ピアノ・リ サイタル2011ライヴ” del año 2012; el 15, nuevamente Hollywood Blockbusters, de 2015, y Barry Lyndon, pero otra versión: Barry Lyndon: Sarabande (arr. L. Rosenman for orchestra)²³; la número 16 es la Holberg Suite, Op. 40: II. Sarabande (Andante)²⁴, del disco Grieg: Complete Music with Orchestra, año 2001; resultado 17, Sonata Op. 5, No. 10: Sarabanda²⁵, de Teatro Lirico, año 2006; el 18, una vez más, Sarabande - From “Barry Lyndon”²⁶, del disco Reel Chill, publicado en 2004; otra música usada en una banda sonora para el resultado 19, Sarabande & Tambourin²⁷, del disco Henri 4 de 2010; la 20, Simple Symphony, Op. 4: III. Sentimental sarabande - Poco lento e pesante²⁸, del álbum Britten 2011, de ese mismo año.*

Y en el resultado 21 se produce la vuelta a la BWV 1011: esta vez, el algoritmo me propone la versión de János Starker²⁹ de su grabación de la integral de las Suites de 1997. Es Starker puro, cada nota es inicio y final, hay línea, pero no continua. Tampoco hay destacada horizontalidad ni verticalidad. Es como si la tocara con un instrumento de tecla o cuerda pulsada, cada nota tiene su impulso *vibrato* continuo, *glissando* no excesivo pero presente, poca variación en las repeticiones, 3:37 de duración, afinación moderna. En la parte B hay más matices dinámicos y cadencia

¹⁸ <https://open.spotify.com/intl-es/track/3ep7uabl9lyY5A6JpdgAtI?si=3d508a94523149a1>

¹⁹ <https://open.spotify.com/intl-es/track/5KwqOPqGO04tDkppNklad?si=34fbf83f66964883>

²⁰ <https://open.spotify.com/intl-es/track/57kjIZb922AMJJKWCFpNLI?si=010319e6beb14c01>

²¹ <https://open.spotify.com/intl-es/track/10CXdcn0rVHjIDR7fkCfnY?si=1dfdd30f33eb4237>

²² <https://open.spotify.com/intl-es/track/2EKV4sEUuJKFO85wm19fbu?si=5de134343fb34f90>

²³ <https://open.spotify.com/intl-es/track/2n3oI9NeR3sZWWP37jele5?si=f73a084cf5204def>

²⁴ <https://open.spotify.com/intl-es/track/4S72MXacl9WLiliNLxEtnD?si=21cc5f7df90a4cd6>

²⁵ <https://open.spotify.com/intl-es/track/0niOZXTChd6VQ1aUDbnGwr?si=4e4bf98a8c6e4a51>

²⁶ <https://open.spotify.com/intl-es/track/1EjwahAfVGotwH5HBLEpIT?si=5d405cb064e44eaa>

²⁷ <https://open.spotify.com/intl-es/track/5yRyhrHNUAi4yBGbpANUJ?si=9fdb13eb2f54f4a>

²⁸ <https://open.spotify.com/intl-es/track/16FNZDqMvwAuYtYwfHwBeA?si=d05981df77ef492b>

²⁹ <https://open.spotify.com/intl-es/track/0nORU76WzhVi2ZSPsDBXQd?si=6da5d278b04e4428>

con *ritardando*. Esto mismo lo hace en B', con *forte* en los compases 13 y 14 que conducen a un *piano subito* en el compás 15, para concluir con un gran *ritardando* final.

El resultado 22 es la interpretación de Mstislav Rostropovich de 1995³⁰, igual que el resultado 23; la diferencia está en que la 22 pertenece al álbum *Bach: Cello Suites, BWV 1007-1012*³¹, y la 23, al disco *Bach: Cello Suite Nos. 1-6, BWV 1007-1012*³². Versión moderna en cuanto a la afinación, introduce elementos expresivos que no había escuchado en las interpretaciones anteriores, como el uso de armónicos en la nota final del compás 3 en A y A'. Me resulta llamativo el final de A, con una blanca con puntillo larga que enlaza sin pausa con A' y lo mismo entre A' y B, *forti* generosos como el Do final del compás 4, o el final de A'. B' lo comienza mucho más *piano*, que mantiene con tensión hasta el final, siendo la frase más *piano* de la obra, la última, que concluye con un gran *ritardando*. En general, lo que en la partitura de la BWV 995 está en la clave de Fa, Rostropovich lo hace *forte*. Su diferencia respecto a las anteriores interpretaciones está en que siendo clara la línea melódica, con un amplio *vibrato* y *glissando*, opta por marcar mediante la dinámica y de manera separada el bajo que Bach deja claro que tiene función de bajo en su manuscrito BWV 995. Me resulta llamativo y una demostración de su dominio técnico el optar por posiciones más allá de la cuarta, tocando los dos Mi bemol del compás 17 en la segunda cuerda. En total, su *Sarabande* dura 3:51.

El resultado 24 es otra versión de Jean-Guihen Queyras³³, grabada en 2023 y publicada un año después, que no conocía. Inevitable compararla en el recuerdo con su versión anterior, que, además, tanto conozco: se llevan 4 segundos a favor de esta última, con una duración de 3:24. Curioso que tratándose de otra versión, en realidad duren lo mismo, porque los 4 últimos segundos de la grabación que realizó en 2023 están en “silencio”, tan solo resuena el final, ya ha acabado de tocar. Comienza de la nada, un sonido aflautado, un *piano* con un roce del arco que es eso, roce, sin vibración plena; es pequeño, matiz extremo por abajo en A. En

³⁰ <https://open.spotify.com/intl-es/track/6Xpg8n34hRtRm6MeGfSUeb?si=f79f4a42f1de478b>

³¹

https://open.spotify.com/intl-es/album/2ge28dEPCwqWMdxS4Qpvbx?si=KvZI_YD3TkaYoVpkBR5xKg

³² https://open.spotify.com/intl-es/album/5IKqgLc5o88Dur35OnLZXQ?si=sOlt96fhSS-Xut4gak6D_g

³³ <https://open.spotify.com/intl-es/track/169gLFD7NZsaTKYSNGPnok?si=3f97b0f3d29446da>

contraste, en A', el sonido se vuelve más presente, como si A fuera lejanía y A', ya todo dicho con más plenitud. Se toma silencios en los finales de frase y espacios entre compases, silencio relativo teniendo en cuenta las resonancias claramente presentes. El punto cumbre de B está en el primer Mi bemol del compás 17. En la repetición hay más dinámica, más sonido, más agógica y más velocidad, preparando un final único e inesperado: cuando parecía que el *crescendo* que comenzaba en el inicio de B' iba a llevar hasta el Mi bemol del 17 como punto dinámico más alto, prepara la llegada en *diminuendo* y ralentizando la pequeña subida de velocidad que había impuesto, para meter polifonía (pocos se atrevan): usando el *pizzicato*, mete armonía donde no la hay, ni en la BWV 1011 ni en la BWV 995: dos negras y silencio en los compases 17 (La bemol y La becuadro), 18 (Si bemol y Si becuadro) y 19 (Do y Sol).

La 25 es una vez más Yo-Yo Ma, pero en otra versión³⁴, otra interpretación diferente de la *Sarabande*, del disco *Six Evolutions - Bach Cello suites* de 2018 que dura 3:10, 8 segundos menos que su primera grabación. Afinación moderna, se acerca más a Starker que a la melodía única de su otra versión. Pasa de la horizontalidad de su primera grabación, a la verticalidad, sí, pero con unión, con sentido de frase. Dinámicas presentes para los bajos, que actúan como tales y no pertenecen a la melodía en esta interpretación. Sigue siendo el mismo Yo-Yo Ma con su estilo, pero la palabra que el propio intérprete usa para el disco, *evolution*, sirve para explicar este giro (quizás me sugestiona), una evolución en su mirada de la obra hacia otra cosa. Quizás “evolución” tiene una connotación de ir hacia delante, pero la evolución no implica ni “a mejor” ni “a peor”, solo cambio. Me parece justificado que volviera al estudio de grabación, porque el cambio es total respecto a su primera grabación.

En este punto, vuelve a suceder una reordenación: La 11 pasa a ser *Suite in D Minor, HWV 437: Saraband*³⁵, del disco *La grande sarabande de Handel* de 1992, sustituyendo al disco de Saint-Säens. La 23 pasa del álbum *Bach: Cello Suite Nos. 1-6, BWV 1007-1012*, a la versión de Queyras grabada en 2023, que ocupaba el puesto 24.

³⁴ <https://open.spotify.com/intl-es/track/2DnGwcsJH97gPrrgHEFzhn?si=ab4f22a31e39421f>

³⁵ <https://open.spotify.com/intl-es/track/4sHWJD2vUe5uV7QIQ2rogQ?si=d43a4ee3b7dc4445>

Sigo. La 26 es la misma que la 8, Ralph Kirschbaum³⁶, misma grabación pero otro disco, no un recopilatorio como el anterior sino la grabación de la integral por parte de este violonchelista: *Bach: Cello suites, BWV 1007-1012*, de 1994. Luego vienen otras cuatro grabaciones que no corresponden con la BWV 1011: 3 Sarabandes: *Sarabande No.2*³⁷, del álbum *Satie: Complete Piano Works, Vol. 1*, año 2017; la 28, otra vez Haendel, en este caso *Sarabande - Piano Solo Version*³⁸, single de 2021; la 29 es una versión para trompeta y piano de la *Sarabande* de la Suite Nº6, la BWV 1012, con el título *Sarabande, BWV 1012 - Cello Suite No. 6, Arr. Fryer*³⁹, del disco *A Bach Notebook for Trumpet*, publicado en 2013. En cuanto al resultado número 30, es la obra *Trio in A major (BWV 1025)*: *Sarabande*⁴⁰, del álbum *Per viola da gamba*, de 1999.

Como resultado 31 de la lista, vuelve a aparecer un resultado que coincide con la BWV 1011, la interpretación de Mischa Maisky⁴¹ del disco recopilatorio de 2025 con el título '6 Suites for Solo Cello' and other Works by Bach. Dura 4:54, lo cual ya antes de la escucha, me resulta llamativo. Su interpretación refleja una visión horizontal de la obra, una sola línea melódica, como ya lo interpretara Yo-Yo Ma en su primera grabación, pero con más *vibrato*, más lento, llevando todo más al extremo en cuanto a bajar el *tempo* y mantener la línea magistralmente a pesar de la lenta velocidad. El final de A' es ya *forte*, que mantiene en un *crescendo* en B para reposar en la cadencia del compás 12. De ahí, vuelve a crecer, siempre manteniendo la línea unida hasta el compás 17, el Mi bemol como cumbre, y desde ahí, baja la intensidad para acabar la frase. El inicio de B' es *piano*, un contraste a lo hecho en B, no creciendo hasta después de cadencia del 12, siempre lineal y progresivo hasta el punto cumbre del compás 17 que ya reduce intensidad en el propio compás para preparar el final, *piano, ritardando*, manteniendo siempre la línea melódica, la única línea.

³⁶ <https://open.spotify.com/track/2Lwe6rLEZELocwa97waxEf?si=3b95499dd22c433d>

³⁷ <https://open.spotify.com/track/2jA82dPOdU1D05KKBd5qKu?si=a515f1f224454b2f>

³⁸ <https://open.spotify.com/track/3hX97caW05xzJMKWw5M15N?si=8c5836e151e84304>

³⁹ <https://open.spotify.com/track/6ufUTUoNWfSS8Nrd55oiVT?si=02028ee4975d48f6>

⁴⁰ <https://open.spotify.com/track/6Q6GhJzHLUsHUIARmJ9lys?si=b54b31c87a2845d3>

⁴¹ <https://open.spotify.com/track/4hpgaT87n9139HUV161kCF?si=9028dbe873f140a4>

El resultado 32 presenta *Saraband (Fa Majeur)(Playford)*⁴², del disco *Les Voix Humaines* de 1998; para el resultado 33, otra vez la obra de Haendel, *Sarabande*⁴³, en una versión para guitarra eléctrica, bajo, sintetizadores y clave, del disco *Sky 3* de 2014.; a 34, *Airs Espagnols, Op. 18 (version for violin and orchestra)*⁴⁴, del disco *Sarasate: The Complete Music for Violin & Orchestra*, del año 2016.; el número 35, *Sarabanda per la B*⁴⁵, del álbum *Alfabeto: Foscarini, Pellegrini, Granata, Corbetta*, de 2001; la 36, *Sarabanda Suite*⁴⁶, otra vez el *hit* de Haendel, del disco *Light Classical Gold* publicado en 2007. Esta obra desaparece de la lista en una nueva reordenación, y en sustitución, Spotify propone como resultado 36 la re-composición de las Suites que hizo Peter Gregson para Deutsche Grammophon en el disco *Bach: The Cello Suites - Recomposed by Peter Gregson*, en 2018. No es la *Sarabande* de la BWV 1011, sino la re-composición de la BWV 1007, con el título *1.4 Sarabande*⁴⁷; resultado 37, *Sarabande*⁴⁸, del álbum *Escala* de 2009, un *revival* difícil de clasificar. El resultado 38 es *Sarabande (with Harp)*⁴⁹, del álbum *Ludovico Einaudi: Portrait (Deluxe Edition)*, año 2015; la 39 es un *single*, *Sarabande nº3*, de 2022⁵⁰, sin relación con la BWV 1011; la 40, *Sarabande*⁵¹, de *Act One*, disco publicado en 1979.

Y en el resultado 41, vuelve a aparecer la BWV 1011, en este caso la interpretación⁵² de Abel Selaocoe de su disco de debut, *Where is Home / Hae ke Kae* de 2022. Selaocoe presenta una grabación sin reverberación apenas, sin adornos, con tanto suspiro como música; sencillo, sin repeticiones, 1:54 de duración, afinación moderna. Le da forma a cada nota. La expresividad tiene otros ejes, como su aliento, el cómo dirige la obra hasta el compás 17 para cerrar en el final, o su única línea formada por cada nota, pero donde la línea es línea sin serlo a

⁴² <https://open.spotify.com/track/2WBny8zHw69UbQMBTK1cnW?si=720b39c343284edb>

⁴³ <https://open.spotify.com/track/3jd5EiiNcW6uUR8jHO3mJ?si=f7d99335f02b4ab5>

⁴⁴ <https://open.spotify.com/track/2jCffZftwPUCDXHyzFXOhI?si=af0afee67abe42e6>

⁴⁵ <https://open.spotify.com/track/1VhmyhfDdzLXNdd2HQ0j9X?si=02671a352b4241ec>

⁴⁶ <https://open.spotify.com/track/4hCN2SMT2mqDLpOJ2UbCdW?si=a0123731f7a047e4>

⁴⁷ <https://open.spotify.com/intl-es/track/0kfs3XIXLeZRdgMx0YEuEI?si=bbe8fc894e204b72>

⁴⁸ <https://open.spotify.com/track/02n8M9PdTTez1wS3colls24?si=db1f4a4bcd9d4ff6>

⁴⁹ <https://open.spotify.com/track/7tPyN4N8a5ZqdnaIWauW0M?si=6cc71e8cffb1415c>

⁵⁰ <https://open.spotify.com/track/7ax5AI4noiJ3wTJLlbElgs?si=ce3a102a029a43f2>

⁵¹ <https://open.spotify.com/track/32UpOgfRAbDssj5qCwayTM?si=a8d9395878e74b3e>

⁵² <https://open.spotify.com/track/2yYkBW22f2Lg8RjZWhsj5T?si=43e37f04d3e14318>

la vez, por los espacios que deliberadamente deja entre cada nota. Con todo, construye una melodía que respira.

La 42 vuelve a ser la misma que la 4, Yo-Yo Ma⁵³, incluso la misma portada, pero es la edición alemana: *Cello Suiten No. 1,5 & 6* y no la de 1983, como lo era la 4, sino de 18 años después, año 2001. Claramente, debe haber algún error de fechas.

La 43 es la versión de la *Sarabande* de la Suite Nº5 de Pierre Fournier⁵⁴, de su disco con la integral de las Suites de 2007; 3:29 de música, un sonido propio de los años 60 que no es de 2007, como recoge Spotify, sino inevitablemente anterior (Fournier falleció en el 86). En A, presenta dos líneas: una del inicio hasta la cadencia del compás 4, y otra, la de los siguientes cuatro compases que cierran la parte A. Sin ser un sonido grande, es muy expresivo dentro de lo comedido. Me recuerda a la escuela francesa, en la línea de Casals, incluyendo la manera de respirar. La línea de la parte B crece hasta el compás 17, una sola línea que llega ahí a su cumbre, para volver. Usa los silencios antes de repetir, y se toma más tiempo en B' que en B, registrando una línea menos seguida, con pausas en el 13 y 14, y un *crescendo* hacia el compás 17 para llegar a ese Mi bemol no como la nota más *forte*, pero sí como la llegada al punto desde el que se prepara el cierre de la obra.

La 44 es Bach y es Suite, pero es la *Sarabande* de la Suite Nº6⁵⁵, Yo-Yo Ma, la que Selaocoe ha arreglado en su último álbum de 2025, y que ha aparecido versionada en el resultado 29 para trompeta. La número 45 es otra obra de Bach, *Sarabande*⁵⁶, de un disco con un título tan pretencioso como *The Most Relaxing Bach Album In The World...Ever!*, del año 2006: interpretación al piano de Piotr Anderszewski de la primera *Partita* en Si bemol Mayor, BWV 825, originalmente para clave. La 46⁵⁷ vuelve a ser como la 22 y la 23, Rostropovich, pero de otro disco, en este caso un recopilatorio de 2009, *100 Best Cello*. La opción 47 es del mismo álbum que el resultado 32, *Les Voix Humaines*, de 1998, pero esta vez, otra obra: *Sarabande (Sol Mineur)(Bach)*⁵⁸.

