

ReCOS

Revista del Conservatorio Superior
de Música de Castilla y León





Editada por el Departamento de Musicología y Etnomusicología del Conservatorio Superior de Música de Castilla y León

C/ Lazarillo de Tormes 54-70 37005 Salamanca

recos@coscyl.com

Tel: 923 282 115

RECOS es una publicación del Conservatorio Superior de Música de Castilla y León (Salamanca) fundada en 2003 y editada desde el Departamento de Musicología. Desde entonces, se ha mantenido abierto un espacio de reflexión, análisis y documentación. Su objetivo es publicar investigaciones originales combinando el rigor académico con la originalidad de los trabajos, y sin olvidar la apertura y pluralidad necesarias en una publicación elaborada por la propia comunidad educativa. RECOS es una revista que se dirige a todo aquel que se interesa por el pensamiento musical en sentido amplio, desde las fronteras de la interpretación, la investigación musicológica o la pedagogía musical. En sus páginas, el especialista puede acceder a un espacio donde publicar y contrastar sus ideas; el lector aficionado encontrará artículos, revisiones críticas y reseñas informativas; el alumno, una información de la actividad académica del COSCYL. La dirección de ReCOS respeta las opiniones de los colaboradores. Los textos son de exclusiva responsabilidad de los autores, no siendo por tanto opinión oficial ni línea oficial de la revista.

SUMARIO

INVESTIGACIÓN

05 Ainhoa Maraña Pérez

Extremadura en la frontera: biculturalidad e identidad en la música de Acetre

15 Camilo Vaughan Jurado

Unas cuantas mesetas: relaciones multimediales en la conformación del discurso musical, literario y visual de Joaquín Turina (1882-1919) y María Lejárraga (1871-1971)

29 Juan Urdániz Escolano.

Análisis comparativo de la banda sonora en films sobre San Francisco Javier

41 Manuel Añon Escrivá.

De Goya a De Pablo. De la pintura a la música

55 Matilde Chaves de Tobar

Baile del ramo o del cordón. Música y tradición

73 Pilar Montoya Chica

El papel de la danza en el teatro musical palaciego bajo el reinado de Felipe V

91 Victor Mínguez Velasco

Neuromusicología: La relación entre la música y la medicina

EDITORIAL

Los artículos que componen este número de la revista RECOS son fruto de algunas de las comunicaciones y ponencias presentadas en las Jornadas de Investigación Musical 2024 (JIM2024), celebradas del 9 al 11 de abril en el Conservatorio Superior de Música de Castilla y León. Estas jornadas se caracterizaron por su excepcional calidad académica, al reunir 28 comunicaciones y mesas redondas que reflejan la diversidad y el dinamismo de la investigación musical actual.

La participación fue notablemente variada, con estudiantes, docentes y profesionales de diferentes niveles de formación —grado, máster y doctorado— provenientes de distintos puntos de la geografía española. Las temáticas abordadas en las comunicaciones libres fueron muy diversas, abarcando el amplio espectro de intereses que conforman la musicología actual. Las presentaciones se agruparon en 10 sesiones, que incluyeron áreas como la edición crítica, enfoques analíticos y performativos, neurociencia musical, música y cine, notación medieval, tratadística y fuentes, pedagogía musical, etnomusicología, estudios de género en la música y músicas urbanas.

La organización de las JIM2024 estuvo a cargo del alumnado y profesorado del Departamento de Musicología del COSCYL, quienes también contribuyeron con sus propias comunicaciones, comunicaciones compartidas y mesas redondas. Este evento no solo destacó por la calidad de sus aportaciones, sino también por el compromiso de todos los implicados en promover la investigación musical en España.

Nos complace enormemente el éxito de las JIM2024, así como el excelente estado de la investigación musical en el panorama académico español. Celebramos la continuidad de las Jornadas de Investigación en nuestro conservatorio, reafirmando su importancia como un espacio de reflexión y crecimiento académico.

Coordinación

Imanol Bageneta Messeguer

Consejo editorial

Cristóbal Vogúmil Abellán de la Rosa

Manuel Añon Escribá

Julia Andrés Oliveira

Joseba Berrocal Cebrían

Eduardo Contreras Rodríguez

Olga Fernández Roldán

Sandra Myers Brown

Colaboradores en este número

AINHOA MARAÑA PÉREZ

CAMILO VAUGHAN JURADO

JUAN URDÁNIZ ESCOLANO

MANUEL AÑON ESCRIBÁ

MATILDE CHAVES DE TOBAR

PILAR MONTOYA CHICA

VÍCTOR MÍNGUEZ VELASCO

EXTREMADURA EN LA FRONTERA: BICULTURALIDAD E IDENTIDAD EN LA MÚSICA DE ACETRE

AINHOA MARAÑA PÉREZ

Resumen

Dentro del marco del folklore extremeño, la agrupación con más reconocimiento nacional e internacional es el grupo Acetre. Su trayectoria resulta interesante por diferentes cuestiones: la localidad de la que proceden, Olivenza, se encuentra en la “raya” entre Extremadura y Portugal, habiendo pertenecido a ambos países en distintos momentos históricos, hecho que les dota de biculturalidad y bilingüismo heredados. Esto se suma al momento en que se consolida, plena Transición Española y la cercana aprobación del estatuto de autonomía de Extremadura, época en la que el folclore y la búsqueda de raíces locales estaba latente. Su música refleja todos estos elementos, así como la evolución del contexto político y social de Extremadura. Para llevar a cabo el estudio se han utilizado diferentes fuentes audiovisuales como documentales y archivos de hemeroteca para complementar la fuente principal: una entrevista telefónica realizada a José-Tomás Sousa, el director musical y fundador de Acetre. Con todo esto, se realiza un repaso por la historia del grupo en las diferentes circunstancias históricas relacionando cuestiones sociológicas con la discografía y poniendo especial interés en la manifestación identitaria de la “zona rayana” y de Extremadura en su conjunto.

Palabras clave: Acetre, folklore, identidad, bilingüismo, biculturalidad, Extremadura.

Abstract

Within the realm of Extremadura's folklore, the group with the greatest national and international recognition is the group Acetre. Their trajectory is interesting for several reasons: the town they come from, Olivenza, is located on the 'border' between Extremadura and Portugal, having belonged to both countries at different times in history, a fact that gives them a bicultural and bilingual heritage. This is added to the moment in which they were consolidated, in the midst of the Spanish Transition and the near approval of the statute of autonomy of Extremadura, a time in which folklore and the search for local roots were latent. Their music reflects all these elements, as well as the evolution of the political and social context of Extremadura. To conduct the study, different audiovisual sources such as documentaries and newspaper archives have been used to complement the main source: a telephone interview with José-Tomás Sousa, the musical director and founder of Acetre. With all this, a review is made of the history of the group in the different historical circumstances, relating sociological questions with the discography and placing special interest in the identity manifestation of the 'border region' and of Extremadura as a whole.

Key Words: Acetre, folklore, identity, bilingualism, bicultural identity, Extremadura.

Contexto histórico: el folklore durante la Transición Española

Antes de profundizar en el periodo de la Transición propiamente dicho, es necesario detenerse en el uso que el régimen franquista hizo del folklore: sirvió como una herramienta política con diferentes fines. Este repertorio es de gran utilidad para la creación de una identidad nacional única, una de las máximas del régimen. Su carácter popular y su proximidad al grueso de la población constituyen una cultura con la que es fácil identificarse, lo que no consiguen otros elementos como la historia o la literatura. Además, el folklore contribuye a la idealización de un pueblo en el que no existen diferencias económicas, políticas ni sociales, lo que a su vez ayuda a la inculcación de valores y pautas de comportamiento de la ideología dominante.

La institución encargada de la recopilación y distribución del folklore durante la dictadura fue la Sección Femenina de Falange a través de los Coros y Danzas. La manera en que concebían la música tradicional era estática, es decir, sin cambios ni variaciones en las piezas. Utilizaron el regionalismo cultural para dar un aire exótico y evitar los posibles conflictos culturales entre las diferentes regiones, sobre todo con los regionalismos periféricos. Si bien es cierto que se encargaron de recoger numerosos ejemplos del repertorio, lo hacían sin atender a ningún tipo de criterio científico y aplicando censuras a las letras y elementos musicales que no se adaptaran a los ideales del régimen, por lo que no se pueden considerar esas recopilaciones como una fuente fidedigna. Podría decirse que contribuyeron a la creación de un folklore reconstruido que no se correspondía con la realidad ni del repertorio ni del pueblo.

La música tradicional cumplía en ese periodo varias funciones¹: entretenimiento, en cuanto al disfrute de quienes participaban en las puestas en práctica y la ocupación de las mujeres de Falange, lo que contribuía a que estas no quisiesen escalar puestos de poder dentro de la institución; comunicación, por la manera en que el franquismo la utilizó para la propagación de sus ideales.

Con el fin de la dictadura y la apertura social y cultural que conllevaba la Transición hacia la democracia, muchas agrupaciones trataron de renovar el lenguaje musical español. En este momento estaba teniendo un gran auge la música folk y los cantautores que, desde el comienzo de la década de los setenta habían jugado el papel de representación de un pueblo hastiado de las imposiciones y censuras de la dictadura. En el marco político se estaban gestando los estatutos de autonomía, por lo que la música tradicional pasó a jugar un papel fundamental en la consolidación de las identidades nacionales. Con la dictadura terminada, la censura se alejó del folklore. Es en este contexto cuando, en el año 1976, surge en la localidad pacense de Olivenza un grupo de jóvenes que, bajo el nombre de Acetre, impulsarán e interpretarán música tradicional y cuya trayectoria perdura hasta la actualidad.

Contexto geográfico: breve historia de Olivenza

Olivenza es una localidad pacense situada a escasos kilómetros de la frontera entre España y Portugal. Se sitúa en el territorio conocido como “la Raya”, es decir, el territorio más próximo a ambos lados de la frontera. Histórica y políticamente ha pertenecido tanto a España como a Portugal. Los primeros asentamientos se datan en la época neolítica. En torno al 1230, el rey Alfonso IX de León conquistó Badajoz y atribuyó estas tierras a la orden templaria, quienes serían los encargados de la construcción de una iglesia y un castillo. Medio siglo después, Badajoz consiguió

1 MERRIAM, Allan P. “Usos y Funciones”. En *Las Culturas Musicales. Lecturas de Etnomusicología*. Madrid: Trotta, 2018, pp. 275-296.

incluir este territorio dentro de su concejo. En el siglo XII esta región, junto a otros territorios fronterizos, pasaron a ser territorio portugués, lo que se mantendría hasta el 1801. A principios del siglo XIX, con el Tratado de Badajoz y mientras se llevaba a cabo la Guerra de las Naranjas, se toma como nueva frontera el río Guadiana, dejando así el territorio oliventino como español.

A pesar de pertenecer a España, la cultura oliventina es un híbrido entre la española y la portuguesa. Esto se refleja en diferentes elementos culturales como la arquitectura (donde el estilo manuelino está muy presente), la gastronomía, la música y el idioma. Se produce aquí un contexto en el que ambas lenguas se entremezclan. La comarca portuguesa con la que limita es el Alentejo, quienes tienen un dialecto propio que se aleja del portugués normativo y que será el que afecte a Olivenza. A principios del siglo XXI surge en la localidad una asociación, *Alem Guadiana*, que se encarga de poner de manifiesto las raíces portuguesas que el franquismo había intentado enterrar llevando a cabo diferentes iniciativas como la señalización de la doble toponimia de las calles, respetando los nombres que se atribuían en época portuguesa. Los residentes de Olivenza pueden obtener la doble nacionalidad, teniendo dos documentos de identidad y pasaportes diferentes. La ciudadanía portuguesa la pueden solicitar tanto nacidos en Olivenza como descendientes de dicha localidad. Por parte de Portugal sigue habiendo quienes reclaman Olivenza como propia, pero se tratan de una excepción ya que, por lo general, existe una muy buena relación entre los habitantes de ambos lados de la frontera. Esta biculturalidad está bien acogida por los oliventinos, quienes se sienten “hijos de ambas naciones”.

Estudio de la historia de Acetre a través de las diferentes etapas de su discografía. Orígenes: de *Extremadura en la Frontera* (1985) a *De Maltesería* (1994)

La Real Academia Española define el término “Acetre” como «caldero pequeño con asa que sirve para sacar el agua de las tinajas». Bajo ese mismo nombre surge en Olivenza un grupo musical cuyo germen se da a la par que la democracia, hacia el año 1976.

Comenzaron como un grupo de adolescentes con un interés musical común que pronto pasarían a formalizar como asociación cultural. Eran amigos que, cuando estaban juntos, aprovechaban para tocar lo que sabían: guitarras, laudes, bandurrias, etc. La intención nunca fue formar un grupo de música, sino que surgió de manera espontánea a través de las quedadas de amigos, comenzando su andadura en los escenarios de manera progresiva. En lo que al repertorio se refiere, empezaron versionando a grupos como Mester de Juglería o Jarcha. Prácticamente a la par, el director musical del grupo, José-Tomás Sousa, empezó su labor de recolección de músicas tradicionales. Buscaban hacer algo parecido a los mencionados grupos en Extremadura. También estuvieron influenciados por cantautores como Víctor Jara o Pablo Guerrero. Fueron acotando y centrando el repertorio hacia la música tradicional a raíz de hablar y consultar a las generaciones mayores de Olivenza. En todo momento el objetivo principal era (y sigue siendo) el disfrute musical. Con el paso del tiempo, fueron consolidando sus objetivos como grupo y se fueron interesando por realizar algo propio más allá de simples versiones de otros autores.