⁵³ <https://open.spotify.com/intl-es/track/52lo7ET3JutuVGRUiZk5Uy?si=ad00ee455fba4c1f>

⁵⁴ <https://open.spotify.com/track/2SKj3WbI0CHNEu2JjlRanq?si=77fc51cc8efa483c>

⁵⁵ <https://open.spotify.com/track/5s58LV3A5ytDqGd6Mii2Rp?si=0f67e4c9f09d4f2d>

⁵⁶ <https://open.spotify.com/track/6p8UkWfU1ERh0T7INqpWg7?si=dbb3a94e28fc4746>

⁵⁷ https://open.spotify.com/track/7bJBL2W79ktfl_336ZcMm8W?si=34ff4837bcab4bc7

⁵⁸ <https://open.spotify.com/track/59Q4KbsjH7Mo3uDCHLgaOW?si=8cc140b45a264d88>

Y es en la 48 donde aparece la interpretación de Casals⁵⁹, aquella que tanto he escuchado y estudiado. El sonido del aparato de grabación de época está tan presente como la música. A diferencia de las grabaciones modernas que preceden a este resultado 48, le faltan graves, rango, cuerpo y timbre. Los matices dinámicos son, con todo, muy claros, con una línea que se asemeja a la que marca Fournier, más bien al contrario, claro, ya que la de Casals fue primero. Su *pizzicato* con la mano izquierda es tan sonoro, que es deliberado sin duda, nunca lo intenta ocultar. Su canto se escucha igualmente, trasciende el mero hecho de respirar con la música. En A, los espacios son así: 1+1+2+2+4 (compases) y en A', quizás 1+1+4+4, aunque tampoco es que sea muy evidente. En B y B': 1+1+2+8, pero es que sé me de memoria su grabación. El *vibrato*, más complicado de percibir por el ruido, dibuja una línea que se interrumpe a veces incluso por compases, como en B, cuando hace 1+1+2. Los matices dinámicos son difíciles de apreciar por debajo, el rango no hace justicia (seguramente) a la interpretación. En toda la obra, aunque crezca o baje, Casals se mantiene en un sonido intenso pero comedido. El 11 es *forte*, los compases 15 y 16 *crescendo* hasta el Mi bemol del 17 que destaca no por más *forte*, sino por más tiempo, más *rubato*. Con todo, Casals toca lo que pone en la partitura.

Conclusiones

En este proceso de investigación, he podido corroborar que Spotify no fue la plataforma usada para escuchar, por mi parte, la *Sarabande*. El que pensaba que sería el resultado 1, la interpretación de Casals de la *Sarabande* BWV 1011, no llegó hasta el 48. Con todo, de los 48 resultados, solo 18 correspondían con lo que buscaba, y de esos 18, 4 eran repetidos. Por lo demás, bastante de *Barry Lyndon*, mucho Haendel y Bach, junto con otras piezas (zarabandas y otras que no lo son).

Al igual que la IA generativa ofrece la posibilidad de ahorrarnos el acto de la escritura, el algoritmo redefine la forma en que interactuamos con la música, alejándonos de la espontaneidad hacia una personalización basada en datos, cosa que aceptamos por comodidad sin darle a los procesos la importancia que tienen: aquí se incluye uno, concretamente el proceso de hacer una lista, que en sí y en

⁵⁹ <https://open.spotify.com/track/2zw6WjGSWTq9tVU5yiVtAx?si=726b240c08fa4a17>

este caso es una experiencia creativa, artística e investigadora. Las y los usuarios podemos tomar medidas activas para posicionarnos ante el algoritmo mediante la escucha consciente, decidiendo qué reproducir en lugar de dejarnos llevar por las recomendaciones automáticas. Spotify sigue teniendo la función de buscar manualmente y da la opción, de manera muy fácil, de hacer tus propias listas. La “opción algoritmo” es más fácil, pero, al seguir el flujo de las recomendaciones, perdemos la oportunidad de descubrir por nosotras y nosotros mismos. Sería una lucha titánica no verse seducido nunca por las recomendaciones diseñadas por una empresa que busca retener a la o el cliente dentro. De alguna manera, la escena de los anuncios personalizados de *Minority Report* que en 2002 parecía lejana ciencia ficción ya no parece tan improbable.

Como experiencia investigadora, registrar la escucha en tiempo real y hacerlo no sobre una sola obra sino sobre toda una lista me ha posibilitado observar cómo mis percepciones cambian a medida que la música y la lista avanzan, revelando procesos de inmersión analítica musical, junto con procesos emocionales y cognitivos que de ser capturados en un análisis posterior, serían diferentes. Esto da buena cuenta de la variabilidad de este ejercicio, ya que, realizado en otro momento, otro día, otra hora u otro sitio, hubiera arrojado resultados diferentes, si bien habría, claro está, constantes. Si la percepción de la música está en continuo cambio a medida que la obra se escucha, la o el oyente también lo está, en cuanto es un ser humano que reacciona al estímulo sonoro. El algoritmo reordena los resultados a tiempo real, pero aquella o aquel que escucha (inestable) también se transforma continuamente, porque se va condicionando por las variables que intervienen en el pasado y su ahora.

Desde la perspectiva de investigación basada en la práctica, este ejercicio de escucha musical y escritura automática permite generar formas de hacer que son interesantes por el método: aunque las reacciones inmediatas y los comentarios sobre cada pista puedan parecer introspectivos, afectivos, subjetivos y muy personales, que lo son, constituyen un registro sistemático de la interacción con la plataforma y sus algoritmos. Estos registros pueden analizarse para identificar patrones de comportamiento, preferencias, sesgos de selección y estrategias de

escucha, así como la relación de la o el oyente con la personalización algorítmica. Es decir, el propio sistema podría verse beneficiado, para optimizar lo que el algoritmo ofrece, en un ejercicio que quizás pretendía lo contrario. Con una IA generativa que amenaza la escritura tal y como se ha desarrollado hasta antes de su irrupción, cogen más fuerza este tipo de técnicas humanas de análisis que incluyen creatividad.

Como en la investigación basada en la práctica caminan de manera paralela la investigación y la creación, entrelazándose, influenciándose y reforzándose, la escritura automática durante la escucha se convierte en un proceso artístico y académico al mismo tiempo. Cada registro escrito es una interpretación de la experiencia sonora, pero también una creación que no solo documenta la experiencia auditiva, sino que la transforma en un producto que puede ser analizado desde diferentes perspectivas y generando un conocimiento compartible sobre los efectos de la mediación algorítmica en la escucha. Más allá de lo personal, los resultados del auto-registro permiten comprender procesos perceptivos y cognitivos como herramienta de auto-observación y reflexión crítica, y se articulan con la noción de resistencia algorítmica. Así, abriendo el espectro, la concatenación de resultados algorítmicos se relee como una herramienta de descubrimiento experiencial: al exponerse a una secuencia no prevista, la o el investigador-oyente reconoce cómo el algoritmo modela la expectativa auditiva, generando conocimiento.

Como práctica reflexiva, este ejercicio artístico-investigador promueve una forma de auto-conocimiento sobre la escucha, pero también sobre la propia escritura del registro de escucha. Como oyente, hay meta-análisis en el sentido de que hay reflexión como observador de mi propio acto anterior, que puede ser analizado por mí mismo y *a posteriori* para descubrir procesos perceptivos como herramienta de auto-observación y reflexión crítica, o por qué no, con fines artísticos.

Finalmente y abriendo el foco, la concatenación de resultados algorítmicos podría considerarse como una herramienta de descubrimiento experiencial, al menos potencialmente, donde la o el investigador-oyente, al exponerse a una secuencia no prevista, se posiciona consciente y capaz de reconocer cómo el algoritmo modela su

expectativa auditiva, y cómo responde ante lo que escucha. En este sentido, la metodología del auto-registro permite incorporar una dimensión fenomenológica a la práctica investigadora, más allá de este caso. Desde este punto, cada desviación o aparición se puede interpretar como un espacio de conocimiento, más que como un hallazgo sobre los propios hábitos de escucha. Adicionalmente, la escucha consciente y la escritura automática pueden constituir ejercicios de des-automatización, en el sentido de que el o la que escucha re-habita su propia experiencia sonora, se coloca en otro lugar ante el flujo algorítmico y transforma la acción cotidiana de reproducir música en un acto político.

Referencias bibliográficas

- Adema, Janneke. 2017. “Cut-up”. En *Keywords in Remix Studies*, Eduardo Navas, Owen Gallagher, xtine burrough (eds.), capítulo 9, 1-11. Nueva York: Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781315516417> [Consulta: 26 de febrero de 2025].
- Alpert, Lukas I. 12 de marzo de 2025. “Spotify Says It Paid \$10 Billion in Royalties in 2024”. *MarketWatch*. <https://www.marketwatch.com/story/spotify-says-it-paid-10-billion-in-royalties-in-2024-but-are-artists-any-better-off-82e7839e> [Consulta: 6 de diciembre de 2025].
- Animales Humanos Podcast. 11 de noviembre de 2024. “Vega #203 | La Verdad de las Discográficas Y de Ser Artista Independiente, El Precio del éxito”. *YouTube*. <https://www.youtube.com/watch?v=9bdZVuhyQEQ> [Consulta: 28 de febrero de 2025].
- Barret, Estelle y Bolt, Barbara. 2007. *Practice as Research. Approaches to Creative Arts Enquiry*. Londres: I.B. Tauris & Co Ltd.
- Beer, David. 2024. “Envisioning the Power of Data Analytics: The Data Imaginary”. En *The Data Gaze Revisited: Algorithms, Culture and Society*, capítulo 3. Londres: Palgrave Macmillan.

Bonini, Tiziano, y Treré, Emiliano. 2024. *Algorithms of Resistance: The Everyday Fight against Platform Power*. Massachusetts: The MIT Press. <https://doi.org/10.7551/mitpress/14329.001.0001> [Consulta: 28 de noviembre de 2025].

Blum, David. 2000. *Casals y el arte de la interpretación*. Barcelona: Idea Books.

Breton, André. 2001. *Manifiestos del surrealismo*. Buenos Aires: Argonauta.

Cañadas, Carlos. 2024. “Metodologías de la práctica artística. Teología poética y la literatura de William Burroughs”. En *Avance en investigación sobre literatura: teoría y crítica*, Mónica María Martínez Sariego, Gabriel Laguna Mariscal (coords.), 831-845. Madrid: Dykinson.

Candy, Linda. 2006. *Practice-Based Research: A Guide (Report)*. Sydney: Creativity & Cognition Studios, University of Technology.

Candy, Linda y Edmonds, Ernest. 2018. “Practice-based research in the creative arts: Foundations and futures from the front line”. *Leonardo*, 51(1): 35-41. https://doi.org/10.1162/LEON_a_01471 [Consulta: 30 de noviembre de 2025].

Cohen, Dalia y Wagner, Naphtali (2000). “Concurrence and Nonconcurrence between Learned and Natural Schemata: The Case of J. S. Bach’s Saraband in C Minor for Cello Solo”. *Journal of New Music Research*, 29(1): 23-36.

Deleuze, Giller y Guattari, Félix. 2023. *Rizoma. Introducción*. Valencia: Pre-Textos.

Ek, Daniel [@eldsjar]. 4 de febrero de 2025. “Our Q4 results are out and Spotify hit some huge milestones, including our first full year of profitability (...)”. *Instagram*. <https://www.instagram.com/p/DFph37VuF5Z/?hl=es> [Consulta: 5 de septiembre de 2025].

Gámiz, Francisco. 29 de julio de 2025. “Spotify pierde a artistas críticos con la inversión en armas de su propietario: “No queremos que nuestra música mate””. *elDiario.es*.

<https://www.eldiario.es/cultura/musica/spotify-pierde-artistas-criticos-inversion-armas>

[-propietario-no-queremos-musica-mate_1_12496347.html](#) [Consulta: 17 de noviembre de 2025].

Goldsmith, Kenneth. 2015. *Escritura no creativa: Gestionando el lenguaje en la era digital*. Buenos Aires: Caja Negra.

Leerssen, Paddy. 2024. “Outside the Black Box: From Algorithmic Transparency to Platform Observability”. *Weizenbaum Journal of the Digital Society*, 4(2): 5-15. <https://doi.org/10.34669/wi.wjds/4.2.3> [Consulta: 28 de noviembre de 2025].

Lynch, David. 2025. *Atrapa al pez dorado. Meditación, conciencia y creatividad*. Barcelona: Reservoir Books.

Martínez, Virginia Hilda. 2021. “A Contemporary Scientific Study of André Breton’s Automatic Writing”. *Barcelona Investigación Arte Creación*, 9(2): 161-184. <https://doi.org/10.17583/brac.2021.6341> [Consulta: 26 de febrero de 2025].

Millman, Ethan. 26 de enero de 2022. “Neil Young vs. Spotify: The Joe Rogan Controversy”. *Rolling Stone*. <https://www.rollingstone.com/music/music-news/neil-youngs-spotify-joe-rogan-music-down-1291062/> [Consulta: 5 de marzo de 2025].

Mirbabaei, Milaid, Langer, Rieskamp, Jonas y Hofeditz, Lennart. 2025. “Transparency Fallacy: Perceived Fairness in Algorithmic Management.” *Business & Information Systems Engineering*. <https://doi.org/10.1007/s12599-025-00963-1> [Consulta: 29 de noviembre de 2025].

Museo Reina Sofía. 2012. “Campos Magnéticos”. *Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía*, 1-2. https://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/salas/informacion/202_3_campos_mageticos.pdf [Consulta: 26 de febrero de 2025].

Nelson, Robin. 2013. *Practice as research in the arts: Principles, protocols, pedagogies, resistances*. Londres: Palgrave Macmillan.

Pozo, Eva. 24 de junio de 2024. “Insatisfechos con los pagos del streaming: Mayor conocimiento de la industria”. *Sympathy for the Lawyer Blog*.

<https://sympathyforthelawyer.com/blog/insatisfchos-pagos-streaming-mayor-conocimiento-industria/> [Consulta: 5 de septiembre de 2025].

Sabaté, Jordi. 19 de septiembre de 2025. "Massive Attack se retira de Spotify en protesta por las inversiones del CEO de la plataforma en IA militar". *El País*. <https://elpais.com/cultura/2025-09-19/massive-attack-se-retira-de-spotify-en-protesta-por-las-inversiones-del-ceo-de-la-plataforma-en-ia-militar.html> [Consulta: 17 de noviembre de 2025].

Saenz, Igor. 2017a. *Pau Casals y el uso de la agógica. Un estudio analítico a partir del Prélude BWV 1007 y la Sarabande BWV 1011 de las Suites para violoncello solo de J.S. Bach* [tesis doctoral]. Pamplona: Universidad Pública de Navarra / Nafarroako Publikoa. <https://academica-e.unavarra.es/entities/publication/9c0fc6a8-1215-43be-9f94-df072d728d93> [Consulta: 24 de marzo de 2025].

Saenz, Igor. 2017b. "Pau Casals (1876-1973), el virtuoso autodidacta". *Artseduca*, 16: 110-129. <https://artseduca.com/wp-content/uploads/2023/06/2372.pdf> [Consulta: 24 de marzo de 2025].

Saenz, Igor. 2017c. "Pau Casals y el re-descubrimiento de las Suites para violoncello solo de J.S. Bach". *El Artista*, 14: 83-93. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=87451466006> [Consulta: 24 de marzo de 2025].

Saenz, Igor. 2018a. "Casals y Bach: análisis performativo de la agógica en la Sarabande BWV 1011". *Quodlibet, Revista de Especialización Musical*, 67: 50-65. <http://hdl.handle.net/10017/38109> [Consulta: 24 de marzo de 2025].

Saenz, Igor. 2018b. "Herramientas "software" para la interpretación musical. Un método de análisis para descubrir la micro-agógica". *Journal of Sound, silence, Image and Technology*, 1: 14-23. <http://jossit.tecnocampus.cat/index.php/jossit/article/view/3> [Consulta: 24 de marzo de 2025].

Saenz, Igor. 2020a. "Aporías: las per-versiones sonoras sobre las Suites de violonchelo de Bach (de Pau Casals a Peter Gregson)". *Sul Ponticello*, 70. <https://sulponticello.com/iii-epoca/aporias-las-per-versiones-sonoras-sobre-las-suites-de-violonchelo-de-bach-de-pau-casals-a-peter-gregson/> [Consulta: 24 de marzo de 2025].

Saenz, Igor. 2020b. "El músico detrás del mito: una revisión de la bibliografía sobre Pau Casals". *Etno-Cuadernos de Etnomusicología*, 15(1): 47-69. <https://www.sibetrans.com/etno/cuaderno/34/el-musico-detrás-del-mito-una-revisión-de-la-bibliografía-sobre-pau-casals#at183> [Consulta: 24 de marzo de 2025].

Saenz, Igor. 2021. "Tres lúpas para examinar a Pau Casals y Anne Gastinel: análisis de la agógica en dos interpretaciones de la Sarabande BWV 1011 de J.S. Bach". *Artseduca*, 28(1): 190-209. <https://artseduca.com/wp-content/uploads/2023/06/4268.pdf> [Consulta: 24 de marzo de 2025].

Saenz, Igor. 2023. "Pau Casals. La reivindicación del músico". *Platea Magazine*, 28: 44-47.

Sayre, Katherine. 30 de septiembre de 2025. "Spotify Founder Daniel Ek Leaving CEO Job". *The Wall Street Journal*. <https://www.wsj.com/business/media/spotify-ceo-daniel-ek-founder-58a43d20> [Consulta: 17 de noviembre de 2025].

Serfatty, Mauricio. 18 de junio de 2025. "El fundador de Spotify invierte 600 millones de euros en drones militares porque "es lo correcto para Europa"". *WIRED*. <https://es.wired.com/articulos/el-fundador-de-spotify-invierte-600-millones-de-euros-en-drones-militares-porque-es-lo-correcto-para-europa> [Consulta: 17 de noviembre de 2025].

Sisario, Ben. 13 de marzo de 2024. "Neil Young y Spotify: La controversia con Joe Rogan". *The New York Times*. <https://www.nytimes.com/2024/03/13/arts/music/neil-young-spotify-joe-rogan.html> [Consulta: 10 de septiembre de 2025].

Smith, Hazel y Dean, Roger. T. 2009. *Practice-led research, research-led practice in the creative arts*. Edimburgo: Edinburgh University Press.

Spotify. 12 de marzo de 2025a. “Beyond Profits: How the Music Industry’s Cultural and Financial Impact Define Its Success in 2025”. Spotify Newsroom. <https://newsroom.spotify.com/2025-03-12/beyond-profits-how-the-music-industry-s-cultural-and-financial-impact-define-its-success-in-2025/> [Consulta: 7 de marzo de 2025].

Spotify. Marzo de 2025b. *Loud & Clear: The Sustained Rise of Indies*. Loud & Clear. <https://loudandclear.byspotify.com/#takeaway-9> [Consulta: 7 de marzo de 2025].

Spotify. s.f.a. “Promocionar música en Spotify”. Spotify Support. <https://support.spotify.com/es/artists/article/promoting-music-on-spotify/> [Consulta: 7 de mayo de 2025].