La primera obra publicada del grupo fue *Extremadura en la Frontera*, una clara declaración de intenciones sobre la reivindicación cultural que querían hacer sobre su localidad natal. Fue el primero de tres discos publicados en vinilo. Para poder grabarlo, tuvieron que desplazarse hasta Madrid por la falta de medios y recursos que les frenaba en Extremadura. Fue un disco prácticamente grabado en directo ya que, debido a la limitación del presupuesto, solo podían alquilar el estudio de grabación durante un día. Seleccionaron

el repertorio en función de lo que interpretaban en ese momento: jotas, rumbas, romances... casi todas habían sido recogidas por ellos mismos a través de contactar con conocidos de distintos pueblos de Extremadura. El interés por la recolección, tal y como se ha mencionado, surge a la par que el propio grupo. Según afirma el director musical, se movieron por la curiosidad de entender y compartir con quienes tenían cerca. Recopilaron las canciones que sus abuelas, tías y vecinas les cantaban. Al principio se interesaban por todo tipo de música, hasta que fueron encontrando su estilo y acotando. No solo se centraron en la comarca de Olivenza, sino que ampliaron a prácticamente todo el territorio extremeño.

Tan solo un año después a la publicación de *Extremadura en la Frontera* participaron en un concurso de música folk celebrado en Tarifa, Cádiz. Fueron galardonados los dos años consecutivos en que participaron: el primero obtuvieron el premio de interpretación y el segundo por la labor de investigación. Además del premio material, les ofrecieron la posibilidad de aparecer por primera vez en televisión en el programa “Gente Joven” de la 2 de Televisión Española. Su labor de recolección e investigación está encabezada desde sus orígenes por José-Tomás quien, a título personal, también ha sido galardonado con el Candil de Plata otorgado por la Asociación Extremeña de Folclore a su trayectoria en la música tradicional de la región. A pesar de no contar con una formación musicológica específica, sí que cuenta con una formación musical en solfeo, armonía y piano. Ha complementado dicha formación con la antropología realizando diferentes cursos tanto en Europa como en Hispanoamérica. Esto le ha ayudado a tener una metodología en la recolección de cantos, el trato con los informantes, la estructura de las encuestas y demás elementos de la recolección. Originalmente se lanzaban al trabajo de campo con una grabadora y con el único fin de recoger la música, pero han ido renovando y puliendo dicha técnica gracias a la formación, consiguiendo así un carácter más riguroso. Además de las fuentes de primera mano, apoyan su investigación en cancioneros como los de García Matos, Bonifacio Gil o Kurt Schindler.

Ya en esta primera etapa de su producción musical el bilingüismo está presente. La historia de Olivenza dota a sus habitantes de una biculturalidad heredada. En la propia localidad hay un dicho popular que afirma lo siguiente: “en Olivenza somos hijos de españoles, pero nietos de portugueses”. Desde principios del siglo XIX han convivido dos idiomas: el portugués, en el dialecto propio del Alentejo, y el castellano, en el dialecto extremeño. La introducción del bilingüismo en sus álbumes fue intención manifiesta desde el comienzo. La tradición oliventina es necesariamente bilingüe, aunque el portugués se había prohibido durante el franquismo y las generaciones jóvenes no lo reconocen como lengua materna, aún hay quienes lo mantienen, por lo que no es extraño que las canciones populares sean comunes en ambos idiomas. Ya en su segundo disco, *Ramapalla*, aparece la primera canción publicada en portugués: *O Pescador*. Poco a poco el número de canciones en cada idioma se ha ido equilibrando. Sousa afirma que nunca se han planteado traducir las letras puesto que es lo que escuchaban a sus mayores, forma parte de sus raíces y su identidad individual y colectiva. La herencia musical oliventina, como ya se ha referenciado, parte de la tradición y cultura portuguesas debido a su historia. A pesar de esto, en los comienzos no fue muy bien recibida la iniciativa de ser un grupo de folclore bilingüe.

Hay que poner en perspectiva el contexto político del momento: en la Transición se dio una corriente de reivindicación local y autonómica, se aprobaron los diferentes estatutos de autonomía (el de Extremadura se aprobaría en 1981). A pesar de esto, mucha gente renunció a las raíces portuguesas en pro de la españolidad impuesta por el régimen franquista. Los cambios políticos no siempre van a la par que los culturales, por lo que, a pesar

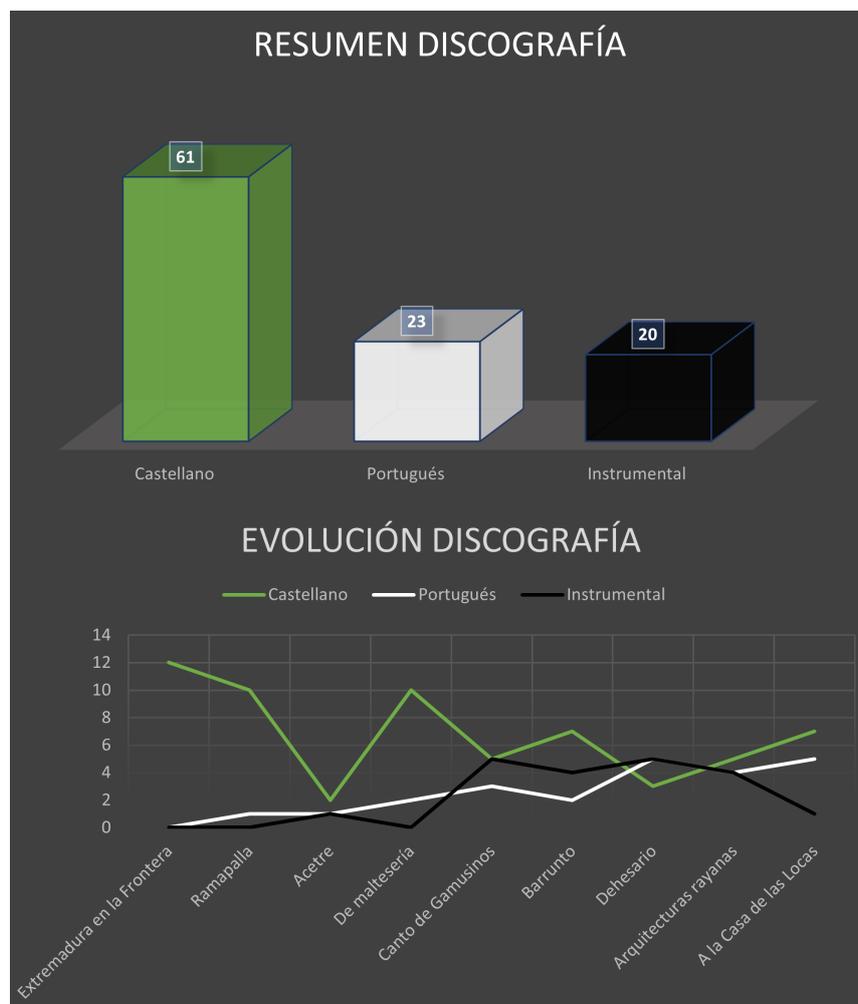


Fig. 1. Análisis del bilingüismo y piezas instrumentales. Elaboración propia

de dicha imposición, hubo quienes mantuvieron el portugués, así como diversas manifestaciones culturales que no podían suprimir (gastronomía o arquitectura entre otras). Existe un bilingüismo por herencia. Por parte de Portugal, aún hay en la actualidad colectivos y asociaciones que defienden Olivenza como territorio propio amparándose en diferentes tratados históricos. Teniendo en cuenta todo esto, era innovador que se cantase en portugués desde un escenario, puesto que era un idioma que había quedado relegado a un plano íntimo y familiar, pero nunca como una forma de expresión pública. Hubo quienes se quejaron apelando a la españolidad, ante lo que el grupo siempre ha respondido con el argumento de ser una forma de enriquecimiento cultural. Al contrario de lo que ocurría con Coros y Danzas, nunca han traducido ni censurado puesto que “traducir las canciones al español en favor de una españolidad, una cosa de nacionalismos, no nos sirve para nada” (Sousa, 2023). A raíz de esto les atribuyeron el adjetivo de “folk bilingüe”, lo que fue una innovación y renovación del folclore que hasta ese momento no se había realizado en Extremadura. Sin embargo, esa práctica es común en los grupos folklóricos del otro lado de la frontera. La relación que existe entre los grupos de “la Raya” es muy buena y realizan con bastante frecuencia convivencias en las que comparten experiencias y tradiciones. Esto es una muestra más de que la cultura y la política no van de la mano, ya que la frontera entre Portugal y España no es un impedimento para que se genere un intercambio cultural de tal calibre.

La identidad se construye en función de diferentes parámetros. “[...] Somos en razón de nuestra historia y nuestros productos, pero especialmente del sentido colectivo que estos

tienen para sus creadores. Es decir, somos en función de nuestras prácticas y del significado colectivo que ellas adquieren”².

El bilingüismo es una parte imprescindible de la construcción colectiva de Olivenza, un marcador identitario que constituye la imagen de la comarca ante el resto y ante ellos mismos. La lengua y la música están conectadas de manera indudable a la cultura local, en parte, por su carácter colectivo. Se habla de una biculturalidad puesto que ambas culturas conviven en el mismo espacio de manera respetuosa e híbrida, creando como producto de la mezcla una nueva expresión cultural.

Cambio de perspectiva: de *Canto de Gamusinos* (1999) a *Arquitecturas Rayanas* (2011)

En 1999 Acetre publica su quinto trabajo: *Canto de Gamusinos*. Este supuso un punto de inflexión por dos aspectos musicales clave: la instrumentación y la elaboración de temas propios.

Hasta este momento se habían dedicado a la recopilación e interpretación de música tradicional (rondas, jotas, sayas, romances, etc.) con los instrumentos que tenían: guitarras, laudes, percusiones, bandurrias y en algunas ocasiones acordeón y flauta travesera. Podría definirse como una etapa más coral en la que primaban las voces con acompañamiento de instrumentos de cuerda. Sousa, como director musical y recopilador, decidió hacer un cambio de rumbo e incluir nuevos instrumentos como un bajo, violín, teclados o guitarras acústicas. No fue la situación lo que condicionó qué instrumentos se añadían, sino que buscaron a músicos en función de la sonoridad que querían construir. Fue un intento de fomentar la parte creativa para no caer en la monotonía en la que llevaban sumergidos casi un cuarto de siglo. Por otra parte, también decidieron comenzar a elaborar temas de autoría propia: perantones, pindongos, jotas, rondas... Construir y componer temas nuevos a la par que se mantiene lo que popularmente se entiende como la “esencia” de este repertorio, así como la búsqueda y revitalización de lo tradicional. El folklore es algo vivo que se encuentra en constante renovación. Tal y como afirma Gustav Mahler: “la Tradición es la transmisión del fuego, no la adoración de las cenizas”.

Tanto la elaboración de temas nuevos como los cambios instrumentales ayudan a la revitalización de la música tradicional, evitando así su musealización. Al principio fueron introduciendo instrumentos en función de las posibilidades que tenían los integrantes del grupo, aumentando poco a poco la plantilla. Esto ayudó a promover la parte musical creativa añadiendo, por ejemplo, interludios instrumentales a las canciones tradicionales y componiendo otras nuevas que, sin ser populares, mantienen el carácter del grupo. También se produce un cambio en la forma de elaborar los arreglos. Además del añadido de partes instrumentales, se atreven con cambios de ritmo y armonía para adaptar la sonoridad a los oídos del siglo XXI. En los años noventa seguía la corriente de la búsqueda de la tradición, pero era necesario un cambio de aires que acercase el folklore, sobre todo, a las nuevas generaciones. Sousa compara la intocabilidad de la música popular con un museo etnográfico en el que las representaciones no se corresponden con la actualidad. Si bien es cierto que hay cantos que no necesitan ser modificados para ser apetitosos para el público del presente, otros muchos lo consiguen gracias a los arreglos musicales de grupos como este. Un gran ejemplo

2 AGUADO, Juan Carlos y PORTAL, María Ana. “Tiempo, espacio e identidad social”. *Alteridades*. 1991, vol. 1, núm. 2, pp. 31-41.

de cómo los arreglos y la producción de un tema popular puede contribuir a la propagación y popularización de un tema se ejemplifica con la *Alborada de Jarramplas*.

El Jarramplas es una festividad tradicional de Piornal (pueblo situado al norte de Cáceres) que se conmemora anualmente cada 20 de enero. La decisión de realizar una adaptación de este tema surgió por la celebración de un congreso de la Asociación Extremeña de Folclore realizado en esta misma localidad y que coincidía con las fechas de la fiesta, San Sebastián. José-Tomás escuchó a unas señoras entonar esta música, cuya letra coincidía con la *Rosca de San Sebastián*, pero no su melodía. Desde la primera vez que lo interpretaron ha sido uno de los temas más aclamados por el público. Lo han interpretado continuamente desde entonces porque se ha convertido prácticamente en “un clásico” del folclore extremeño. Presenta características peculiares como la nasalidad con la que las mujeres interpretan la parte vocal que recuerda al canto que tradicionalmente emplean las señoras en las procesiones de los pueblos para poder aguantar más tiempo cantando sin hacerse daño en la garganta. Trataron de integrar “el sonido de la tradición” con otros elementos más actuales en lo que a la instrumentación y rítmica se refiere. En este caso también se pone de manifiesto la importancia de la simbología en la construcción de la identidad. Aunque nunca han utilizado los trajes regionales en sus espectáculos, sí que han utilizado el traje típico del Jarramplas en algunas actuaciones concretas como la conmemoración del 30 aniversario del grupo en Olivenza o en una de sus actuaciones en el Teatro Romano de Mérida.