Spotify. s.f.b. “Clasificación de búsqueda de Spotify”. Spotify Support. <https://support.spotify.com/bo/artists/article/spotify-search-ranking/> [Consulta: 7 de mayo de 2025].

Velkova, Julia, y Kaun, Anne. 2021. “Algorithmic Resistance: Media Practices and the Politics of Repair.” *Information, Communication & Society*, 24(4): 523–540. <https://doi.org/10.1080/1369118X.2019.1657162> [Consulta: 30 de noviembre de 2025].

Wall Street Journal. 17 de abril de 2023. “Spotify Breaks Down the Mapping Tech Behind Its Algorithm”. WSJ Video. https://www.wsj.com/video/series/tech-behind/spotify-breaks-down-the-mapping-tech-behind-its-algorithm/E91EB935-C3EE-42FF-B41A-246614F8F1A1?mod=tech_lead_pos5 [Consulta: 5 de marzo de 2025].

Winold, Allen. 2007. *Bach’s cello Suites. Analyses and explorations. Volume II: Musical examples*. Indiana: Indiana University Press.

Wiseband. s.f. “¿Cómo funciona el algoritmo de Spotify?” *Wiseband Blog*. <https://www.wiseband.es/blog/como-funciona-el-algoritmo-de-spotify> [Consulta: 10 de septiembre de 2025].

Romances de Mucutuy: La herencia hispánica en la tradición oral y musical de los Andes venezolanos

ROSA IRAIMA SULBARÁN ZAMBRANO

Univerzita Karlova, iraimasulbaran89@gmail.com

2025. *Cuadernos de Etnomusicología* n.º20(2)

Palabras clave: romances, Mucutuy, herencia hispánica, *cuatro*, *guitarro*, religiosidad popular

Keywords: romances, Mucutuy, Hispanic heritage, *cuatro*, *guitarro*, popular religiousness

Cita recomendada:

Sulbarán Zambrano, Rosa Iraima. 2025. Romances de Mucutuy: La herencia hispánica en la tradición oral y musical de los Andes venezolanos. *Cuadernos de Etnomusicología*, n.º20(2), pp. 142-185. <URL> (fecha de consulta dd/mm/aa).



Esta obra está sujeta a la licencia de Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 España de Creative Commons. Puede copiarla, distribuirla y comunicarla públicamente siempre que cite su autor y la revista que lo publica (*Cuadernos de Etnomusicología*), agregando la dirección URL y/o un enlace a este sitio: www.sibetrans.com/etno/. No la utilice para fines comerciales y no haga con ella obra derivada. La licencia completa se puede consultar en:

http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es_ES

*This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International license. You can copy, distribute, and transmit the work, provided that you mention the author and the source of the material (*Cuadernos de Etnomusicología*), either by adding the URL address of the article and/or a link to the web page: www.sibetrans.com/etno/. It is not allowed to use the work for commercial purposes and you may not alter, transform, or build upon this work. You can check the complete license agreement in the following link: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>*

ROMANCES DE MUCUTUY: LA HERENCIA HISPÁNICA EN LA TRADICIÓN ORAL Y MUSICAL DE LOS ANDES VENEZOLANOS

Rosa Iraima Sulbarán Zambrano

Resumen

Este artículo explora la presencia y preservación de romances de origen hispánico en los Pueblos del Sur del Estado Mérida (Venezuela), específicamente en el pueblo de Mucutuy. Mediante el método etnográfico (trabajo de campo, observación participante, entrevistas semiestructuradas y registro audiovisual), documentamos romances *a lo divino* y *a lo humano* en contextos rituales como velorios de angelito (ceremonias fúnebres infantiles), paraduras del Niño Jesús (ritual que lo reconoce como *Niño Rey y Dios Próximo*), rosarios cantados y ofrendas a los santos. Estos cantos, transmitidos oralmente, combinan versos octosílabos y hexasílabos, y una estructura polifónica de tres voces: *guía o alante* (voz principal), *falsa o media falsa* (contralto) y *tenor o tenorete* (base armónica), acompañadas por *cuatro y guitarro*.

El análisis realizado revela un repertorio que sintetiza influencias hispánicas e indígenas, exemplificando procesos de sincretismo musical que evidencian el carácter mestizo de la cultura venezolana.

Estos hallazgos dialogan con los estudios de Aretz (1976, 1980) sobre música tradicional venezolana y con investigaciones comparadas sobre velorios de angelito en Latinoamérica. La permanencia de los romances de Mucutuy se vincula a su función como dispositivos de memoria colectiva, articulando identidad a través de prácticas sonoro-rituales que forman parte de las tradiciones orales y musicales de la región. Estos cantos ejemplifican procesos de glocalización, donde estructuras poéticas hispánicas se reinterpretan en claves locales, aportando a debates sobre patrimonio inmaterial (UNESCO 2003) desde contextos rurales latinoamericanos.

Desde esta perspectiva, se observa un riesgo de desaparición debido al desinterés de las generaciones más jóvenes y a la falta de políticas de preservación. No obstante, su adaptabilidad sugiere resiliencia cultural. El estudio concluye

proponiendo estrategias de salvaguardia que integren archivos comunitarios, talleres intergeneracionales y su inclusión en políticas locales de cultura, medidas urgentes para garantizar la continuidad de esta tradición.

Palabras clave: romances, Mucutuy, herencia hispánica, *cuatro*, *guitarro*, religiosidad popular.

Abstract

*This article explores the preservation of Hispanic-origin romances (ballads) in the Pueblos del Sur region of Mérida state (Venezuela), focusing on the Mucutuy community as a case study. Through ethnographic fieldwork (including interviews, participant observation and audiovisual recordings), we documented romances a lo divino (sacred) and a lo humano (secular) performed in ritual contexts such as velorios de angelito (children's funeral ceremonies), paraduras del Niño Jesús (ritual recognizing him as Child King and Proximate God), sung rosaries, and saint offerings. These orally transmitted songs combine octosyllabic and hexasyllabic verses with a three-voice polyphonic structure: guía or alante (lead voice), falsa or media falsa (falsetto), and tenor or tenorete (harmonic base), accompanied by *cuatro* and *guitarro* (traditional string instruments).*

The analysis reveals a repertoire that synthesizes Hispanic and Indigenous influences, exemplifying processes of musical syncretism that demonstrate the mestizo character of Venezuelan culture. These findings engage with Aretz's (1976) studies on Venezuelan traditional music and comparative research on velorios de angelito in Latin America and Spain. The persistence of Mucutuy's romances is linked to their function as vehicles of collective memory, shaping identity through sound-ritual practices that form part of the region's oral and musical traditions. These ballads exemplify glocalization processes, where Hispanic poetic structures are reinterpreted through local frameworks. Their study contributes to debates about intangible heritage (UNESCO 2003) from Latin American rural perspectives.

As intangible cultural heritage, these traditions face the risk of disappearance due to younger generations' disinterest and lack of preservation policies. Nevertheless, their adaptability suggests cultural resilience. The study concludes by proposing

safeguarding strategies that include community archives, intergenerational workshops, and incorporation into local cultural policies - urgent measures needed to ensure the continuity of this tradition.

Keywords: *romances, Mucutuy, Hispanic heritage, cuatro, guitarro, popular religiousness.*

Presentación

En la parte norte de la gran cordillera que se extiende a lo largo del Pacífico, en América del Sur, se encuentra la Cordillera de Mérida de Venezuela, a una altura media de 4.000 m. Al sur de esta cordillera, están ubicados los Pueblos del Sur, veinte poblados —entre ellos, Mucutuy (Ilustración 1)— que ocupan el 35% del territorio del estado, los cuales comparten lazos históricos, geográficos, culturales y poseen un extraordinario compendio de quehaceres musicales y festividades religiosas, ejemplo vivo de procesos rituales. El aislamiento de estos asentamientos, su forma de vida rural, autosuficiente, donde el tiempo parece haberse detenido, distante de las influencias de la modernidad, les ha permitido resguardar sus tradiciones, querencias y costumbres a lo largo de centurias. Estos pueblos constituyen hoy día una genuina reserva cultural del gentilicio merideño. Como afirma Mircea Eliade (1998: 5), “el hombre de las sociedades tradicionales es un *homo religiosus*”, y en estos pueblos la música está profundamente ligada a las prácticas religiosas y a los rituales.



Ilustración 1. Vista aérea de Mucutuy, bordeado por el río del mismo nombre. Fotografía: Cortesía Emisora Comunitaria de Mucutuy Pregón 95.7 FM.

En esta región, el romance se erige como un género narrativo cantado de origen hispánico, caracterizado por su función ritual y su capacidad de adaptación local. Esta estructura poética con medida propia —el romance de Mucutuy— no es tal sin la música, que constituye su ensamblaje perfecto. Ambos componen una sola lectura, creando memoria, presente en todas las manifestaciones rituales allí practicadas, con un contenido profundamente andino-venezolano. Su valor patrimonial radica en ser un archivo sonoro vivo en el que confluyen estratos culturales: la herencia peninsular, las reelaboraciones mestizas y las prácticas comunitarias contemporáneas.

Este artículo sirve a la contextualización del romance como expresión músico-literaria de origen hispano en esta área geográfica. Para ello, se presentan los cantos de romances registrados en Mucutuy: Romances a *lo divino* y a *lo humano*, su estructura polifónica y los instrumentos musicales que los acompañan (*cuatro*, *guitarro*)¹, para luego aplicar las relaciones intertextuales de estos cantos mucutuyenses y sus vínculos con romances españoles. Se presenta, asimismo, un panorama del velorio de angelito en Venezuela y América Latina, y se traza la perspectiva de género y la aplicación de la Convención UNESCO de 2003 en Venezuela como desafío para la salvaguardia de los romances de Mucutuy. En las

¹ El *cuatro* es nuestro cordófono nacional y el *guitarro* es un cordófono afín al tiple colombiano. Los músicos tradicionales de Mucutuy también lo llaman *segundo*.

conclusiones se enfatiza el riesgo de extinción de esta expresión, su valor patrimonial y las estrategias de preservación.

Esta investigación fue abordada desde el marco de la antropología crítica y el análisis de complejos y símbolos religiosos, con un programa de investigación en Antropología de la Música. Para ello, combinamos etnografía, análisis simbólico-religioso e intertextualidad con herramientas musicológicas como la transcripción de melodías y estructuras polifónicas (voices *guía*, *falsa*, *tenor*), el análisis melódico-modal y rítmico, la organología aplicada a instrumentos de cuerda (*cuatro*, *guitarro*) y la documentación audiovisual para comparar versiones de romances en distintos contextos rituales.

Como advierte López-Sanz (2001: 21), la etnografía latinoamericana requiere un enfoque crítico que, articulando historia regional y análisis cultural, resista las “políticas de homologación global”. Este principio orientó la presente investigación sobre los romances de Mucutuy como prácticas de memoria local frente a procesos homogeneizadores. El trabajo de campo intensivo tuvo una duración de cinco años (2005-2010), con estancias de entre dos y tres meses en Mucutuy y aldeas próximas. Se aplicaron entrevistas semiestructuradas a cultores seleccionados por edad (mayores de cuarenta y cinco años), garantizando el conocimiento de las tradiciones y el reconocimiento y el aprecio comunitario como portadores de saberes. Las técnicas de recolección utilizadas se resumen en la Tabla 1.

Instrumento	Detalle	Objetivo
Entrevistas	23 semiestructuradas (60-120 minutos), guiadas por ejes: repertorio, contexto ritual, transmisión.	Reconstruir historias de vida y trayectorias musicales
Registro audiovisual	15 eventos completos (85 GB de material), equipo: Sony HDR-FX1	Documentar variantes performativas
Diarios de campo	5 cuadernos con notas contextuales (horarios, gestos, interacciones, etc.)	Triangulación de datos

Tabla 1. Técnicas de recolección. Fuente: Elaboración propia.

El análisis se centra en cuatro aspectos: 1) musicológico, consistente en la transcripción musical de 8 romances representativos, focalizando influencias hispánicas vs. microtonalidades indígenas y polifonía rural; 2) antropológico, reflejado en la búsqueda de patrones en simbolismo religioso (cruces, ánimas, santos) y conflictos generacionales en la transmisión; 3) intertextual, al comparar con romances peninsulares (Trapero, 2011), identificando arcaísmos en versos y melodías y reelaboraciones locales (Sulbarán 2024); y 4) consideraciones éticas, que implicaron la devolución de resultados a la comunidad en asambleas comunitarias que se realizaron después de la misa del domingo, durante las estancias de campo.

Los romances: aproximación a este género músico-literario

El romance es un género literario de origen castellano, transmitido tanto de forma escrita como oral. Ramón Menéndez Pidal (1969: 9) los define como “poemas épico-líricos breves que se cantan al son de un instrumento, ya sea en danzas corales o en reuniones de trabajo o recreo”. Su estructura definitiva y más popular consta de versos de dieciséis sílabas, divididos en dos hemistiquios octosilábicos, con rima asonante en los versos pares. Los romances más antiguos derivan de los cantares de gesta medievales, fragmentos que se popularizaron por su viveza narrativa. A mediados del siglo XV, la palabra *romance* aludía a una composición poética de tipo tradicional y tono narrativo, constituida por versos de dieciséis sílabas que rimaban entre sí. Aunque muy pronto se adoptó la costumbre de partir los versos de dieciséis sílabas en octosílabos, todavía en el siglo XVI había quien era partidario de transcribir los romances con el primitivo verso largo (Mas y Mateu 1992).

El octosílabo, base del romance, es el verso genuino de Castilla. Su ritmo vivo lo hace especialmente apto para expresar la gracia leve, la agudeza de conceptos y el dinamismo de los diálogos. Algunas fuentes documentales nos han llevado a pensar que el origen de esta expresión está en la música trovadoresca del sur de Francia, cultivada en los siglos XI y XII. Los estudios más recientes admiten que el poema

épico medieval, la poesía lírica, la balada estrófica transpirenaica y el himno estrófico desempeñaron un papel significativo en su origen y que su lenguaje primordial es el castellano (Katz 2002). En la misma Europa campesina, otras tradiciones pervivieron, sobre todo entre los juglares (Sulbarán 2024: 48).

El género llegó a América con los conquistadores, misioneros y colonos, quienes lo trajeron como parte de su bagaje cultural. El ya citado filólogo español Ramón Menéndez Pidal (1969, en González 2000) afirma: “podemos decir con seguridad que un copioso romancero pasó a América en la memoria de aquellos que tripulaban las naves descubridoras y en el recuerdo de cuantos después allá fueron”. Este género se adaptó a las nuevas tierras, conservando su esencia, pero adquiriendo matices locales. En América, el romance se desarrolló en formas como el corrido en México y Venezuela, la milonga en el sur del continente, y otras variantes como la cantoría en Brasil o el son jarocho en México, procesos que ejemplifican lo que Aretz (1980: 146) puntualiza: “Muchos viejos romances europeos, con su textura y su música, se conservaron entre cantores anónimos, casi sin deformaciones o pérdidas, hasta nuestros días. Con este tipo de poesía se suele encontrar música de igual procedencia”.

Ramón Menéndez Pidal (1869-1968) fue pionero en el estudio del romancero en América, recopilando versiones en países como Uruguay, Argentina, Perú y Chile. En Venezuela, Rafael Olivares Figueroa (1893-1972) documentó la pervivencia de romances tradicionales, que caracterizó como *coloniales*, especialmente en zonas rurales, donde se conservaron con notable fidelidad. En 1949, envió algunas copias de romances españoles recogidos de la tradición oral en Venezuela a Ramón Menéndez Pidal. Olivares (1948: VI) señala:

Romances de la mejor tradición hispana viven todavía, como lo presumió Menéndez Pidal, entre el pueblo ingenuo, siendo de admirar que la porción más iletrada –el vulgo- sea la depositaria del romance y lo conserve con devoción en campos y aldeas.

En Venezuela, el romance se conoce con diversos nombres, como *corrido*, *argumento*, *tono* o *décima*. Estas variantes reflejan la adaptación del género al entorno local, manteniendo su estructura métrica, pero incorporando temas y estilos propios de cada región. Por ejemplo, en los llanos venezolanos, los romances

suelen tratar temas como la vida rural, el amor y la naturaleza, mientras que en los Andes predominan los temas religiosos y humanos. En el estado de Mérida, los romances han sido parte fundamental de la tradición oral. El investigador Darío Novoa (1980: 105) registró veintisiete romances en la región entre 1954 y 1956, destacando su uso en contextos tanto religiosos como profanos y describiendo:

Los romances son cantados por nuestra gente de la montaña en diversas ocasiones; tratan, en general, de dos temas básicos: el *divino* y el *humano* (...) los romances *a lo divino* forman el principal caudal literario tradicional y son los más castizos.

Cantos y cantores de romances en Mucutuy

En el transcurso de mis exploraciones en Mucutuy y sus aldeas, establecí contacto con romanceros poseedores de gran destreza en el arte poético y musical. Fue en el seno de estas comunidades donde tuve la oportunidad de documentar su legado cultural, transmitido de generación en generación, cuya riqueza polifónica resulta notable: sus cantos evocan hazañas heroicas, amores perdidos y leyendas olvidadas, configuran un corpus poético de indudable valor etnográfico y musicológico.

El trabajo de campo etnográfico se desarrolló en cuatro temporadas intensivas entre 2005 y 2010, con estancias de 2 a 3 meses en Mucutuy y en aldeas próximas (Mucurisá, La Veguilla, El Achiote, Mucutuicito, Mucucharaní, Mijará, San Miguel). La recolección de datos combinó:

1. Observación participante en 15 eventos rituales clave: 2 velorios de angelito (registrados en audio y video de 60-90 minutos cada uno); 6 paraduras del Niño Jesús (con seguimiento completo del ritual); 7 rosarios cantados por promesas (documentados en contextos domésticos).
2. 23 entrevistas semiestructuradas a cultores (18 hombres, 5 mujeres, entre 45 y 85 años), focalizadas en sus trayectorias biográficas y en sus procesos de aprendizaje para la transmisión intergeneracional. Repertorios específicos y sus contextos de ejecución. Percepciones sobre los cambios y la permanencia de la tradición.