La intención de Acetre ha sido siempre hacer su propia versión de la música tradicional adaptándola a los nuevos tiempos, pero es desde este disco cuando se pone aún más de manifiesto. Exponen que, sin perder la “esencia”, es necesario adaptar la música para que siga teniendo validez y no quede como, por ejemplo, una azada o un arado que solo son objetos de museos. Su intención es que la música se siga interpretando y produzca emociones. Reniegan del falso purismo que se daba, por ejemplo, en los Coros y Danzas de la Sección Femenina de Falange. «El lenguaje que es la música hay que modificarlo y renovarlo con el tiempo [...] porque si no seguiríamos escuchando únicamente música medieval. [...] El folclore es algo vivo, al que va evolucionando y, en este caso, nosotros lo hacemos evolucionar forzosamente para una causa estética» (Sousa, 2023). En la actualidad el folclore extremeño está bastante relegado a los escenarios, pero no forma parte la cotidianeidad de la comunidad. Gracias a la revitalización de grupos como Acetre se consigue acercarlo al grueso de la población sin tener que ir necesariamente a un evento musical para ello.

Ramón Pelinski³ contempla varias condiciones que atañen a la música tradicional y que son aplicables en este estudio de caso. Afirma que el desarrollo moderno no suprime las músicas tradicionales ya que esta no se concentra en los objetos musicales en sí. Es decir, el folclore es mucho más que lo meramente sonoro, es un conjunto de elementos culturales y sociales que giran en torno a ello. Es por esto por lo que la renovación del género no implica su “corrupción”, sino su continuidad.

Actualidad: de *Edipo Rey B.S.O.* (2015) a *A la casa de las Locas* (2021)

Desde la publicación de *Arquitecturas Rayanas* (2011) hasta el siguiente disco de nueva creación propiamente dicho, *A la Casa de las Locas* (2021) pasa una década completa. Entre estos dos álbumes se realizan otros dos trabajos con una gran importancia por causas de distinta índole. En 2015 se encarga al grupo la composición de la banda sonora de una obra para el Festival Internacional de Teatro Clásico de Mérida: *Edipo Rey*, a cargo

3 PELINSKI, R. *Quince fragmentos y un tango. Una introducción a la etnomusicología*. Madrid: Akal, 2000.

de la compañía Teatro del Noctámbulo. No solo la compusieron, sino que las cantantes interpretaron la música en directo durante las diferentes representaciones que se realizaron. Era un espectáculo fuera del marco en el que el grupo se suele mover: ritmos diferentes, instrumentaciones que no se asemejan a la línea musical de ese momento y canciones cuyas letras están escritas en griego. Llevaron a cabo una musicalización de los textos de Sófocles. Esto tuvo una repercusión internacional ya que fueron de los pocos autores que mantuvieron el griego antiguo y el CD se vendió por toda Europa, principalmente en Grecia. Por otra parte, en 2016 se conmemoró el 40 aniversario de la formación del grupo y se realizaron dos conciertos especiales en los dos teatros más importantes de Cáceres y Badajoz. Contaron con un gran número de colaboradores, entre ellos un coro infantil, y grabaron en directo algunas de las versiones que han publicado en el álbum *Aniversario*.

Acetre es una pieza fundamental en la construcción de la identidad musical rayana y extremeña. Han sido conmemorados en un par de ocasiones con la Medalla de Extremadura. Además, han participado en varios actos del Día de Extremadura en el Teatro Romano de Mérida, indicativo de la importancia y presencia del grupo. Dentro de dichos actos, han actuado ellos solos y en colaboración con otros artistas extremeños. Surgieron antes incluso que la autonomía en sí, jugando un papel importante en la consolidación de la identidad para la aprobación del Estatuto de Autonomía. Estuvieron presentes en la celebración del primer día de Extremadura que se celebró en Trujillo (Cáceres) interpretando música tradicional y versiones basadas en la tradición. En este tipo de actos se buscaba empezar a crear una conciencia colectiva de la identidad extremeña, por lo que la música jugaba un papel importante. El grupo no se considera representante de Extremadura, pero es impensable un paisaje sonoro tradicional de la comunidad sin la música de Acetre. Además, su reconocimiento no se queda únicamente dentro de las fronteras de Extremadura, si no que traspasa incluso las nacionales teniendo bastante éxito en países de Europa del Este, Cuba y Portugal entre otros.

Hay que entender la identidad como una dualidad entre el reconocimiento que otros hacen de nosotros y el autorreconocimiento. Sousa confirma que han sentido más la identidad extremeña actuando en otras comunidades en las que se celebraban eventos de las asociaciones de emigrantes extremeños que dentro de la propia Extremadura. Josep Martí⁴ define la etnicidad como “la consciencia de pertenecer a un grupo humano determinado por una serie de atributos predominantemente de orden sociocultural”, lo que sustenta la concepción de identidad de los emigrantes extremeños. La globalización actúa como un importante generador de diferenciación puesto que el hecho de hacer productos cada vez más similares en todo el mundo hace que la reivindicación de lo propio sea cada vez más frecuente y ello contribuye a que grupos como Acetre sean una pieza clave en el sentimiento identitario regional.

Conclusiones

Acetre es uno de los grupos más longevos de la historia del folklore extremeño. En sus más de 45 años de trayectoria ha conseguido consolidarse como el mayor exponente de este tipo de repertorio, tanto en Extremadura como fuera de sus fronteras. Su condición geográfica le otorga una biculturalidad manifiesta en los ritmos y, sobre todo, en el bilingüismo de su producción. Es un punto clave en la construcción de la identidad, tanto de la comarca de Olivenza como de Extremadura. Se puede estudiar la evolución del folklore extremeño a través

⁴ MARTÍ, Josep. *Más allá del arte. La música como constructora de realidades sociales*, Sant Cugat del Vallès: Deriva, 2000.

de su discografía: desde los orígenes más corales en plena Transición Política, pasando por distintos periodos influenciados por las corrientes musicales, estilísticas y folclóricas de cada década. Son también los principales causantes de la revitalización de la música tradicional extremeña gracias a sus composiciones propias y a las versiones y arreglos de cantos populares, adaptando el repertorio al siglo XXI y acercándolo a las generaciones más jóvenes. Forman parte y son inseparables de la banda sonora y el paisaje musical extremeños. No puede entenderse la tradición musical extremeña reciente sin tener en cuenta el papel de Acetre

§§§§§

Referencias bibliográficas

AGUADO, Juan Carlos y PORTAL, María Ana. “Tiempo, espacio e identidad social”. En: *Alteridades*. 1991, vol. 1, núm. 2, pp. 31-41.

MARTÍ, Josep. *Más allá del arte. La música como constructora de realidades sociales*, Sant Cugat del Vallès: Deriva, 2000.

MERRIAM, Allan P. “Usos y Funciones”. En: *Las Culturas Musicales. Lecturas de Etnomusicología*. Madrid: Trotta, 2018, pp. 275-296.