3. Registro audiovisual con equipo especializado (cámara filmadora Sony HDR-FX1, cámara fotográfica DSC-S750, grabadora de voz y música Olympus WS-310M): 8 horas de video en alta definición; 558 fotografías; 12 horas de audio para transcripción musical y entrevistas.
4. Talleres de validación comunitaria (2011-2012), para la devolución de los resultados, mediante sesiones con cultores y discusión colectiva de hallazgos preliminares en la iglesia de Mucutuy. La selección de participantes siguió un muestreo intencional, priorizando a los portadores de tradición reconocidos por la comunidad (José Icilio Rojas, Florentino Peña, Ezequiel Rivas, Emiliano Rivas); cultores con conocimiento de repertorios en riesgo (romances a lo divino, Julio Contreras); mujeres con roles emergentes en la tradición (Cantadoras de Rosario “Niño Jesús”). Todos los participantes firmaron consentimientos informados bajo protocolos de ética investigadora. Los materiales originales se archivaron en el Fondo Documental de Música Tradicional Andina del Instituto de Ciencias Musicales de Rosa Iraima Sulbarán y en los fondos documentales del Doctorado en Antropología de la Universidad de Los Andes en la ciudad de Mérida.

La investigación contó con el apoyo de la radiodifusora comunitaria Pregón 95.7 FM y la Junta Parroquial de Mucutuy, así como con la Asociación de Músicos de Mucutuy. No obstante, fue necesario superar las desconfianzas iniciales sobre el uso del material registrado mediante consentimientos informados y transparentes, y la devolución de resultados a la comunidad. Estos desafíos destacan la importancia de los protocolos éticos en etnomusicología aplicada.

Este trabajo de campo permitió constatar la relevancia antropológica de la poesía popular como vehículo de identidad cultural, destacando la urgencia de su salvaguarda para garantizar su perpetuación, no solo en su dimensión textual, sino también en su sustrato vivencial. El conocimiento ancestral recopilado durante esta investigación constituye un acervo epistemológico de singular valor, que ofrece perspectivas analíticas sobre las dinámicas de construcción identitaria y la revalorización crítica del patrimonio inmaterial.

Los romanceros de Mucutuy que participaron en esta investigación incluyen:

- José Icilio Rojas, Eladio Fernández y Florentino Peña, acompañados en el *cuatro* por Emiliano Rivas, interpretaron el romance *La Pasión del Señor* (*Romance a lo divino*).
- Julio Contreras, en compañía de su hijo Dimas, interpretó el romance *Aquel Señor Soberano* (*Romance a lo divino*). Además, recitó un romance que combina versos provenientes del romance *La Santa Cena*, romance histórico fronterizo.
- Pedro Rojas, en el *cuatro*, se unió a Dimas Contreras en la guitarra y a Florentino Peña, para entonar el romance *Tan clara que está la niña*.
- Malaquías Fernández, Dimas Contreras y Florentino Peña interpretaron el romance *La Virgen también fue pobre*, una loa a la humildad y la fe.
- Finalmente, Ezequiel Rivas, Florentino Peña y Emiliano Rivas, quien acompañó con el *cuatro*, interpretaron el romance *Pajarillo que ayer tarde* (*Romance a lo humano*). Una versión alternativa de la misma composición fue presentada por los mismos cantores años más tarde, demostrando la versatilidad y riqueza de este género poético-musical.

En esta investigación, los romanceros de Mucutuy fueron abordados no solo como meros informantes, sino como portadores activos de un sistema de conocimiento y custodios fundamentales en la perpetuación de la memoria sonora andina. Su relevancia para el caso de estudio tiene tres fundamentos:

1. Como guardianes de un archivo sonoro vivo. Su dominio de repertorios como *La Pasión del Señor* o *Pajarillo que ayer tarde* los convierte en eslabones insustituibles de una cadena de transmisión oral que data de la Colonia. Su valor radica en ser portavoces de una tradición ancestral de versos, melodías y prácticas performáticas que no están registradas en partituras.
2. Como caso de estudio en resiliencia cultural: Figuras como Dimas Contreras o Florentino Peña ejemplifican estrategias de adaptación frente a la globalización: migraron temporalmente a ciudades (p. ej., Mérida), pero regresaron para revitalizar los romances, demostrando que la tradición no es estática sino dinámicamente recreada.

3. Como vínculo entre lo sagrado y lo social. Su rol trasciende lo musical: en los velorios de angelito, su canto funciona como puente sonoro, facilitando el paso del “angelito” hacia lo sagrado. Mientras tanto, en las paraduras del Niño, los cantores asumen funciones sacerdotales —dirigiendo los cantos sagrados, bendiciendo los espacios y organizando la procesión—, actuando como mediadores de cohesión comunitaria. Esta jerarquía en los espacios ritualísticos, analizada en profundidad en una ponencia anterior (Sulbarán 2023), consolida un modelo de autoridad espiritual masculina fundamental para la perpetuación de la tradición. Son, en la práctica, los verdaderos sacerdotes de este ritual, cuyo ejercicio se negocia en el siglo XXI entre la preservación de formas arcaicas y su recreación activa para asegurar la pervivencia de la práctica.

Velorios y polifonía rural

Los romances de Mucutuy, de origen hispánico, preservan una polifonía vocal en la que las voces replican técnicas renacentistas. Esta estructura sobrevive hoy gracias a un reducido grupo de cultores. Se caracteriza por el lenguaje musical homofónico, con un marcado carácter silábico en la aplicación del texto. Se interpreta en diversos contextos, como velorios de angelito², rosarios cantados, paraduras de Niño Jesús³ y ofrendas a santos (Sulbarán 2024). Se adaptó a las tradiciones locales, reflejando la composición étnico-cultural y el desarrollo histórico de la región.

La música acompañante suele ser sencilla, con instrumentos cordófonos de origen europeo de la familia de las guitarrillas, como el *cuatro*, el *guitarro* y la guitarra. Constituye tanto una expresión artística como un dispositivo de transmisión cultural, portador de valores comunitarios, narrativas históricas y tradiciones orales. Su preservación como patrimonio inmaterial atestigua la persistencia de la herencia hispánica en Venezuela y su reelaboración creativa en contextos locales,

² Ceremonia fúnebre infantil. Vídeos disponibles en YouTube <https://youtu.be/wlJmzlGmuBo>; <https://youtu.be/bcaZlaQlaH0> y <https://youtu.be/97dmReTIHrl>.

³ Ritual que otorga al Niño Jesús el estatus real y divino de Niño Dios hasta su reconocimiento como ‘Niño Rey y Dios Próximo’ en los pueblos andinos venezolanos. Vídeos disponibles en YouTube: [Paraduras del Niño Jesús en los Pueblos del Sur de Mérida - TESTIMONIOS DE LA TRADICION](https://www.youtube.com/watch?v=Paraduras%20del%20Ni%C3%B1o%20Jes%C3%BAs%20en%20los%20Pueblos%20del%20Sur%20de%20M%C3%A9rida%20-%20TESTIMONIOS%20DE%20LA%20TRADICION).

particularmente dentro de las expresiones orales, donde el idioma opera como sistema vehicular. Esta dualidad –conservación y adaptación– se enmarca en los criterios de la Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial (UNESCO 2003), específicamente en su Artículo 2.1, que reconoce los procesos de “transmisión intergeneracional” y “recreación constante” del patrimonio vivo:

Este patrimonio cultural inmaterial, que se transmite de generación en generación, es recreado constantemente por las comunidades y grupos en función de su entorno, su interacción con la naturaleza y su historia, infundiéndoles un sentimiento de identidad y continuidad y contribuyendo así a promover el respeto de la diversidad cultural y la creatividad humana.

Los tonos son la expresión musical de mayor importancia en los velorios. Estos cantos se interpretan *a capela* o acompañados de un *cuatro*. En algunos lugares de Venezuela, los tonos están compuestos por cuartetas hexasílabas y por cuartetas octosílabas y se acostumbra a cantar ante el altar al unísono, a dos o a tres voces. La denominación de los guías y la forma de cantar varían mucho de una región a otra. En Mucutuy, la mayoría de los romances conservados son *a lo divino*, lo que refleja una profunda devoción religiosa arraigada en la comunidad.

La interpretación de estos romances sigue un patrón vocal específico: la voz principal, llamada guía o *alante*, inicia el canto, seguida de la voz más aguda, conocida como *falsa* o media falsa, y, finalmente, de la voz grave, denominada *tenor* o *tenorete*. José Peñín (1997: 72) describe la forma de cantar:

Frente a un altar con la cruz, santo o difunto angelito, tres cantores, uno en el centro llamado *guía* o *alante*, otro a su izquierda conocido como *tenor* o *contralto* y un tercero a la derecha llamado *falsa*, entonan estos cantos a veces en un abrazo de mística concentración. Siempre comienza el *alante* y una vez que este va terminando la frase ‘entra el *tenor* por abajo’ y ‘revienta’ o ‘supirita por arriba’ la *falsa*.

Al conversar con Ezequiel Rivas (setenta y siete años), uno de los romanceros que vive en la aldea La Veguilla, me refirió la importancia que tiene la tercera voz, la *falsa*, en el canto: “Cuando no está, el canto se oye vacío o se siente con un vacío, pues ésta es la que apoya el ay característico” (comunicación personal, 2006). Es por esa razón que cuando falta esa voz, los cultores deciden no cantar. Esta voz *falsa* la hacen varones adultos cantando a una octava aguda, en registro de voz

femenina, que a su vez pueden cantar con su voz normal de tenor, barítono o bajo. En este sentido, no sería riesgoso suponer que esta técnica de cantar con voz de garganta en un registro agudo, llamada por ellos *falsa*, fuese una supervivencia de la técnica renacentista de los tenoristas y falsetistas europeos, y que aquí sobrevivió a los siglos en el aislamiento de las montañas de los Pueblos del Sur del Estado Mérida.

Es igualmente relevante el papel del *cuatro* y la tradición juglaresca en la zona. Emiliano Rivas, nativo de la aldea Mucucharaní, acompaña estos cantos con el *cuatro*, cordófono nacional de cuatro cuerdas con afinación $re^4-fa^{\#4}-si^3-mi^4$, típica de la región andina venezolana, el cual cumple una función rítmico-armónica en los romances, marcando el pulso con rasgueos sincopados que refuerzan la métrica poética. En una entrevista realizada en 2005, Don Emiliano revela el significado de los tonos:

Antiguamente le llamaban tono. ‘Vamos a cantar un tonito’, decía la gente. Un tonito era un romance, prácticamente. Un romance era un tono. Claro, en el *cuatro* hay varios romances por varios tonos, no un solo tono.

La palabra *tono* proviene de la época colonial y es sinónimo de canto. Los campesinos suelen referirse a los *cantos de velorio* como tonos, ya sean *fulías*⁴ o cantos a dos y tres voces. Estos tonos tienen una marcada intención polifónica, con varias líneas melódicas simultáneas bajo un principio organizativo armónico-contrapuntístico. A través de la poesía y la música, los cantores campesinos han mantenido vivas las tradiciones antiguas, perpetuando la figura del juglar, aquel personaje medieval que narraba historias recogidas por la tradición oral.

Ejemplo de caso 1: La pasión del Señor. Romance a lo divino⁵

Un ejemplo emblemático de estos romances es *La pasión del Señor*, interpretado por los cultores José Icilio Rojas (setenta y cuatro años), Eladio Fernández (sesenta

⁴ Género musical característico de la costa venezolana y de Barlovento, pero también se encuentra en otras regiones como el centro y el Llano. Se interpreta en las vigencias de Cruz de Mayo.

⁵ Puede escuchar este romance en el siguiente vínculo: <https://youtu.be/VfMibjS4p0>.

años) y Florentino Peña (cincuenta y cinco años), de la aldea Mijará, ubicada a tres horas y media de Mucutuy (Ilustración 2). Al preguntarles en una entrevista en qué ocasiones cantan este romance y de quién lo aprendieron, José Icilio Rojas, respondió: “Eso se canta en ángeles. Porque siempre los romances se cantan cuando hay ángeles. Esos romances los aprendí de gente más anciana que yo que vivieron antes de mí, pues ahora ya murieron” (comunicación personal, 2005).

Eladio Fernández explicó:

Hace como cuarenta años cuando había angelitos por'ai nos reuníamos, cantábamos. Nosotros, por la tradición, ya el día de hoy esa tradición se está acabando. ¡Ah! lo aprendí de los abuelos, papá, mi mamá. Hay muchachos que les interesa cantar por ahí, a ellos les gusta aprender. Pa' que la tradición no se acabe, ¿ve? porque uno ya ta' viejo y... y *antoncesenseña* a los jóvenes... Las tradiciones se van acabando. (Comunicación personal, 2005)

Florentino Peña, quien interpreta la voz *falsa*, comenta: “Bueno, yo oía, a *asina* cuando iba a un ángel o a una fiesta así, se ponían a cantar romances, pues entonces yo ayudaba a cantar. En apenas los ayudo a estos, así, con el tono” (comunicación personal, 2005).



Ilustración 2. Los cultores Icilio Rojas (*alante*), Florentino Peña (*falsa*) y Eladio Fernández (*tenor*), interpretando el romance “La Pasión del Señor”, 2005. Fotografía: © Rosa Sulbarán *todos los derechos reservados*.

En el romance *La Pasión del Señor* los versos son predominantemente octosílabos, aunque los largos *ayes* finales tienden a prolongarlos, convirtiéndolos en endecasílabos. La melodía inicia en la voz *alante o guía* con un intervalo de tercera en la tónica, seguida por el *tenor* que entra a una cuarta, en un acorde de séptima dominante. Sin embargo, las terceras paralelas son las que predominan en la estructura armónica. La voz *falsa* ornamenta con los *ayes* característicos. Este romance presenta una factura heterófona, característica de las composiciones medievales de los siglos X a XII, donde las voces o instrumentos doblan la melodía principal en intervalos de terceras, cuartas, quintas, sextas o décimas paralelas.

La progresión armónica comienza en acordes menores, específicamente en la menor, lo que le confiere un carácter de ternura y dulzura. El texto relata el momento en que Cristo ora en el huerto y la música refleja esta emotividad. En el clímax de la composición, la tonalidad pasa al relativo mayor (Do), para luego regresar a la menor al final de la estrofa. Los largos *ayes* cadenciales, propios de estos cantos,

suelen estar en modo menor con una tendencia a la mayorización final, lo que añade un efecto dramático y contemplativo.

En cuanto a la afinación, los músicos de la región afinan por oído natural, generalmente medio tono más grave que el la estándar (440 Hz). Este rasgo contribuye a la sonoridad característica de los romances de Mucutuy, que combinan elementos de la música medieval con influencias locales. *La Pasión del Señor* es un testimonio vivo, donde conviven la herencia europea medieval (heterofonía, modos), la adaptación criolla (afinación grave, ornamentos libres) y la función ritual (velorios de angelito).

Ejemplo de caso 2. Aquel Señor Soberano: Romance a lo divino

De este romance se registraron dos versiones, ambas sobre un mismo texto con dos melodías distintas. La primera, recogida en el sector Los Naranjos de la aldea San Miguel, aledaña a Mucutuy, durante la visita que le hicieron al señor Julio Contreras (Ilustración 3). El acompañamiento de esta primera versión es en ritmo de *vals pasaje*, lo que le confiere un cierto carácter de corrido llanero. Su hijo Dimas lo acompañó al cuatro y cantó con su papá de 90 años. La segunda versión fue cantada por Ezequiel Rivas, Dimas Contreras y Florentino Peña, acompañados al cuatro por Emiliano Rivas, en la iglesia de Mucutuy.



Ilustración 3. Julio Contreras y su hijo Dimas, cantando el romance . *Aquel Señor soberano*, 2005.
Rosa Sulbarán hace los registros sonoros.

Romance a lo divino

El señor Julio Contreras, de 90 años, originario de Mijará y residente en la aldea San Miguel de Mucutuy, recitó un romance a lo divino durante una visita en su casa, en el sector Los Naranjos, a tres horas de Mucutuy. Aunque no recordaba el título, el romance refleja una profunda devoción religiosa y una conexión con la tradición oral de la región. El texto, que combina versos octosílabos con una estructura narrativa, relata la muerte y resurrección de Cristo, mezclando elementos de la tradición romancística española con añadidos locales.

Para conocer el origen de este romance, consulté al catedrático Maximiano Trapero, especialista en Literatura Oral y Tradicional en el Mundo Hispánico de la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, quien señaló:

Este romance es precioso e importante, pues no esperaba yo estuviera por esas tierras. Los versos de las 3 primeras estrofas pertenecen al romance *La Santa Cena*, que recrea a *lo divino* un romance histórico fronterizo (el de la muerte de Aguilar), del que encontrarás información en cualquier estudio sobre el romancero viejo; y los versos de las dos últimas estrofas son un añadido moderno de versos piadosos sobre la muerte y resurrección de Cristo. (comunicación por correo electrónico, 2012)

El romance fronterizo de la muerte de Don Alonso de Aguilar, presentado en forma de dos hemistiquios de ocho sílabas cada uno, separados por una cesura (Menéndez Pelayo s/f: 95), se encuentra como Anexo.

Ejemplo de caso 3. Tan clara que está la niña: Romance a lo humano

Pedro Rojas, de la aldea El Achiote, fue uno de los músicos más representativos de los Pueblos del Sur, conocido por su profundo conocimiento musical y su dedicación a los romances. Aunque ya fallecido, su testimonio sigue siendo invaluable. Durante una entrevista realizada en 2006, narró sus inicios en la música:

Después compró mi hermano un *cuatro*... yo compré un violincito criollo y fuimos practicando y fuimos practicando, nos fijábamos y nos íbamos practicando. Y así fue, de manera que 'nojotros'..., lástima que estuviera él para practicar, por lo menos recordarnos cuando 'nojotros' estábamos jóvenes (...) Entonces practicamos la música, en después, como antes no había ni radio ni había nada, 'antonje' nos invitaban a tocar como pa' estos tiempos de aguinaldos, mucha música de por lo menos de joropo y todo eso pa' bailar, (...), antonjes nosotros nos fuimos practicando y practicando y salíamos por ay.

En esa misma ocasión comentó sobre los romances:

Los romances son de tres, de tres personas, apenas. Uno que va más bajito, otro que va más alto y el que va siguiendo. Entonces, como para cantar tendríamos que buscar dos [personas] más. Si es el caso, yo pa'l cuatro, yo mismo le sueno. Bueno, ahí por lo menos, al llegarse el caso, yo sé "Al pasar por una iglesia", yo sé "Qué clara que está la niña"(...) yo decía que tal vez venía Malaquías, pero no vino.