PELINSKI, R. *Quince fragmentos y un tango. Una introducción a la etnomusicología*. Madrid: Akal, 2000.

UNAS CUANTAS MESETAS: RELACIONES MULTIMEDIALES EN LA CONFORMACIÓN DEL DISCURSO MUSICAL, LITERARIO Y VISUAL DE JOAQUÍN TURINA (1882-1949) Y MARÍA LEJÁRRAGA (1874-1974)

CAMILO VAUGHAN JURADO

Resumen

Una porción considerable de la producción musical de Joaquín Turina (1882-1949) refleja intrínsecas relaciones con lo visual y lo literario. Este tipo de relaciones son especialmente frecuentes en su música dramática. Las fuentes documentales que rodean las colaboraciones entre Joaquín Turina y María de la O Lejárraga (1874-1974) aportan datos que son susceptibles de ser estudiados desde perspectivas más o menos recientes propuestas desde la musicología, como el análisis multimedial de Nicholas Cook, o fuera de ella, como el concepto del rizoma propuesto por Deleuze y Guattari. Este artículo expone algunas reflexiones metodológicas generales en torno a la aplicabilidad de estos conceptos al estudio de caso de tres colaboraciones que Turina y Lejárraga realizaron durante un marco temporal relativamente estrecho, entre 1914 y 1923: la comedia lírica *Margot*, op. 11, de 1914; un “milagro” en dos cuadros titulado *Navidad*, op. 16, de 1916; y la ópera en un acto y tres cuadros titulada *Jardín de oriente*, op. 25 de 1923.

Palabras claves: Análisis musical multimedial, Joaquín Turina, María de la O Lejárraga, Rizoma, iconografía musical.

Abstract

A considerable portion of the musical production of Joaquín Turina (1882-1949) shows intrinsic relationships with the visual and the literary, especially regarding dramatic music. The documental sources surrounding the collaborations between Joaquín Turina and María de la O Lejárraga (1874-1974) provide data that can be analyzed and understood from recent perspectives proposed from musicology, such as the multimedia analysis of Nicholas Cook, or outside it, such as the concept of rhizome proposed by Deleuze and Guattari. This article present some of the general methodological reflections on the application of these conceptual models to the case study of three collaborations that Turina and Lejárraga carried out during a relatively narrow time frame, between 1914 and 1923: the “comedia lírica” *Margot*, op. 11 (1914); a “Milagro” (“Miracle”) in two scenes titled *Navidad*, op. 16 (1916); and the opera in one act and three scenes titled *Jardín de oriente*, op. 25 (1923).

Keywords: Multimedia musical analysis, Joaquín Turina, María Lejárraga, Rhizome, music iconography.

Introducción

Este ensayo es producto de una serie de reflexiones en torno a la realización de un proyecto de investigación en curso. Las reflexiones que aquí consigno derivan de la presentación realizada en las Jornadas de Investigación Musical 2024 en el Conservatorio Superior de Castilla y León, en Salamanca. Aquí no solo plasmo el contenido de la presentación como la preparé inicialmente, sino que incluyo también algunas reflexiones derivadas de los diálogos que se produjeron al final de la comunicación y en el cierre de las jornadas. Estos diálogos han generado en el proyecto nuevas ideas a partir de los contenidos iniciales de la comunicación, lo cual es para mí motivo de franca alegría, ya que una de las razones que motivaron mi participación en el evento fue precisamente la intención de generar un diálogo entre el proyecto y el espacio de reflexión del conservatorio, cuya naturaleza analítica y teórico-práctica resuena con los intereses del proyecto.

El proyecto del que se desprenden estas reflexiones estudia la producción operística y dramático-musical de Joaquín Turina (1882-1949) entre los años 1914 y 1923. En esta época Turina colaboró con varios artistas relacionados con la compañía de teatro de Gregorio Martínez Sierra y en especial con el proyecto del teatro de arte, que se desarrolló en Madrid por esos mismos años. En este ensayo, nos centramos en lo concerniente a las colaboraciones con María de la O Lejárraga —la esposa y colaboradora autorial detrás de la ambigua firma de “Gregorio Martínez”, que fue confusamente utilizada a la vez como seudónimo y como nombre de autor—, quien asumió un papel fundamental en estas colaboraciones. En concreto estas reflexiones se desprenden del estudio de *Margot*, op. 11, de 1914; *Navidad*, op. 16 de 1916; y *Jardín de oriente*, op. 25 de 1923.

Las relaciones multimediales

La naturaleza multimedial de estas tres obras ha sido un asunto a la vez estimulante y problemático desde el planteamiento mismo del proyecto. Para abordar como una unidad a estos elaborados y bellos engendros, hemos tenido que apoyarnos en algunas reflexiones recientes propuestas inicialmente desde la musicología, pero que beben de otras disciplinas¹. La relación de la música con las imágenes y las palabras es un asunto que se exploró con especial interés por parte de músicos, dramaturgos, artistas visuales y empresarios en este periodo concreto de la historia del arte escénico en España. Muchos de ellos, se inspiraron en las ideas de Wagner —aun de moda por esos años en círculos artísticos e intelectuales— que tomó asumió bandera la idea del *Gesamtkunstwerk* como máxima expresión del arte u obra de arte total². Las relaciones multimediales, siempre presentes en estas obras de naturaleza dramática, pueden explicarse con estemas que establecen relaciones jerárquicas entre los diferentes elementos implicados en el proceso creativo. Esto es posible en la medida en que esté más o menos claramente establecido un flujo de trabajo, como sucede en nuestro estudio de caso, en el que, según los testimonios de María Lejárraga, “*en esta clase de colaboraciones,*

1 Nos referimos a la naturaleza multimedial de las obras desde la definición de Nicholas Cook en COOK, N. *Analysing musical multimedia*. New York: Oxford University Press, 2000, especialmente en pp. 60-97 y 261-272.

2 GONZÁLEZ PEÑA, M.L. "Los músicos de María Lejárraga". En: T. CASCUDO GARCÍA-VILLARACO y M. PALACIOS NIETO (eds.), *De literatura y música: Estudios sobre María Martínez Sierra*. Logroño: Instituto de estudios riojanos, Universidad de la Rioja, 2014, pp. 95-132. Ver también DI GESÙ, F. *Vanguardia teatral española*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2006, pp. 63-71.

el trabajo del escritor precede al del músico”³. Sin embargo, una mirada de cerca a las fuentes documentales que rodean a estas obras sugiere que esta forma unidireccional de entender las relaciones entre música, imagen y texto no siempre obedece a la realidad⁴. El modelo del estema implica una simplificación del proceso creativo y le resta importancia a las relaciones de diálogo en doble vía que se produjeron entre los autores implicados en la hechura de estas obras. En palabras de Nicholas Cook podemos decir que la “*insuficiencia de una aproximación teórica al multimedia que predique la primacía, o más generalmente de la conformidad [entre medios], en lugar de en su interacción*”⁵ es un riesgo potencial en nuestro estudio de caso. En este sentido, la búsqueda de un modelo más flexible para la organización de la información y la comprensión del entramado discursivo que se desprende de estas obras ha sido un aspecto tan estimulante como problemático para nuestro proyecto.