Este cantor hace alusión a las tres voces ya descritas que caracterizan la polifonía vocal rural de Venezuela: guía o *alante*, *falsa* o media falsa y *tenor* o tenorete. Al pedirle que recitara el romance *Tan clara que está la niña*, intentó recordarlo: "Qué clara que está la niña, se revolaron tres rosas, una es la azucena y la otra la mariposa. Y qué clara que está la niña... (trata de recordar) ... ya se me olvidó". Y

se disculpó: “Eso es el problema, que uno por lo menos pa’ cantar los romances, yo me recuerdo cuando lo estoy cantando y cuando no estoy cantando, para decirlos palabra por palabra, entonces no me recuerdo” (comunicación personal, 2006).

Este comentario subraya la íntima relación entre texto y melodía en los romances de Mucutuy. La música es esencial para la estructura poética; sin ella, el romance pierde su sentido completo. Los cultores memorizan ambos elementos (texto y melodía) como un todo indivisible, lo que permite que la tradición se mantenga viva a través de la oralidad. Finalmente, los cantores lograron organizarse y recordar algunos romances, luchando con sus memorias para reconstruir tanto los textos como las melodías.

Ejemplo de caso 4. La Virgen también fue pobre: Romance a lo divino

Dimas Contreras, de cuarenta y siete años, es uno de los cultores más jóvenes de los Pueblos del Sur. Hijo de Julio Contreras, reconocido rezandero y cantador de romances y rosarios de la aldea de San Miguel de Mucutuy, Dimas ha heredado y cultivado estas tradiciones musicales. Junto a su tío Malaquías Fernández y Florentino Peña, interpretó el romance *La Virgen también fue pobre*, un canto que refleja la devoción religiosa y la identidad cultural de la región. En una conversación que sostuvimos en 2006, expresó su preocupación por el riesgo de extinción que enfrentan estas tradiciones:

Los jóvenes de ahorita, uno se pone a cantar un romance y legalmente lo burlan. Ellos no tienen la mente pa’ eso, la mente no los ayuda. Porque hay muchos jóvenes que, si uno se pone a cantar un romance, por decir, porque yo lo que es un ángel que lo haiga, yo así me quede a distancia, me quede lejos, yo, eso sí, allá voy. Uno se pone a cantar un romance y los jóvenes replican: ‘Me va a hacer dar sueño’.

Sin embargo, Darío Mercado, otro cultor al que entrevisté en 2009, señaló que la tradición del velorio de angelito aún se mantiene en las zonas rurales: “Esa tradición no se ha perdido porque... bueno, eso pasa en el campo prácticamente. Se hace bastante todavía en los campos. En la ciudad no acostumbran eso. Aquí en Mérida lo hacemos, incluso en la sala velatoria”.

Ejemplo de caso 5. Pajarillo que ayer tarde – Llegó el moribundo. Romance a lo humano

En las comunidades criollas y mestizas, es común encontrar personas con una memoria y talento natural excepcionales, capaces de sorprender por su aptitud e inspiración poética. Muchos de estos poetas populares no han recibido educación formal, pero han conservado y transmitido una rica tradición oral. Ezequiel Rivas, un humilde jornalero de la aldea La Veguilla, es un ejemplo. Conocedor de numerosos versos, romances y rosarios cantados, Rivas ha dedicado su vida a preservar estas tradiciones.

En una entrevista realizada en 2007, relató cómo aprendió a cantar versos:

Yo empecé a cantar el rosario en 1944 en Pueblo Nuevo del Sur, en la aldea Mucuquí. Allá tienen otro dialecto, pero musicalmente es lo mismo. Aprendí de los más antiguos, como el finado Román Dugarte, y luego me integré con otros cantores de aquí, como Dimas Contreras y su familia.

Rivas, en la misma entrevista, mencionó que, aunque la tradición es esencialmente oral, algunos campesinos escriben versos en cuadernos para ayudarse a memorizarlos, aunque estos apuntes sirven más como guías que como textos fijos, ya que las composiciones suelen variar en cada interpretación.

El romance *Pajarillo que ayer tarde – Llegó el moribundo* es un ejemplo de cómo la tradición oral se mantiene viva a través de la memoria colectiva. Este romance, interpretado por Ezequiel Rivas, Emilio Rivas y Florentino Peña, refleja la intertextualidad propia de la poesía popular, donde los versos y temas se entrelazan con otras composiciones y contextos culturales. La figura del poeta popular, como Ezequiel Rivas, funciona como un puente entre generaciones, preservando y adaptando las tradiciones a nuevas realidades.

La interpretación de este romance, acompañada por el *cuatro* y el *guitarro* o *triple*, muestra la riqueza polifónica de la música tradicional venezolana. Las voces se entrelazan en un contrapunto libre, con la *guía* o voz principal llevando la melodía,

mientras la *falsa* y el *tenor* añaden textura y profundidad. Se nota el uso de microtonalismos.

En los romances de Mucutuy, no solo existen diferencias melódicas, sino también variaciones en los textos y temas. Un ejemplo es el romance *Pajarillo que ayer tarde*, que los cultores también titulan *Llegó el moribundo*. Este romance, de carácter festivo y tema más humano, contrasta con otros que tienen un enfoque religioso. Como señala Israel Katz (2002: 358), es común encontrar romances que comparten melodías, pero tratan temas distintos, o viceversa, lo que refleja la flexibilidad y riqueza de este género músico-literario y de la tradición oral.

Después de la misa en honor a Santa Cecilia, Ezequiel Rivas, Emiliano Rivas y Florentino Peña interpretaron una versión del romance *Pajarillo que ayer tarde* con un texto completamente diferente, de carácter profano. Este ejemplo ilustra cómo una misma melodía puede adaptarse a distintos contextos y temas, manteniendo su esencia, pero adquiriendo nuevos matices⁶. En la Tabla 2 se presentan tres romances emblemáticos de los encontrados en Mucutuy y sus aldeas aledañas, resaltando sus contextos y características particulares, así como sus cultores.

Título	Contexto	Características particulares	Cultores registrados
<i>La Pasión del Señor</i>	Velorios de angelito	Polifonía a 3 voces con ayes cadenciales en modo menor. Texto sacro con estructura octosílábica.	José Rojas (†), Eladio Fernández, Florentino Peña
<i>Pajarillo que ayer tarde</i>	Festividades profanas	Fusión de métrica hispánica con imágenes locales (cordillera, río). Acompañamiento de guitarro.	Ezequiel Rivas, Emiliano Rivas, Florentino Peña
<i>La Virgen también fue pobre</i>	Paraduras del Niño	Adaptación criolla de romances marianos. Loa a la humildad y la fe. Uso de <i>falso</i> tes masculinos en voz aguda.	Dimas Contreras, Malaquías Fernández Pedro Rojas

Tabla 2. Tres romances emblemáticos. Fuente: Adaptación de Sulbarán (2025)

⁶ Puede escuchar este romance en el siguiente vínculo: <https://youtu.be/auOu1t0aCS8>.



Ilustración 4 Emiliano Rivas, Ezequiel Rivas y Florentino Peña, interpretando el romance *Pajarillo que ayer tarde*. Fotografía: © Rosa Sulbarán, derechos reservados

Instrumentos musicales: la vihuela y el guitarro

La organografía musical conoce hoy bastante bien la historia de la vihuela de mano, instrumento de cuerda pulsada que floreció en España entre los siglos XV y XVII, antecedente directo de la guitarra moderna. En el siglo XVI los vihuelistas revisten el romance con una breve introducción e interludios colocados entre las estrofas, convirtiendo la primitiva estructura polifónica vocal en una obra para solista y acompañamiento instrumental (Francesc 2000: 359). Aunque la vihuela dejó de usarse a finales del siglo XVII, su repertorio ha sobrevivido entre los guitarristas.

Fray Juan Bermudo (1555: XII), en su obra *Declaración de instrumentos musicales*, enfatiza la versatilidad de la vihuela y su capacidad para adaptarse a diferentes

estilos y afinaciones. En este sentido, examiné con atención un ejemplar del *Libro de música de vihuela de mano intitulado El Maestro* (1536) del compositor Luys de Milan (¿Valencia, España 1500? -1561?).

Consiste en 50 piezas originales para vihuela y 22 canciones con textos en portugués, italiano y español, entre fantasías, pavanás, tientos, villancicos, romances y sonetos. También es una obra de carácter didáctico, con diversas explicaciones sobre el aire, el tono o, si es una composición vocal, sobre la ornamentación de la melodía, todo dispuesto en orden de dificultad, desde la fantasía más fácil a la más complicada. Es la colección española de música instrumental más antigua que ha sobrevivido y la primera impresa en España, donde la música aparece en tablatura.

Por su parte, el *guitarro* integra tradicionalmente las agrupaciones musicales de Mucutuy. Es un instrumento de la familia de las guitarras, tradicional en las agrupaciones musicales de los Andes merideños. Su sonido es brillante y muy armonioso porque combina las cuerdas al unísono con otras octavadas. Aretz (1961: 136) lo diferencia del tiple colombiano: “Difiere el tiple tachirense de su homónimo colombiano, tanto en el tamaño como en el número de cuerdas, pues es más pequeño y de sólo diez cuerdas el nuestro”.

Sin embargo, su uso ha disminuido debido a las dificultades para mantenerlo afinado, ya que posee clavijas de madera y algunas cuerdas de metal que se desafinan con facilidad. A pesar de esto, algunos cultores, como Jovino Vielma y Deosgracias Rangel, conservan y tocan estos instrumentos, que suelen tener cuatro órdenes de cuerdas, combinando cuerdas simples y octavadas para crear un sonido brillante.

El *guitarro* se utiliza en agrupaciones que acompañan celebraciones religiosas y festivas. Aunque ha sido desplazado, en parte, por el *cuatro* y la guitarra, algunos músicos lo prefieren por su sonoridad. Agustín Rivas (comunicación personal, 2007), fabricante de instrumentos y hermano del cultor Emiliano Rivas, explica que el *guitarro* y el *triple* son esencialmente lo mismo, aunque el segundo tiene doce cuerdas en lugar de diez. La afinación del *guitarro* varía, pero generalmente sigue el

patrón de las cuatro primeras cuerdas de la guitarra. En las agrupaciones musicales de Mucutuy, el *guitarro* se combina con dos violines, cuatro, guitarra y maracas, creando un sonido rico y variado que acompaña géneros como valses, bambucos, merengues y joropos andinos.

Los romances estudiados pertenecen a un género de canciones místicas y profanas que los habitantes de Mucutuy entonan en honor a sus santos y en velorios de angelito. Aunque el acompañamiento básico lo proporciona el cuatro, no es raro que se incorporen otros instrumentos, como la guitarra o el *guitarro*, e incluso que se cante *a capela* (Sulbarán 2010: 84).

El romance *Pajarillo que ayer tarde* guarda relaciones intertextuales con una cancioncilla o romance que solían entonar los campesinos de los siglos XV y XVI, tal vez antes, que gozó de gran popularidad en la música española del siglo XVI, y que comenzaba con los versos:

Guárdame las vacas

Carillejo, y besarte he

Si no bésame tú a mí

Que yo te las guardaré

Este tipo de conexiones subraya la continuidad entre las tradiciones musicales europeas y americanas, y cómo estas se han adaptado y transformado en el contexto local.

Hacia 1550, la melodía conocida como *Guárdame las vacas* o *Romanesca*, se extendió por Europa, apareciendo en versiones populares y cultas en Francia, Italia, Inglaterra y Alemania. Esta secuencia armónica, que sirvió de base para numerosas variaciones musicales, se cultivó sin interrupción hasta principios del siglo XVIII. No es de extrañar, por tanto, que esta cadencia llegara a las colonias

hispanoamericanas, donde se integró en las tradiciones locales, así como en el *cantus firmus* de algunas melodías venezolanas⁷.

La forma de variación, que consiste en desarrollar un tema musical a través de modificaciones sucesivas, es un elemento central en los romances de Mucutuy. Esta técnica, que tiene sus raíces en la música renacentista española, permite a los cantores populares mantener viva la tradición mientras introducen innovaciones propias. En el caso de los romances, las variaciones no solo afectan a la melodía, sino también al texto y al ritmo, lo que da lugar a interpretaciones únicas en cada contexto.

Por ejemplo, el romance *Pajarillo que ayer tarde* puede interpretarse con diferentes textos y matices melódicos, dependiendo de la ocasión y los intérpretes. Esta flexibilidad es una muestra de cómo la tradición oral se adapta y despliega, manteniendo un vínculo con sus orígenes, pero incorporando elementos nuevos. Así, los romances de Mucutuy no solo son un testimonio de la herencia musical española, sino también una expresión viva de la creatividad y la identidad cultural de la región.

Un romance se mueve en el tiempo y en el espacio y, sin perder su ser, va dando nacimiento a otros textos semejantes, pero no idénticos, cuyo significado cultural da acceso al universo de representaciones colectivas que permiten la existencia del grupo. El romance contiene en sus características genéricas el germen de su recreación y transformación al ser un texto corto, no estar sometido a las leyes de una determinada escuela poética ni ser la obra de un solo autor. En el sentido histórico-cultural, este tipo de música ofrece una característica bien conocida: un remoto origen modificado por caracteres posteriores agregados, e incluso con deformaciones. Así, por ejemplo, un romance *a lo divino* puede haber sido en su origen, tanto en la música como la letra, un romance español. Pero aquí adquirió

⁷ En la obra de Luis de Narváez, por ejemplo, no encontramos un tema principal, sino una primera variación o diferencia. La pieza está escrita en un tiempo rápido y en un compás binario. El agrupamiento propuesto por Narváez sugiere un compás de 3/2, aunque, como es común en la música española de la época, éste se alterna con compases de 6/4. Además de la cadencia armónica, otro elemento que une estas melodías es la forma en que se desarrollan a través de variaciones. Esta técnica, característica de la música hispánica desde hace siglos, ha sido conservada y renovada por los cantores populares de Mucutuy, quienes aplican la intertextualidad para adaptar y transformar las melodías según sus contextos y necesidades.

fisonomía propia al modificarse su melodía, su ritmo y compás y —a veces— al olvidarse en parte su letra.

Mujeres en la tradición romancística: entre roles tradicionales y reconfiguraciones contemporáneas

El estudio de género en los romances de Mucutuy revela una división sexual del espacio sonoro históricamente estructurada: mientras los hombres monopolizaban el canto en velorios —contextos funerarios de alta visibilidad comunitaria—, las mujeres se limitaban a roles auxiliares (preparación de alimentos, ornamentación ritual). Esta jerarquía refleja lo que Clarac (2003) identifica como "monopolio masculino de lo sagrado" en los Andes, donde los cargos rituales (rezanderos, cantores-sacerdotes) son "casi exclusivos de hombres" (305), salvo excepciones, como las médicas tradicionales.

Sin embargo, hacia 2004, un grupo liderado por Lucinda de Rivas desafió esta norma: "¿Por qué nosotras las mujeres no podemos cantar?... Nosotras podemos cantar" (comunicación personal, 2007). Tras tres meses de aprendizaje con cultores masculinos, se consolidaron como sacerdotisas y cantoras de paraduras y rosarios, desarrollando estrategias de preservación innovadoras, como la transcripción escrita de textos en cuadernos —frente a la tradición oral masculina— y la aplicación de una pedagogía intergeneracional enfocada en mujeres y niñas⁸. En la Tabla 3 observamos la participación de género en rituales andinos (Mucutuy, 2005-2010).

Ritual	Hombres	Mujeres	Fuente
Velorios	95%	5%	Entrevistas (2010)
Rosarios cantados	40%	60%	Cantadoras (2009)

Tabla 3. Participación por género en rituales andinos. Nota. Datos recopilados mediante observación participante

⁸ Puede ver *Rosarios cantados en voces femeninas*, en el siguiente vínculo: <https://youtu.be/0-h6lavB3Mw>.

Pese a estos avances, persiste una asimetría ritual: su participación sigue excluida de velorios —espacios de máximo prestigio simbólico—, confirmando que la reconfiguración de roles "opera en los márgenes de lo sagrado" (Clarac 2003: 12). Estas brechas exigen políticas que, como propone la UNESCO (2003), empoderen a las mujeres como agentes de transmisión (Art. 13).

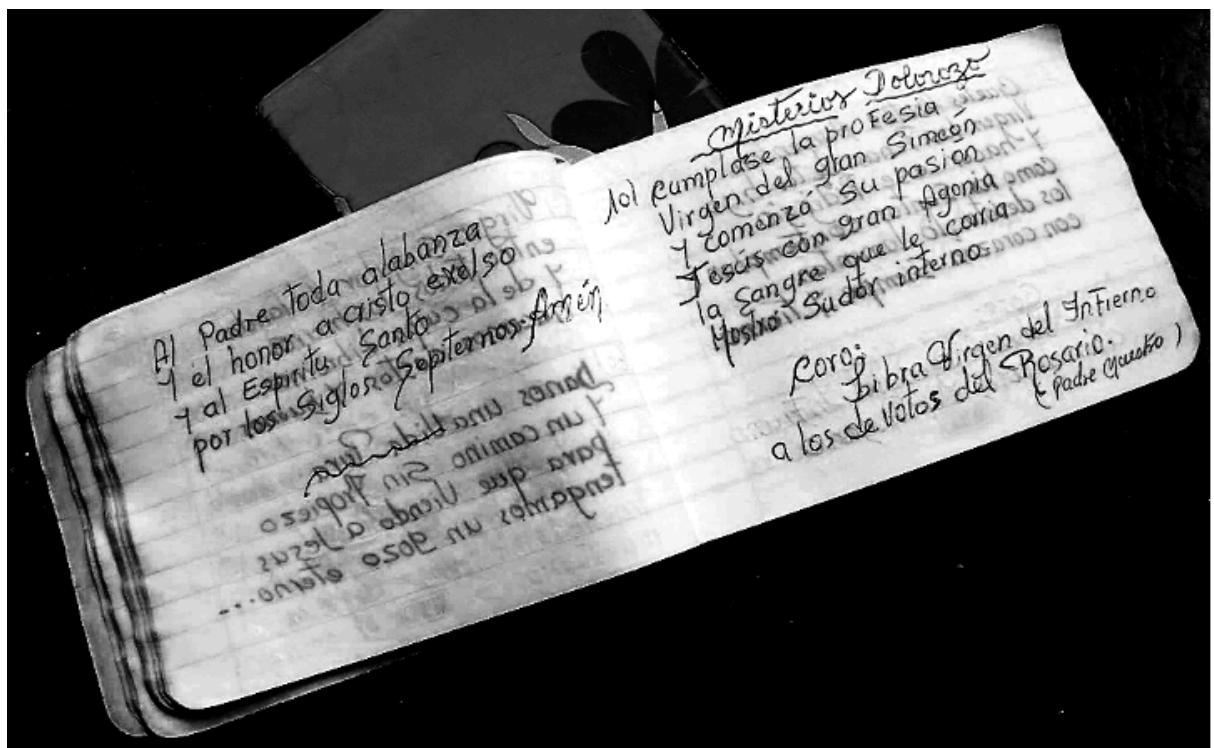


Ilustración 5 Cuaderno de versos de las Cantadoras de Rosario “Niño Jesús”

Fotografía: © Rosa Sulbarán, derechos reservados

Observamos un caso de estrategias de resistencia dentro del marco tradicional, al respetar estas mujeres las normas comunitarias (no cantan en velorios) reinterpretando roles al sacralizar su participación mediante la devoción. A su vez, preservan sus cuadernos como un *archivo vivo* que complementa la memoria oral masculina y mitiga el riesgo de pérdida generacional (UNESCO 2003, Art. 11).

El velorio de angelito como tradición panhispánica: origen, dispersión y variantes

La práctica del velorio de angelito se remonta a rituales medievales españoles documentados desde el siglo VIII (García Latorre s/f), con dos expresiones clave: *Jotas de angelito* en el Levante español, que consisten en bailes con guitarra y castañuelas, descritos por Altamira y Crevea (1905) en Valencia y Murcia; y exequias infantiles en Castilla y Canarias, con música de tambor y flauta en aldeas de Segovia (Vergara 1909), y cantos con tambor gomero en La Gomera (Trapero 2011).

Cabe destacar que se ha generado un debate académico sobre su origen: Domínguez (1955) y Cerutti y Pita (1999) enfatizan su origen europeo, vinculado a la noción cristiana de "inocencia infantil". Mientras tanto, Nuñez y Guntín (2002) reconocen paralelos con rituales africanos (ejemplo: baquiné antillano) e indígenas (ejemplo: chigualo ecuatoriano), aunque señalan que fueron reinterpretaciones locales, no orígenes directos. En la Tabla 4 observamos la dispersión del velorio de angelito en América Latina.

País/Región	Nombre local	Elementos distintivos	Fuente
Argentina	Velorio del angelito	Caja chayera, aguardiente de caña	Cerutti y Pita (1999)
Colombia/Ecuador	Bunde/Chigualo	Marimba (Pacífico), arpa (Andes)	Melfi (2002)
Paraguay	Angelito Purahéi	Cantos bilingües (guaraní-español)	Domínguez (1974)
Caribe (Puerto Rico y Rep. Dominicana)	Baqiné	Juegos cantados, tambores yagua	Nuñez y Guntín (2002)

Tabla 4. Dispersión del velorio de angelito en América Latina: adaptaciones clave. Nota: Adaptado de Sulbarán, 2024 y fuentes citadas

Mientras en el Caribe insular el baquiné prioriza lo lúdico (juegos cantados), en los Andes venezolanos predomina lo sacro (romances y salves) (cfr. Melfi 2002).

En Venezuela, el ritual absorbió la herencia hispánica, revelada en los cantos de romances *a lo divino* (Mucutuy) y el uso de coronas de flores, descrito por Aretz (1976) en el pueblo de Tabay (Estado Mérida). Pero también absorbió la influencia africana, expresada en el *Mampulorio* de Barlovento (estado Miranda), canto y baile ejecutado con tambores, cuatro y maracas. Sin embargo, hay evidencias de ritualidad indígena en el testimonio de Clarac (comunicación personal, 2012), quien revela tres prácticas de clara raigambre originaria que observó en su trabajo de campo en el páramo de La Culata, sector Alto Viento en El Valle de Mérida (1973)⁹:

- A. Momificación por deshidratación, aplicando la técnica de cocción del cuerpo con vegetales y exposición al fuego, que contrasta con métodos españoles de embalsamamiento con cal o hierbas.
- B. *Paseo* del cuerpo como ritual comunitario, con una duración de hasta 2 meses *versus* los 1-3 días en la tradición hispánica, con significado de distribución de "suerte" (concepto de reciprocidad indígena), en contraste con el ritual hispánico, en el que el cuerpo solo se traslada desde la casa a la iglesia y el cementerio.
- C. Uso ritual de alimentos al cocinar el cuerpo en un caldo de papas y verduras, lo que resalta el simbolismo agrícola andino (cultivos sagrados como ofrenda). La sopa de verduras fue consumida después (una práctica ausente en velorios hispánicos).
- D. Cantos de romances acompañados por instrumentos musicales cordófonos.

Elemento	Origen hispánico	Componente indígena	Fusión en La Culata
Tratamiento del cuerpo	Corona de flores, exposición en silla	Momificación con fuego y alimentos	Cuerpo asado pero con alas de ángel

⁹ En Sulbarán (2024: 263) se puede leer la entrevista completa a Clarac (2012) y escuchar un fragmento de este testimonio en el siguiente vínculo: https://youtu.be/u-1_gRJAM9M.

Duración	1 noche	2 meses o más de peregrinaje	Adaptado en zonas mestizas
Música	Romances con instrumentos artesanales	Cantos extintos	Solo romances, acompañados por cordófonos

Tabla 5. Síntesis cultural en los Andes venezolanos. Nota: Adaptado de Sulbarán, 2024 y fuentes citadas

Esta modalidad se considera una reinterpretación del *angelito* —puesto que, para las comunidades indígenas, el niño no era un *ángel* cristiano, sino un *espíritu protector* vinculado a la fertilidad— y una práctica de resistencia cultural. El paseo del cuerpo por múltiples hogares altera el modelo hispánico de velorio centralizado, manteniendo lógicas comunitarias indígenas (cfr. López-Sanz 2001, sobre estrategias de pervivencia). Como lo expresa Clarac (2003: 110): “El niño es necesario para atraer los favores de las divinidades y obtener buenas cosechas, lo que explica ciertos sacrificios y otros ritos”. En el siguiente gráfico se muestra la persistencia de técnicas indígenas de momificación que se fusionan con la tradición hispánica de los angelitos en La Culata, Valle de Mérida.

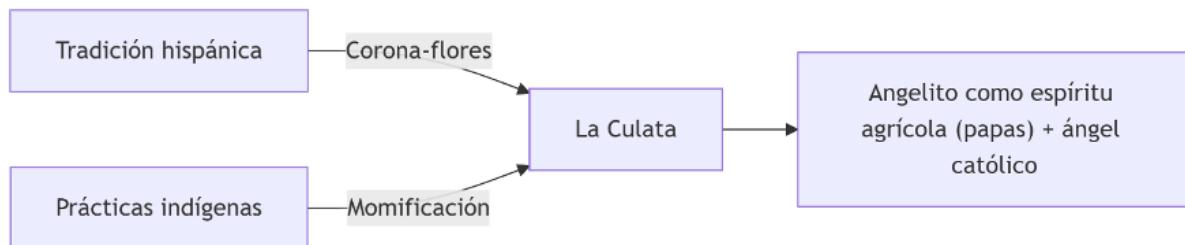


Ilustración 6. Sincretismo en los velorios de La Culata: fusión de tradiciones hispánicas e indígenas.
Fuente: Elaboración propia basada en Clarac (2012)

Políticas de salvaguardia en Venezuela: logros y desafíos para los romances andinos.

Tras analizar las prácticas rituales y musicales en Mucutuy, es crucial examinar cómo el marco jurídico venezolano ha abordado —o ignorado— su preservación. La

salvaguardia del PCI (Patrimonio Cultural Inmaterial) enfrenta tensiones entre los modelos globalizados (UNESCO 2003) y las realidades locales, como evidencia Kurin (2004). En Venezuela, este debate se materializa en el I Censo del Patrimonio Cultural (2004-2009), donde —pese a adoptar el término “intangible” en lugar de “inmaterial”— se implementó un modelo pionero de participación comunitaria (Sulbarán 2012; UNESCO 2013), priorizando la valoración colectiva sobre criterios centrados en expertos. Este enfoque, alineado con el Artículo 99 de la Constitución venezolana (1999), resulta clave para analizar la preservación de los romances de Mucutuy. El Registro del IPC incluye 68.000 manifestaciones (2005), pero los romances andinos aparecen marginalmente, bajo *Tradición oral*(Catálogo Municipio Arzobispo Chacón 2007), sin especificar su valor polifónico. Esto contrasta con la protección detallada a tambores afrovenezolanos (p. ej., tambores de San Juan, IPC-2005).

Como advierte Sulbarán (2012), el Censo del IPC invisibilizó expresiones mestizo-andinas al priorizar patrimonios “emblemáticos” (p. ej., tambores), revelando jerarquías culturales no declaradas. Sin embargo, la flexibilidad del Instructivo (2005) para registrar “manifestaciones colectivas” abre una vía para incluir los romances mediante un nuevo expediente municipal. La Tabla 6 muestra una comparación entre la protección legal y la realidad etnográfica.

Aspecto	Marco Legal Venezolano	Caso Romances de Mucutuy
Registro	Obligatorio para recibir protección (Art. 6 Ley 1993)	Solo registrados genéricamente como "Tradición oral"
Transmisión	Apoyo a proyectos comunitarios (Prov. 012/05)	Depende de iniciativas autogestionadas
Financiamiento	Prioridad a manifestaciones en riesgo (IPC 2005)	Sin fondos específicos

Tabla 6. Comparación entre protección legal vs. realidad etnográfica.

Este diagnóstico evidencia que, pese a un marco legal avanzado, los romances andinos enfrentan tres brechas: registro incompleto, financiamiento desigual y transmisión no sistematizada.

En ese sentido, urge actualizar el Registro del Patrimonio bajo el Artículo 15 de la Ley (1993), incorporando la descripción musicológica de los romances (estructura a 3 voces y contexto ritual), así como actualizar el inventario de cultores vivos (p. ej., Florentino Peña, Cantadoras de Rosario). Por otra parte, la Providencia N° 012/05 (IPC) permite financiar talleres intergeneracionales mediante redes culturales municipales. Sugerimos hacer talleres de transcripción oral-escrita con las Cantadoras de Rosario y crear un archivo sonoro local en Mucutuy apoyados por el Ministerio de Cultura. El Instructivo del IPC (2005) manda incluir el Patrimonio Cultural individual en las escuelas. Proponemos crear una Unidad didáctica sobre romances en el currículo merideño y promover giras de cultores a liceos (aprovechando el Art. 22 sobre “creación individual”), así como propiciar encuentros de cultores de romances de diferentes zonas del Estado Mérida y luego nacionales.

Conclusiones

Este estudio confirma que los romances de Mucutuy, de origen hispánico, son hoy una expresión culturalmente mestiza. Como advierte Trapero (2011), su preservación no radica en la fidelidad textual, sino en su capacidad de “absorber el paisaje sonoro local”: desde los *ayes* cadenciales — posible herencia indígena — hasta la polifonía (*guía/falsa/tenor*) que replica técnicas renacentistas (Peñín 1997).

Los contextos de ejecución (velorios de angelito, paraduras, ofrendas) revelan su rol como *dispositivos de memoria colectiva*. Su estructura octosilábica —herencia castellana— se adapta a necesidades rituales, mientras el acompañamiento del *guitarro* y el *cuatro* evidencia sincretismo organológico. Como demuestran Cerutti y Pita (1999) y Nuñez y Guntín (2002), el velorio de angelito es un fenómeno de sincretismo en capas, donde lo hispánico proporcionó el marco ritual, pero lo local definió su expresión sonora. El testimonio de Clarac en Sulbarán (2024), revela que en los páramos merideños persisten técnicas indígenas de preservación corporal

—como la deshidratación con fuego y elaboración de caldo con papas— que contrastan con los métodos españoles documentados por Domínguez (1974), demostrando que el velorio de angelito no fue mera imposición colonial, sino un espacio de convenio donde lo indígena resignificó lo hispánico mediante: prácticas corporales, temporalidades rituales extendidas y simbolismos agrícolas. Esta fusión explica por qué los velorios andinos venezolanos desarrollaron una identidad distinta a sus equivalentes argentinos o mexicanos.

El análisis comparado de romances como *La Pasión del Señor* y *Pajarillo que ayer tarde* demuestra su vínculo con tradiciones europeas, como con el romance *Guárdame las vacas*, la *Romanesca* y otros que eran acompañados por la vihuela, del siglo XVI, pero también su reelaboración criolla.

La amenaza de desaparición —por desinterés juvenil y falta de políticas públicas— contrasta con los esfuerzos de cultores como Julio Contreras y Ezequiel Rivas. Su labor no es conservación, sino recreación permanente (Trapero 2011), lo que exige documentación audiovisual urgente, programas de transmisión intergeneracional e inclusión en planes educativos regionales, así como encuentros de cultores para intercambiar experiencias y repertorios.

Esta investigación actualiza el catálogo de romances venezolanos ampliando los registros de Olivares Figueroa (1948), entre otros; propone que la rural andina es un *arcaísmo musical* de origen colonial; demuestra que los *tonos* —lejos de ser reliquias— son sistemas vivos de significación cultural; sugiere abordajes multidisciplinares para estudiar su dimensión social (identidad, poder, memoria); revela que la Convención 2003, pese a su enfoque comunitario (Art. 15), ha priorizado patrimonios “exportables” (Kurin, 2004), marginalizando expresiones rurales como los romances. El I Censo del Instituto de Patrimonio Cultural (2004-2007) avanzó en participación local, pero replicó jerarquías globales: lo afrocaribeño sobre lo andino-mestizo (UNESCO 2013). Esta asimetría exige repensar las políticas de salvaguardia desde lo glocal, tal como lo hacen las Cantadoras de Rosario “Niño Jesús” al hibridar transmisión oral y registros escritos. Como se analiza en Sulbarán (2024), la momificación indígena documentada por

Clarac (2012) no está protegida por el IPC, pese a ser una técnica única. Esto refleja las limitaciones de las políticas actuales.

Referencias bibliográficas

- Aretz, Isabel y Ramón y Rivera, Luis. 1961. *Folklore Tachirense*. Caracas: Biblioteca de Autores y Temas Tachirenses.
- _____. 1976. *Manual del folklore*. Caracas: Monte Ávila.
- _____. 1980. *Síntesis de la etnomúsica en América Latina*. Caracas: Monte Ávila.
- Bermudo, Juan. 1555. *Declaración de instrumentos musicales*. Osuna: Taller de Juan de León.
- Clarac, Jacqueline. 2003. *Dioses en exilio*. Mérida: Universidad de Los Andes.
- Eliade, Mircea. 1998. *Lo sagrado y lo profano*. Barcelona: Paidós.
- González, Aurelio. 2000. “El Romancero en América y la tradición cubana”, *América sin nombre*, 2, 24-34
<https://americasinnombre.ua.es/article/view/2000-n2-el-romancero-en-america-y-la-tradicion-cubana> [Consulta: 18 de enero de 2012].
- Instituto de Patrimonio Cultural. 1993. *Ley de protección y defensa del Patrimonio Cultural y su Reglamento*. Caracas: IPC.
<https://www.docscopy.com/es/docs/del-de-proteccion-y-defensa-del-patrimonio-cultural/8272720/> [Consulta: 23 de marzo de 2012].
- Katz, Israel. 2002. “Romance”. *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Dtor. Emilio Casares Rodicio, 358. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores.
- Kurin, Richard. 2004. “La salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial en la Convención de la UNESCO de 2003: una valoración crítica”. *Museum Internacional*

221/222: 68-81. https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000135859_spa
[Consulta: 12 de mayo de 2012].

López-Sanz, Rafael. 2001. "El Dorado también es amazónico". *Opción* 17(34): 11-21. En: <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/2475460.pdf> [Consulta: 30 de abril de 2011].

Menéndez Pidal, Ramón. 1969. *Flor nueva de romances viejos*. Madrid: Espasa–Calpe.

Novoa, Darío. 1980. *Paradura del Niño*. Mérida: Universidad de Los Andes.

Olivares, Rafael. 1948. *Folklore Venezolano*. Caracas: Ministerio de Educación Nacional.

Peñín, José. 1997. *Décimas cantadas y poetas iletrados*. Caracas: FunVES.

Sulbarán, Rosa. 2010. "Expresiones musico-literarias en los Pueblos del Sur del Estado Mérida. Aproximación a un análisis intertextual desde la semiótica musical". *Ensayo y error* (39): 57–94.

_____. 2012. "La Convención para la salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial de la UNESCO y la experiencia venezolana". *Fuentes patrimoniales*. Especialización en Patrimonio musical hispano, Universidad de La Habana.

_____. (2023). *Contribución de J. Clarac a los estudios de la música tradicional de la Cordillera Andina de Mérida* [Video]. <https://youtu.be/uBg2NgT7GRE>

_____. 2024. *Tradiciones musicales religiosas en los Pueblos del Sur de Mérida*. Mérida: Universidad de Los Andes.
<https://www.saber.ula.ve/handle/123456789/51042>.

Trapero, Maximiano. 2011. *Religiosidad popular en verso. Últimas manifestaciones o manifestaciones perdidas en España e Hispanoamérica*. México: Frente de Afirmación Hispanista, A.C.

UNESCO. 2003. *Texto de la Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial*. <https://ich.unesco.org/es/convenci%C3%B3n> [Consulta: 26 de abril 2012].

_____. 2013. *La experiencia venezolana en materia de realización de inventarios*. <https://ich.unesco.org/es/la-experiencia-venezolana-00265> [Consulta: 20 de mayo 2025].

Anexos

Ejemplo de caso 1

La pasión del Señor¹⁰

Romance a lo divino

Informantes: Eladio Fernández, José Rojas y Florentino Peña

Edades: 60, 74 y 55 años, respectivamente

Lugar de nacimiento: Aldea Mijará, Parroquia Mucutuy.

Ocupación: Jornaleros

Lugar de recolección: Iglesia de Mucutuy.

Introducción del cuatro...

*En aquel divino huerto
Está Cristo en oración
¡Y sintiendo por momentos, Aaay!
A su divina pasión*

*Y tres clavos le quitaron
Que en pies y manos tenía
Desencuádrale el cuerpo, Aaay!
Que se lo lleven a María*

Interludio del cuatro...

*Lo bajaron de la cruz
Su cuerpo Divino y Santo
¡Una corona de espinas Aaay!
Para atormentar su llanto*

Interludio del cuatro....