El rizoma como modelo

En las últimas décadas del siglo XX y las primeras del XXI se han generado corrientes de pensamiento transdisciplinar que son útiles para la organización de los elementos implicados en las obras multimedia y, en consecuencia, para comprensión de nuestro objeto de estudio. Las disciplinas derivadas de las artes en general y la música en particular, han aportado a las elucubraciones de estas corrientes debido a sus singulares mecanismos de comunicación y expresión, frecuentemente planteados desde procesos no verbales —o no exclusivamente verbales⁶. Por ejemplo, Deleuze y Guattari en *Mil mesetas: capitalismo y esquizofrenia*, empiezan el capítulo dedicado a la explicación del *rizoma* como modelo llamado a reemplazar los estemas arborizados —desde los que tradicionalmente se han producido una gran cantidad de esquemas conceptuales en el pensamiento occidental— con un epígrafe que no es verbal sino musical⁷. Se trata de la partitura de la cuarta pieza para piano de Sylvano Bussoti, dedicada a David Tudor; uno de los intérpretes más vistosos de la música indeterminista en general y de la denominada Escuela de Nueva York en particular⁸. Lo que presenta, valga la especificidad, no es una pieza musical, sino la guía para la interpretación de una pieza musical indeterminista. El epígrafe no solo señala la adscripción del capítulo a una estética de su época, sino que implica una posición ética de cara al conocimiento, en la medida en que implica —entre otras cosas— una des sacralización del autor —en singular— como fuente del canon o como autoridad única en el proceso creativo y performativo.

Deleuze y Guattari explican a lo largo del capítulo que encabeza esta cita musical, cómo el rizoma —una imagen— permite explicar los vínculos conceptuales a través de los cuales

3 LEJÁRRAGA, M. de la O. Gregorio y yo: medio siglo de colaboración. España: Renacimiento, 2023, p. 194.

4 En este sentido los diarios de Turina o la correspondencia entre María Lejárraga y Gregorio Martínez, por ejemplo, dan cuenta de unos diálogos prolongados en los que es evidente que no se trata de un proceso creativo unidireccional, sino de un proceso de diálogo en el que los aportes de cada uno de los autores involucrados aporta orgánicamente a la construcción del discurso general, afectando frecuentemente las propuestas de los demás participantes.

5 “[...] *the inadequacy of a theoretical approach to multimedia that is predicated on primacy, or more generally on conformance, rather than on interaction*”. COOK, *Op. cit.* p. 111.

6 Un ejemplo paradigmático en este sentido es la publicación de *Obra Abierta*, de Umberto Eco, que se produjo como resultado de los diálogos entre el semiólogo y algunos de los músicos de la vanguardia italiana en los años 50 del siglo XX. Vid. ECO, U., *Obra Abierta*. Barcelona: Ariel, 1979.

7 DELEUZE, G. y GUATTARI, F. *Mil mesetas: Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia (España): Pre-textos, 2002, p. 9. ISBN 84-85081-95-1

8 Vid. GRADAILLE, N., 2016. "David Tudor y su influencia en los compositores de la «Escuela de Nueva York»". *Quodlibet*. Revista de especialización musical, vol. 63, no. 3, 2016, pp. 92-109. ISSN 1134-8615

podemos generar y organizar el conocimiento. El concepto del rizoma, como un objeto orgánico que crece de manera irregular es, en el fondo, un modelo que, como la pieza que representa el epígrafe, desdibuja y cuestiona las jerarquías entre los elementos implicados. En este sentido, su modelo parece más adecuado para abordar la complejidad de la producción dramático-musical de Turina, ya que en el proceso de construcción del discurso de estas obras no hay una única relación jerárquica entre los diferentes elementos que las conforman, sino una serie de relaciones que dialogan de manera orgánica. El gesto de Deleuze y Guattari de establecer el modelo conceptual a través de esa imagen —el rizoma— y el significado que se desprende de sus cualidades físicas, —evidentes en la *visualidad*, pero no derivadas de la visualidad sino de un uso simbólico que se puede expresar tanto en la representación visual del objeto como a través de otras formas de representación, relacionadas con alguna característica a la que alude— es asumido como una trayectoria más que como un contorno por parte de los autores, lo cual se deduce del hecho de que su propuesta en realidad desborda la mera imagen de la raíz: hablan, por ejemplo, de mesetas, de una manada de lobos o de la relación entre avispa y orquídea como ejemplos de rizomas “rotos” o “interrumpidos”, que en realidad escapan a las características, ya relativamente más flexibles con respecto al modelo del estema⁹. Este uso singular de la imagen es útil e ingenioso como modelo de construcción intelectual, en la medida en que excede las posibilidades de lo puramente verbal. Sin embargo, no hay que olvidar que el capítulo desarrolla su argumento, en todo caso, desde la verbalización, aunque aluda al pentagrama, a las grafías musicales o a las representaciones visuales. En este sentido, nuevamente, el fondo de la propuesta conceptual se toca con los procesos de conformación discursiva de Turina, por la conexión multimedial entre algunos elementos musicales concretos implicados, que se conforman en metáfora de los aportes verbales o visuales implicados en las obras. Precisamente el uso de estas metáforas multimediales es uno de los aspectos singulares de la producción dramático musical de Turina y, en este sentido, su producción se articula bastante bien con corrientes de pensamiento posteriores a su época.

No es la intención de este ensayo agotar o discutir a fondo el concepto de rizoma, ni su aplicabilidad al estudio musicológico, sino señalar que, en el fondo, la propuesta de Deleuze y Guattari implica, por un lado, la inclusión explícita de diferentes medios para la construcción de su propio discurso —tarea que comparte con nuestro objeto de estudio— y, por el otro, una postura abierta a reconocer todas las posibles relaciones de los contenidos de cada uno de estos medios en relación con los demás, como conformantes de un discurso compartido y prácticamente inagotable. Es precisamente en este sentido que consideramos que el postulado aporta a la comprensión de nuestro estudio de caso. Turina fue una persona que dedicó profesionalmente su vida a la música, pero que rodeó su quehacer musical no solo de actividades en torno al pentagrama, sino que estuvo siempre fuertemente apoyado en las letras y las imágenes¹⁰. Sus procedimientos para la composición son de alguna manera rizomáticos, y establecen vínculos que a veces exceden a las convenciones representativas ordinarias de la música. Por ejemplo, para representar en la pieza que cierra la Suite para piano titulada *Femmes de Seville*¹¹

9 DELEUZE, G. y GUATTARI, F. Op. cit., pp. 15 y 33-44.

10 Ya varios autores han señalado estas dos facetas en el desarrollo de la carrera de Turina. Vid. MORÁN, A. y TURINA, J. *Joaquín Turina corresponsal en París y otros artículos de prensa: Escritos de un músico*. Granada: Junta de Andalucía, 2002, pp. 11-16. ISBN 84-8266-282-1 En cuanto a su relación con las imágenes, basta ver el inmenso acervo documental iconográfico que fue propiedad del compositor, su afición por la fotografía y la educación en cultura visual, heredada de su padre Joaquín Turina y Areal, quien fue un reconocido pintor. Vid. OLIVERA ZALDUA, M. "La colección Iconográfica del compositor Joaquín Turina: Descripción y análisis documental". *Cuadernos de documentación multimedia*, vol. 20, 2009. ISSN 1575-9733.