*No canto más este tono
Porque no tengo memoria
¡Y aquí se acaban los versos Aaay!
De Cristo suya la gloria*

¹⁰ Puede escuchar este romance en el siguiente vínculo: <https://youtu.be/VfMibjlS4p0>.

Ejemplo de caso 2

Aquel Señor Soberano

Romance a lo divino

Informante: Julio Contreras

Edad: 90 años

Lugar de nacimiento: Mijará, Parroquia Mucutuy.

Ocupación: Albañil.

Lugar de recolección: Aldea San Miguel sector Los Naranjos

*Y al pie de un verde manzano
Aquel Señor Soberano
Decime cómo se llama
Que lo he visto muchas veces
Pero no le sé la gracia.*

*La pastorcita me dice
Que Jesucristo se llama
Señor de cielos y tierra
Y el salvador de las almas.*

*Suyo es aquel cajoncito
El de la llave por dentro
Donde se encierra el Señor
Y el divino sacramento.*

*Suyo es aquel cajoncito
El de la llave dorada
Donde se encierra el Señor
Y la hostia consagrada.*

*Con esto y no canto más
Aquí terminan los versos
De aquel Señor Soberano.*

Romance a lo divino

Informante: Julio Contreras

Edad: 90 años

Lugar de nacimiento: Mijará, Parroquia Mucutuy.

Ocupación: Albañil.

Lugar de recolección: Aldea San Miguel sector Los Naranjos

*Cristo conoció su muerte
y a sus discípulos llama
y ¿cuál de ustedes valientes
morirá por mí mañana?*

*Uno a otro se remiran,
ninguna respuesta daban,
tan solo San Juan Bautista
predicaba en sus montañas*

*Yo muero por ti Señor
que el morir no cuesta nada
tan solo por mí siento
cinco mil azotes crueles
que en sus espaldas le daban.*

*Murió Cristo ¡qué dolor!
Y resucitó ¡qué alegría!
Pero no subió triunfante al cielo,
sino hasta los cuarenta días.*

*Y estamos en el entierro
de la muerte de Jesús
que ha salido en las “planetas”
que ha de morir en la cruz.*

Romance de la muerte de Don Alonso Aguilar

*¿Cuál de vosotros, amigos, —irá a la sierra mañana
¿A poner el mi pendón—encima de la Alpujarra? —
Mirábanse unos a otros, —y ninguno el sí le daba,
 Que la ida es peligrosa—y dudosa la tornada,
Y con el temor que tienen, —a todos tiembla la barba,
Si no fuera a don Alonso, —que de Aguilar se llamaba.
Levantóse en pie ante el rey; —desta manera le habla:
—Aquesta empresa, señor, —para mí estaba guardada,
 Que mi señora la reina—ya me la tiene mandada.
Sólo queda don Alonso—su campaña es acabada...
En torno lo cercan moros—con grita y gran algazara.
Tantos moros tiene muertos, —que sus cuerpos lo amparaban.
Cércano de todas partes, —muy malamente lo llagan;
 Siete lanzadas tenía, —todas el cuerpo le pasan.
Muerto yace don Alonso, —su sangre la tierra baña.
Llorando estaba, llorando—una captiva cristiana,
Que cuando niño pequeño—a sus pechos le criara
 Estaba cerca del cuerpo—arañando la su cara;
Tanto llora la captiva—que de llorar se desmaya,
Y después de vuelta en sí—con don Alfonso se abraza,
Besaba el cuerpo defunto—en lágrimas lo bañaba,
Torcía sus blancas manos, —los ojos al cielo alzaba,
Los gritos que estaba dando—junto a los cielos llegaban,
 Las lástimas que decía—los corazones traspasan:
—¡Don Alonso, don Alonso, —Dios perdone la tu alma!
Que te mataron los moros, —los moros del Alpujarra:
No se tiene por buen moro—quien no te daba lanzada.
Lloren todos como yo, —lloren tu muerte temprana,
Llórete el rey don Fernando—tu vida poco lograda,
Llore Aguilar y Montilla, —tal señor como le matan...
Dechado tomen los buenos—para tomar noble fama,
Pues murió como valiente—y no en regalos de damas;
Murió como caballero—matando gente pagana...*

Ejemplo de caso 3
Tan clara que está la niña

Romance a lo humano

Informantes: Pedro Rojas, Dimas Contreras y Florentino Peña

Edad: 60, 47 y 50? años, respectivamente.

Lugares de nacimiento: El Achiote, Mijará y San Miguel

Ocupación: Jornaleros

Lugar de recolección: Mucutuy

*Tan clara que está la niña
Se revolaron tres rosas,
La una era la azucena,
La otra la mariposa,*

*De la otra no doy razón,
Se ha perdido de vista,
En aquel altar divino,
Donde está San Juan Bautista.*

*San Miguel era mi guía
San Rafael era mi gozo
Y el Arcángel San Gabriel
Es un santo milagroso*

*En aquel jardín de flores
Nació una niña doncella
Cubierta con esmeraldas
Y coronada de estrellas*

*A esta niña doncella
Un tigre salió a fierarla
Como era tan venturosa
el tigre se retiraba*

*A esta niña doncella
Un ángel le salió al frente
Y aquí terminan los versos
Quien de ti murió ausente.*

Ejemplo de caso 4

La Virgen también fue pobre

Romance a lo divino

Informantes: Malaquías Fernández, Dimas Contreras y Florentino Peña

Edad: 60, 47 y 50? Años, respectivamente.

Lugar de nacimiento: El Achote, Mijará y San Miguel

Ocupación: Agricultores los tres.

Lugar de recolección: Mucutuy

*La Virgen también fue pobre, ayayay
También fue pobre, también fue pobre
Pero Cristo fue su medicina, ayayay
En su soberano vientre*

*Como nacen tantos pobres, ayayay
Y de ahí pariera, y de ahí pariera
A mí el agua no me alcanza ayayay
Ya no me alcanza, ya no me alcanza*

Interludio

*Nos vamos a despedir, ayayay
A despedir, a despedir
Pero danos tu reparo, ayayay Demostrando su
pobreza
Conforme a su voluntad, ayayayay
voluntad, ay voluntad*

Ejemplo de caso 5

Pajarillo que ayer tarde. Llegó el moribundo¹¹

Romance a lo humano

Informante: Ezequiel Rivas, Emiliano Rivas y Florentino Peña

Edad: 77 años

Lugar de nacimiento: Aldea Mucuquí, Pueblo Nuevo del Sur, Estado Mérida.

Ocupación: Jornalero

Lugar de recolección: Aldea La Veguilla

Introducción instrumental

*Pajarillo que ayer tarde
Yo vide en la cordillera
Estaba yo pajarillo, ay
Muy triste y en su rivera*

*El cantaba y él decía
¡Ah Malhaya! quien pudiera, ayayay
Aquí empiezo yo contigo
Por mi propia voluntad*

Interludio

*Por mi propia voluntad
Mil penas estoy pasando, ayayay
Por ésta, yo siento que,
A mi mal me están pagando*

*Que a mi mal me están pagando
Pido que mal no se me haga, ayayay
Por eso dice el adagio
Un bien con un mal se paga*

¹¹ Puede escuchar este romance en el siguiente vínculo: <https://youtu.be/auOu1t0aCS8>.

Flamenco y jazz, dos músicas con estéticas afines

Héctor Montón Julve

Trabajo Fin de Grado, Historia y Ciencias de la Música y Tecnología musical
(Universidad Autónoma de Madrid, 2023)¹

Resumen

Son muchas las similitudes históricas, sociológicas, musicales y filosóficas que se pueden encontrar entre el jazz y el flamenco, y pocos los estudios que se han dedicado a analizarlas en profundidad. Los dos géneros cargan con un fuerte componente étnico, promueven la participación social y el espíritu de la comunidad, y han nacido a las orillas de un río para ser la voz de un pueblo oprimido. Tanto el flamenco como el jazz han visto peligrar su autenticidad por la apropiación cultural y, cuando esto ha ocurrido, se han empleado como herramientas identitarias y de denuncia. En el caso del flamenco, tras los cafés cantantes y las óperas flamencas, se destacaron movimientos como el Concurso de cante jondo y, más adelante, el mairenismo. Por su parte, con el auge de las orquestas lideradas por blancos, el jazz presenció el surgimiento del Dixieland *revival* y, posteriormente, la generación de *boopers*. A esto se suma el carácter aurático de ambos géneros, representado por el *swing jazzero* y el duende gitano, que suponen una forma de trascender la música, de dotarla de un valor místico al que solo se puede acceder desde el núcleo de su cultura.

Estas cuestiones nos invitan a reflexionar sobre cómo la industria y los intereses comerciales pueden influir en la esencia misma de un género musical, y sobre cómo los artistas y la sociedad pueden responder a estas transformaciones sin perder de vista el valor intrínseco de su música. En este trabajo, pretendemos ofrecer una

¹ Publicado en *Numinis Revista de Filosofía*. Época 1, N.º 2, 2023. Madrid: UAM, pp. 321-345. ISSN ed. impresa: 2952-5985. ISSN ed. elect.: 3020-1136.
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=9217486>

perspectiva desde la que estudiar el flamenco y el jazz tendiendo puentes entre ambas músicas, sin forzar por ello una teología de su unión ni afirmar la exclusividad de los elementos que aquí se encontrarán.

Palabras clave: Jazz, flamenco, estética, etnomusicología, comunidad, autenticidad.

Pese a las dificultades para encontrar un núcleo cultural en el origen del jazz y del flamenco, puede sostenerse que estos estilos están asociados a la marginalización y la opresión étnicas, lo cual se refleja en el dramatismo y el aura que desprenden. Desde los primeros cantos de trabajo de los esclavos afroamericanos hasta las tonás del cante jondo o las canciones de encarcelados, ambos géneros revelan la desdichada condición de su pueblo con letras melancólicas y sonoridades desgarradoras. Al mismo tiempo, estas músicas sirvieron para hermanar a los estratos más bajos de la sociedad en comunidades que celebraban sus propias fiestas y generaban una nueva cultura.

Las ferias de Andalucía, el carnaval de Cádiz o la celebración del Mardi Gras en Nueva Orleans son buena muestra de los entornos diversos en los que se engendraron. La música que se desarrollaba en esos ambientes, y que sería el germe de lo que hoy conocemos como jazz y como flamenco, presenta numerosas similitudes, como la unión de voz, baile e instrumentos (gran parte de ellos improvisados o fisiológicos), la concepción —muy distinta a la occidental— de lo que significa asimilar y expresar la música, el carácter participativo y espontáneo de la experiencia musical... Además, resulta curioso cómo el devenir histórico que han tenido, aunque no siempre ha sido coetáneo, presenta características comunes, con vaivenes entre la disolución y la reapropiación cultural.

El jazz y el flamenco no solo son música, transmiten una estética que encierra dimensiones políticas, sociales, ideológicas e incluso metafísicas. Establecen un estilo de vida asociado al desamparo, el desarraigamiento, el alcohol, las drogas, la

delincuencia, etc. Pero es de ese espíritu trágico de donde sacan su expresión más sincera, y tal vez por eso llegan a cautivarnos tanto. Ambos nos invitan a ingresar en el terreno de lo trascendente. Son géneros que están rodeados de una mística, en gran parte por sus orígenes vinculados con la religión y por el carácter de ritual que desempeñaba la música en sus comunidades. Por eso tienen expresiones como “duende”, “blues”, “jondo” o “swing”, que sirven para describir una manera de sentir la música, un estado que supera los límites del lenguaje. Tales experiencias requieren la inmersión en su cultura, el conocimiento de primera mano, el sentimiento directo. Por eso a músicos de otras tradiciones les resulta tan complicado abordar estos estilos.

De todas formas, mitificar demasiado esa autenticidad puede ser peligroso, pues encierra a la música en una especie de hermetismo, como si no fuese accesible a otro público u otros intérpretes. Al fin y al cabo, debemos comprender que la visión que se tiene de estos géneros depende de una gran cantidad de discursos que se han transmitido a lo largo de la historia. La Generación perdida o la Generación beat idealizaron en buena medida el jazz, igual que hizo con el flamenco la Generación del 27. Y es que la literatura que se ha escrito en torno al jazz y al flamenco ha estado muy influida por el romanticismo y la bohemia francesa. Por ello, no hay que descuidar el efecto que tienen los libros, las películas y otros relatos perimusicales en la imagen que se percibe de estos estilos.

En cualquier caso, debemos admitir que el factor místico y expresivo está mucho más acentuado en el jazz y el flamenco que en otras músicas, lo cual se relaciona con su herencia de transmisión y aprendizaje. Por ello, no es extraño que aún existan espacios dedicados específicamente a estos géneros, debido a la necesaria intimidad que requieren y al énfasis histórico que se ha puesto en ello. Aunque esta atracción también puede ser explotada como reclamo turístico, pues no hay que olvidar el papel que han jugado la globalización y la *world music* en la percepción de otras culturas. El interés por lo exótico muchas veces es fomentado desde una voracidad consumista que disuelve sus rasgos más esenciales y significativos. De lo

que se trata, más que de oponerse a toda innovación, es de conocer bien el material con el que se trabaja para extraer de él sus rasgos más auténticos.

Índice

1. Los mitos de la negritud y el gitanismo
 - a. El jazz de los afroamericanos
 - b. El flamenco gitano-andaluz
2. Otra realidad: el carácter sincrético
 - a. América, núcleo de inmigración y mestizaje
 - b. Cruce de tradiciones y dificultades de la historiografía flamenca
3. La identidad en juego
 - a. Cafés cantantes y salas de jazz
 - b. Orquestas swing y Óperas flamencas
 - c. Reapropiación y resistencia
4. Conclusiones

Camino del rocío: el papel de la música en la peregrinación

Gabriella Mancera Jiménez

Trabajo Fin de Grado, Historia y Ciencias de la Música (Universidad de Granada, 2025)

Resumen

El Camino del Rocío es, sin lugar a dudas, uno de los eventos anuales folklóricos y religiosos más destacados de Andalucía. Este sendero espiritual ha llegado a destacar no solo alrededor de nuestra nación, sino también de forma internacional atrayendo a millones de personas cada año en época de Pentecostés. Uno de los ejes centrales es la música, sin la que esta circunstancia no tendría sentido. Por ello, se analizarán las canciones empleadas a lo largo de la romería, viendo así su intencionalidad, donde se encontrará un repertorio tanto devocional hacia la figura de la Virgen como otro más descriptivo, aunque siempre se menciona y se tiene presente a la Blanca Paloma.

Además, como tradición oral, se tendrán en cuenta los métodos de enseñanza actuales para ver cómo se continúa con el desarrollo de la práctica, observando el uso de la repetición como elemento clave. Como fuente principal, se ha empleado el método de trabajo de campo a través de varias entrevistas a integrantes de la Hermandad del Rocío de Nuestra Señora de La Línea de la Concepción, relacionados con la función musical dentro de su comunidad. En cualquier caso, contextualizaremos la Romería del Rocío, viendo así en lo que consiste la peregrinación rociera con el objetivo de resaltar sus orígenes y el papel de la música en este camino espiritual. Finalmente, se llega a la conclusión de que el acompañamiento musical hace de esta una experiencia diferente y única: crea un ambiente singular, es festivo en adición a la cuestión devocional y une a las personas en comunidad.

Palabras clave: peregrinación, Virgen del Rocío, sevillanas rocieras, tradición musical española, etnomusicología.

Los inicios del camino del Rocío

A principios del siglo XX, se concebía el camino como una peregrinación que realizaban algunos pueblos situados alrededor de las Marismas. Sin embargo, hoy en día observamos la importancia del camino del Rocío no solo para la comunidad andaluza católica, sino para una multitud fuera de los límites geográficos (Rodríguez-Becerra, 2010: 10). Mary M. Crain define que la Romería del Rocío consiste en “un culto a la Virgen María, a quien se refieren en este contexto como a la Virgen del Rocío” (2002: 120). Este origen devocional, según unos archivos de la Hermandad Matriz como refleja Infante-Galán (1971: 29), comenzó aproximadamente con la construcción de un santuario para la devoción de la figura de Santa María de las Rocinas por orden de Alfonso X tras la reconquista de la zona de Almonte entre 1270 y 1284. Llegados al siglo XVII es cuando trasladan a la Virgen desde la ermita situada en Doñana hasta la Iglesia mayor de Almonte (Coronel Cáceres, 2018: 27). De este modo, el 29 de junio de 1653 la proclamaron Patrona de Almonte y Reina de las Marismas (Coronel Cáceres, 2018: 27-28); pero no es hasta el 9 de junio de 1919 cuando realizan su coronación oficial como Patrona de Almonte (González Gómez, 2002: 31).

Las primeras hermanadas filiales que representaban a las provincias de Andalucía surgieron a finales del siglo XVIII, comenzando así a realizar un camino espiritual los días previos a Pentecostés (Mary M. Cain, 2002: 121). Concebida como una promesa de ocho días, la peregrinación tiene partida según el lugar de salida, continúa con la llegada al santuario y finaliza con el regreso de vuelta (*ibid.*).

Con certeza, podemos afirmar que el camino del Rocío ha obtenido mayor afluencia en estos últimos años con respecto a los siglos anteriores. En el pronto siglo XX, solo diez hermanadas realizaban este camino espiritual, pertenecientes a la zona de las marismas con un total aproximado de seis mil hermanos (Nogales, 1908:24) .

A partir de 1919, el número de peregrinos ha sido mucho mayor año tras año, estimando que en este 2025 llegarán a la Ermita de Almonte cientos de miles de seguidores tras realizar el camino del Rocío y se prevé que en la aldea convivirán más de un millón de personas (Mary M. Crain, 2002: 121).

La música en el camino del Rocío

Su presencia a lo largo de la peregrinación

Este evento anual destaca por sus fiestas, su compañía y su devoción, pero no debemos dejar de atender a un aspecto clave dentro de este rito: la música. En este caso, acompaña al peregrino y a la comunidad desde el comienzo del camino hasta los últimos días de estancia en la aldea. Como dice José Luis Murga Gener con el título de su libro *Rocío: un camino de canciones* (1992), solo existe una única manera de realizar el camino y es cantando durante el proceso. De este modo, afirma que “se reza, se bendice, [...] se pide, se alaba y se espera” (12).

Llegados a este punto nos comenzamos a realizar diferentes preguntas, en especial las dirigidas al significado de las letras de las canciones empleadas en el camino del peregrino rociero. Por lo general, una de las temáticas comunes está dirigida al relato descriptivo del camino como proceso:

Quién me habrá quitao (sic) la manta
Que anoche dormí en el suelo
De colchón tuve el lentisco [...]
Y de almohada el romero.
El Rocío de la mañana
Besaba mi cuerpo frío [...]
Me tapé con mi medalla
De la Virgen del Rocío.

(*Historia de las sevillanas*, 2010: s.p. Canción anónima escrita en 1966).

Mientras que, por otro lado, destacan las piezas dirigidas a la devoción de la Virgen del Rocío o la Blanca Paloma como figuras espirituales:

Yo vi salir una paloma
De un agujero del cielo
Iba repartiendo aroma
Al tomillo y a romero [...]
Y luego la vi volar [...]
Camino de la rocina
Y posarse en el altar
Como Pastora Divina.

Como acabamos de ver, en cada ocasión las obras hacen por mencionar la presencia de la Virgen del Rocío (González Piñez, 2025). Tal y como afirma Adrián González (2025), se crea una poesía sobre un tema cómico que resulta tener un mensaje profundo y espiritual.

Cuando el tamboril
Toca la diana
Se levanta el alba
La leña se apaga
Y vamos andando
Que la senda es larga
Que nos vamos vámonos
Al camino a caminar
Que la Pastora nos guía
Entre pinos y enramás (sic)

Buena gente y armonía

(Montiel Guerra, 2019: 50. Canción de Paco Coria y Juan Díaz).

En este caso, el peregrino describe la mañana al despertar tras la noche en Doñana: el “pitero” despierta a los hermanos para recoger los enseres y comenzar un nuevo día de camino junto a la Virgen que los guía.

Ya sea describir un momento o la devoción hacia la figura de la Virgen, las canciones rocieras evocan sentimientos más allá del mensaje superficial que pueda dar la letra correspondiente (González Piñez, 2025). Como se ha podido observar, la música reúne a los peregrinos en un ambiente tanto de celebración como religioso. Sin duda, la música rociera une, explica y enseña: une a la comunidad alrededor del motivo de advocación, explica el proceso del camino y enseña a rezar y a admirar a la Virgen del Rocío.

Métodos de enseñanza para la conservación de la tradición musical

En este momento, hermandades como la de La Línea no cuentan con métodos de enseñanza musical concretos con el propósito de conseguir memorizar y reproducir las obras del repertorio rociero (Adrián González, 2025). Nos situamos ante una tradición oral a causa de la ausencia de escritos sobre las canciones o las partituras correspondientes. Solo tenemos constancia escrita del método de Carlos Martínez sobre el aprendizaje del tamboril y la flauta rociera, donde muestra cómo ejecutar la flauta y cómo le acompaña el tamboril atendiendo a los ritmos sin profundizar en afinaciones, tesituras o aspectos musicales (Castellano Márquez, 2006: 83-84).

Adrián González (2025) defendió en su entrevista que para transmitir las canciones a los miembros del Coro Infantil son cruciales tres aspectos: la repetición, la constancia y la paciencia, siendo la última la más destacada, ya que estamos hablando de niños que probablemente no tengan amplios estudios de canto (González Piñez, 2025).

El uso de las redes sociales es el causante de que las canciones rocieras lleguen a un público más amplio del habitual. Desde luego, para esos autores que componen obras rocieras es una gran oportunidad y, en vez de ser difundidas solo por las arenas, son interpretadas por los demás intérpretes vía *online*. Por lo tanto, podemos considerar esta vía como un método de difusión efectivo para la continuidad del aprendizaje de esas obras junto a la memorización de otras nuevas.

En definitiva, nos encontramos ante una tradición oral que se enriquece de la experiencia musical, de la comunidad y de la devoción. Los métodos de enseñanza en este ámbito son complejos de formular al ser una práctica musical que sigue teniendo su lugar a causa del boca a boca. Las escuelas, los pocos métodos que existen y las redes sociales son ideales para la difusión del repertorio musical. Igualmente, sin estar presente de forma constante en estos ámbitos rocieros, aprender y reproducir las obras sería una tarea ardua.

Conclusiones

Lejos de la opinión externa, la estancia en la Aldea de El Rocío en época de Pentecostés es una experiencia única en la que, además de juerga, se reza, se canta y se alaba a la Virgen del Rocío. Sin lugar a dudas, la Romería es un evento memorable rodeado de gente dispuesta a disfrutar a la vez que se alaba a la figura de las Rocinas. Es un camino sufrido en el que deseas llegar al final, pero cuando alcanzas la meta reflexionas: “ojalá durara un par de días más” (Garrigós Rico, 2025).

Como en muchas tradiciones folclóricas, la música es un elemento crucial en todo este proceso. Las melodías rocieras acompañan al peregrino en cada momento, desde la mañana hasta la noche. Como ya hemos visto en testimonios anteriores, los hermanos aseguran que sin música, la experiencia del camino no sería la misma (Garrigós Rico, 2025).

En un contexto musical, se han revisado los diferentes significados que pueden transmitir las obras. Por un lado, las canciones rocieras relatan vivencias del

camino; mientras que, por otro lado, nos reflejan la devoción hacia la Virgen del Rocío. En cualquier caso, ambas hacen menciones sobre la Virgen, por lo que podemos considerar que todas tienen un nexo común. De forma conclusiva, se han analizado los métodos de enseñanza para ver cómo es la educación de estas piezas tanto vocales como instrumentales. Al estar ante una tradición oral, no existen numerosas vías de enseñanza, ya que nada es más práctico que atender a la experiencia de la romería para aprender y mejorar.

Al igual que se comenta a lo largo del trabajo, existen pocas investigaciones exhaustivas acerca de la música de El Rocío y sus efectos. Tras este trabajo, se propone continuar su indagación con el uso de herramientas ideales como el trabajo de campo, experimentando así la peregrinación de primera mano y el uso de la música rociera en su contexto correspondiente.

Para finalizar, podemos concluir con el hecho de que la música enriquece la experiencia del devoto. De este modo, el acompañamiento musical hace que la peregrinación sea distinta al resto de las otras: crea un ambiente único, es festivo sin apartar sus raíces religiosas y une a los seguidores en comunidad. En este sentido, las canciones rocieras aparecen en cada evento del día, siendo un elemento del que no podríamos prescindir.

Referencias bibliográficas

Castellano Márquez, José Manuel. 2006. “La flauta y el tamboril rociero: aproximación histórica, musical y humana”. *Col·loquis del flabiol*. <https://www.raco.cat/index.php/ColFlab/article/view/372985/> [Consulta: 22 de mayo de 2025].

Coronel Cáceres, Javier. 2018. “17 de septiembre, la fiesta de Ntra. Sra. de las Rocinas. Los orígenes de la romería del Rocío”. *Huelva en su Historia* 14(14): 27-46. <https://doi.org/10.33776/hh.v14i14.3423> [Consulta: 22 de mayo de 2025].

Crain, Mary M. 2002. “Transformación y representación visual en El Rocío”. En *En El Rocío: análisis culturales e históricos: siete estudios y una bibliografía sobre la*

devoción rociera, coord. Michael D. Murphy, 117-138. Huelva: Diputación Provincial de Huelva.

González Gómez, Juan y Manuel Jesús Carrasco Terriza. 2002. “La Virgen del Rocío”. En *El Rocío: análisis culturales e históricos: siete estudios y una bibliografía sobre la devoción rociera*, coord. Michael D. Murphy, 23-33. Huelva: Diputación Provincial de Huelva.

Infante Galán, Juan. 1971. *Rocío: la Devoción Mariana de Andalucía*. Sevilla: Editorial Prensa Española.

Montiel Guerra, Francisco Javier. 2019. *Cancionero del Rocío*. Sevilla: Fundación Cajasol.

Murga Gener, José Luis. 1992. *Rocío: un camino de canciones*. Sevilla: Universidad de Sevilla.

Murga Gener, José Luis. 2000. *El camino del Rocío y sus canciones*. Sevilla: Editorial Guadalquivir.

Nogales, José. 1900. *El Rocío: cartas literarias*. Sevilla: Imprenta de F. de P. Díaz.

Rodríguez Becerra, Salvador. 2010. “El Rocío y sus caminos: la nueva expresión de la religiosidad del Aljarafe”. En *De la tierra al Sol. Historia de los paisajes del Guadiamar*, dir. Fernando Amores Carredano, 33-47. Fundación Focus-Abengoa, Sevilla. <https://acortar.link/N9636L> [Consulta: 21 de febrero de 2025].

Índice

1. Introducción
2. Justificación
3. Estado de la Cuestión
4. Objetivos
5. Fuentes
6. Metodología
7. Contextualización

- a. Los inicios del camino del Rocío
- b. La peregrinación
- 8. La música en el camino del Rocío
 - a. Su presencia a lo largo de la Peregrinación
 - b. El repertorio en Pentecostés de la Hermandad de Nuestra Señora del Rocío de La Línea de la Concepción
 - c. Métodos de enseñanza para la conservación de la tradición musical
- 9. Conclusiones
- 10. Referencias bibliográficas y bibliografía

Joan Antoni Ballester Coll

Conservatori Superior de Música de les Illes Balears

joanantoniballester@conservatorisuperior.com

Es docente de educación musical (UIB) y musicólogo (CSMIB y Universidad de La Rioja). Actualmente es el director de la Escola de Música i Arts Escèniques de Llucmajor y profesor del departamento de Musicología y Pedagogía del Conservatori Superior de Música de les Illes Balears. Como musicólogo, sus intereses se centran en el estudio histórico del paisaje sonoro de Mallorca, destacando su estudio alrededor de la sonoridad de las campanas en Mallorca durante la Edad Media. Desde 2022 dirige el proyecto *Carta Sonora de Mallorca*, desde el que se dedica a la investigación de los paisajes históricos de la isla.

Miguel Ángel Bonilla Rodilla

Universidad de Granada

mabonilla@go.ugr.es

Es contratado FPU (2022) en el Departamento de Historia y Ciencias de la Música de la Universidad de Granada. Con su tesis está realizando un estudio etnográfico sobre varias escenas de música electrónica de club en la ciudad de Granada, centrando su interés en evaluarlas desde un punto de vista sociocultural. Por ello, centra su atención en aspectos sociales y holísticos como el trance, la ritualidad, el género, la edad, la etnicidad, los aspectos simbólicos a través de varias vías. Ello lo realiza empleando enfoques y metodologías provenientes de la Antropología Social y Cultural, la Sociología y los Estudios Culturales.

Realizó sus estudios en Filología Hispánica (2018), Historia y Ciencias de la Música (2022) y el Máster de Formación de Profesorado (2019) en la Universidad de Granada, además de el Máster en Música Hispana (2023) en la Universidad de Salamanca. Está interesado en aplicar los enfoques y metodologías de la

Antropología Social y Cultural a la música, algo mostrado en su publicación en Sinfonía Virtual (n.º 44) “Música y agencia social. Una reflexión sobre su papel en la construcción en la adolescencia” (2022) y en lograr su difusión a través de canales audiovisuales como el podcast sobre etnomusicología *Músicas Relativas*.

Cristina Guzmán Anaya

Universidad de Granada

cristinagzx@gmail.com

Doctoranda en Historia y Artes (UGR, 2020-2026) y Profesora de Enseñanza Secundaria en la especialidad de Música. Sus intereses científicos se sitúan en la intersección de la Ludomusicología para con la Organología y la Iconografía Musical, aunque sus investigaciones también incluyen aportaciones de la Etnografía Digital, la Semiótica Musical y los Estudios de Género. Es miembro del Grupo de trabajo en Ludomusicología de la Sociedad de Etnomusicología (SIBE) y de las comisiones de trabajo sobre Música y lenguajes audiovisuales e Instrumentos musicales en contexto de la Sociedad Española de Musicología (SEdeM). Entre sus publicaciones destacan los artículos “On the Organological Potential of Video Games: A Preliminary Cataloguing Card Model for the Examination of Ludomusical Instruments” y “Fan Creativity, Collaboration and Resignification in Sonic Participatory Cultures Within, Through, and Around Genshin Impact (HoYoverse, 2020)” ambos publicados en el *Journal of Sound and Music in Games* (University of California Press).

Teresa López Castilla

Universidad de Jaén

mtlopez@ujaen.es

Con una convicción claramente feminista y queer, Teresa López Castilla recorre su camino académico desde el activismo y la vocación transformadora y crítica. Esa ha sido la principal razón de su dedicación investigadora tras leer la tesis “Música Electrónica y cultura de club: Un estudio postfeminista de la escena española” bajo la dirección de la Doctora Pilar Ramos López en la Universidad de la Rioja y doctorarse en 2015. A partir de ahí compagina esta labor investigadora con su trabajo como docente universitaria en el Área de Didáctica de la Expresión musical de la Universidad de Jaén, donde también desarrolla proyectos docentes de innovación y transferencia del conocimiento relacionados con coeducación y música. Además, tiene la suerte de ser llamada para hacer redes y conspiraciones académicas en proyectos de investigación sobre feminismos y músicas populares urbanas desde la Universidad Autónoma de Barcelona. Y acude con mucho gusto donde la llaman para compartir saberes, ideas y pensamientos que inspiren y alimenten estas trayectorias feministas etnomusicológicas.

Gabriella Mancera Jiménez

Universidad de Granada

gabriimancera@gmail.com

Nacida en La Línea de la Concepción (Cádiz, 2003), se graduó en Historia y Ciencias de la Música por la Universidad de Granada en la promoción 2021/2025. Actualmente, está realizando el Máster universitario en Patrimonio Musical por la UGR, UNIA y UNIOVI. A modo de apoyo para su formación, realizó tres años de grado profesional de violín en el Conservatorio Muñoz Molleda en su ciudad natal. Además, ha participado activamente en el Coro de Musicología, siendo ahora parte del Coro Manuel de Falla de la Universidad de Granada. Como parte de sus prácticas, realizó la labor de clasificadora en el Archivo Fundación Miguel Ríos, donde también desarrolló y redactó artículos para su página web. Su objetivo como musicóloga es continuar con su formación y con la investigación, siendo una de sus líneas principales la etnomusicología en Andalucía, concretamente sobre la música

en El Rocío (Huelva). En estos momentos, está colaborando con la Hermandad de Ntra. Sra. del Rocío de La Línea de la Concepción para publicar un cancionero con las letras de las piezas originales de la hermandad.

Héctor Montón Julve

Universidad de Castilla-La Mancha

hectorjulve@gmail.com

Natural de Teruel, es graduado en Filosofía y en Historia y Ciencias de la Música por la Universidad Autónoma de Madrid, y actualmente cursa el Máster en Producción y Comunicación Cultural en la Universidad de Castilla-La Mancha. Su trayectoria combina la investigación humanística con la gestión y la comunicación cultural. En el ámbito profesional, ha realizado prácticas en el Instituto de Estudios Turolenses y en la Editorial Aulós, desempeñando tareas de archivo, documentación, gestión cultural, marketing digital y difusión en redes sociales. Además, es cofundador de *Numinis Revista de Filosofía*, un proyecto académico apoyado por la UAM en el que ha trabajado como articulista, jefe de sección, revisor de textos y, en los últimos años, como responsable de comunicación. Complementariamente, cuenta con formación específica en comunicación cultural y gestión de proyectos culturales.

En el ámbito investigativo, ha publicado diversos trabajos, entre ellos “Ontología del lenguaje: el camino filosófico de Nietzsche y Foucault” (2023), “Flamenco y jazz, dos músicas con estéticas afines” (2023), “El código, una cuestión democrática” (2024) o “El efecto de la crisis climática y la globalización en la desaparición de culturas musicales” (2025).

Francisco Manuel Peco Díaz

Universidad de Castilla La Mancha

fcomanuel.peco@alu.uclm.es

Francisco Manuel Peco Díaz (Miguelturra, 1988) es maestro de educación musical (Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha) y alumno predoctoral en el programa de Doctorado en Investigación en Humanidades, Artes y Educación de la Universidad de Castilla La Mancha. Es Licenciado en Historia y Ciencias de la Música (UCM, Universidad Complutense de Madrid), Grado Superior en Interpretación, Saxofón (CSMM, Conservatorio Superior de Música de Málaga), Maestro en Ed. Musical (UCLM, Universidad de Castilla La Mancha) y Máster en Investigación Musical (UNIR, Universidad Internacional de La Rioja). Actualmente, es director de las Jornadas Culturales del Carnaval de Miguelturra.

Nelson Rodríguez Vega

Universidad de Concepción (Chile)

nelsonrodriguez@udec.cl

Doctor en Artes mención Música por la Pontificia Universidad Católica de Chile, Magíster en Artes mención Musicología por la Universidad de Chile, y Profesor de Música y Licenciado en Educación por la Universidad de Concepción. Coinvestigador del Proyecto FONDECYT 1240900. Es especialista en el estudio de la música popular de Concepción.

Igor Saenz Abarzuza

Universidad Pública de Navarra

igor.saenz@unavarra.es

Graduado en Interpretación y Pedagogía del Violonchelo, Máster en Desarrollo de las Capacidades Musicales y Doctor en Música por la UPNA. Especializado en

interpretación histórica (ESMUC), patrimonio cultural inmaterial vasco e investigación artística. Fundador de Farout Artistic Research. Compagina su labor de intérprete freelance del violonchelo con la creación artística actual, y la docencia e investigación en el área de música de la UPNA.

Rosa Iraima Sulbarán Zambrano

Univerzita Karlova

iraimasulbaran89@gmail.com

Es musicóloga y antropóloga venezolana. Doctora en Antropología Cultural por la Universidad de Los Andes (Venezuela), con estudios en Musicología e Historia del Arte en la Univerzita Karlova de Praga. Es especialista en Patrimonio Musical Hispano por la Universidad de La Habana, Cuba. Se desempeña como investigadora y docente en la Universidad Nacional Experimental de las Artes (UNEARTE). Su trabajo se centra en las tradiciones musicales andinas, el patrimonio inmaterial y los estudios decoloniales. Es autora del libro *Tradiciones musicales religiosas en los Pueblos del Sur de Mérida* (2024) y ha sido reconocida con el Premio de Preservación de la Fundación Cultural Latin GRAMMY (2022) y el Premio Literario a la Merideñidad (2024) “Cantos y Cantores de romances. Poética de los arrieros”. Es miembro de destacadas asociaciones académicas, entre ellas la Sociedad Venezolana de Musicología, el ICTMD, la IASPM-AL, la Asociación Latinoamericana de Antropología (ALA) y la Cátedra UNESCO para el Estudio Decolonial y la Creación Artística en el Caribe.