11 La pieza fue originalmente titulada en francés y publicada en París por la editorial Rouart Lerol & Cie en 1935.

op. 89, utiliza una relación visual de la notación para representar iconográficamente la geometría de la peineta, estableciendo como forma de representación, una suerte de guiño iconográfico, claramente dirigida al pianista intérprete —no al público— a la vez que construye musicalmente una sonoridad típica española con ritmos sincopados, cadencias y sonoridades frías etc. —estos sí dirigidos al público a través de la escucha. La partitura de Turina sugiere interpretar las notas repetidas sobre el re con las dos manos, de manera intercalada, genera una geometría similar a la de los dientes de la peineta.

Los guiños de este tipo son relativamente frecuentes en la escritura musical de Turina. Su interés por la imagen y su vasta cultura le permitieron jugar con significados y formas poco usuales de representación que aparecen también en sus producciones dramático-musicales.



Fig. 1. Peinetas en el pentagrama

Así, los procesos de conceptualización en torno a la imagen del rizoma parecen ser adecuados para identificar y explicar los vínculos que se producen entre la música y los demás medios implicados en las creaciones multimediales de Turina, en comparación con los esquemas más tradicionales, basados en esquemas arborizadas que establecen jerarquías entre los diferentes medios. El modelo conceptual des-jerarquizante o des-linealizaante del pensamiento, a pesar de nutrirse de los aportes de la música no parece haber generado una reacción recíproca por parte de nuestra área del conocimiento, al menos no en lo que los modelos de análisis más comunes respecta. Muchos de estos modelos parten de premisas que se derivan de un repertorio canónico y cuya aplicación implica una perspectiva que limita el proceso analítico a la extracción de una serie de datos y su posterior organización jerarquizada. Para empeorar la situación, esto se hace frecuentemente partiendo de la premisa de que debemos evaluar la música a partir de unos juicios de valor emanados de ese mismo repertorio canónico —en el que la música de las culturas hispanoparlantes apenas se menciona—, cuya resonancia social, en realidad no deriva, o al menos no exclusivamente, de los elementos que la teoría musical, en complicidad con la historiografía, han señalado como los causantes de su importancia o grandeza. La flexibilidad conceptual implícita en la imagen del rizoma es en últimas bastante más propensa a una utilización creativa de los datos analizados y mucho más flexible en la vinculación de conceptos o ideas que los modelos tradicionales previos, basados en estemas en los que subyacen prejuicios esencialistas, simplificantes, jerarquizantes y frecuentemente binarios¹².

Esto es significativo precisamente porque estableció con claridad en la creación de esta suite un público al que iba dirigida, lo cual se ve claramente reflejado en el exotismo la música, que presenta muchos clichés de la música española de la época. Vid. VAUGHAN, C., 2022. *La representación de lo femenino en la música de Joaquín Turina (1882-1949) a través de las suites Mujeres Españolas, op. 17 (1916), op. 73 (1932) y Mujeres de Sevilla, op. 89, (1935)*. Trabajo de Fin de Máster (TFM). Salamanca (España): Universidad de Salamanca.

12 Nos referimos concretamente a modelos como el Schenker y sus derivados, tales como el análisis lineal, que

Intertextualidad y el lugar de la música en el discurso multimedial

Así pues, adoptamos esta perspectiva para poner a dialogar los diferentes textos que conforman y rodean las obras que estudiamos. Como consecuencia de esta adopción, hemos encontrado útil el concepto de intertextualidad como puente para comprender las relaciones intermediales. Son diversos los significados que tiene el concepto de intertextualidad. Para el presente estudio, asumimos el uso del término desde las definiciones de Gerard Genette quien define la intertextualidad como “*una relación de presencia copresencia entre dos o más textos, es decir, eidéticamente y frecuentemente, como la presencia efectiva de un texto en otro*”¹³. Consideramos que, desde una perspectiva amplia, la música es intrínsecamente intertextual: el simple uso de un título verbal que encabece la obra musical ya implica una potencial serie de relaciones intertextuales que median la experiencia de la recepción —tanto del público y la crítica como del intérprete— e incluso, a un nivel psicológico, podríamos decir que también del compositor o el arreglista. Esas relaciones que se producen en torno a la creación musical pueden tener un mayor o menor nivel de elaboración con respecto a los elementos que pretenden ser puramente musicales. Nuestra mente establece de manera consciente o inconsciente procesos de significación e interpretación de la música que varían según la experiencia de cada individuo y las vías que nuestro cerebro elabora para comprender, memorizar y otorgar un sentido a la construcción del discurso¹⁴. Estos procesos de significación, aun en las músicas más “puras” o menos referenciales, se han explicado frecuentemente desde procesos más o menos metódicos de análisis y en este sentido, el proceso del análisis es en sí un proceso que no se puede desligar de los procesos de significación en la música, incluso en los modelos analíticos más formalistas y autorreferenciales desde el punto de vista musical.

El análisis musical como herramienta vs. el análisis como el fin último

El análisis musical como fin último, puede ser un ejercicio válido en determinados contextos, como lo es, por ejemplo, el cierre de un proceso académico encaminado a adquirir las herramientas necesarias para aplicar determinado método de análisis. Sin embargo, ya que el análisis musical es ante todo un mecanismo a través del cual extraemos y organizamos datos derivados la música, cabe siempre preguntarse ¿para qué extraigo y organizo esos datos? O mejor, ¿Qué me dicen esos datos?¹⁵

En este sentido, el ejercicio analítico en la música más que aplicarse como un fin, puede constituirse como una herramienta para estudiar la música, extraer de ella datos concretos y luego construir un discurso que nos permita explicar algo acerca de esa música. La musicología,

parten de una premisa esencialista según la cual el proceso de reducción permite desvelar esa esencia subyacente en la “obra maestra”. Vid. FORTE, A. "New Approaches to the Linear Analysis of Music". *Journal of the American Musicological Society*, vol. 41, no. 2, 1988. ISSN 00030139, 15473848. DOI 10.2307/831436, o el modelo del SAMeRC y los esquemas jerarquizantes que propone. Vid. LARUE, J. *Análisis del estilo musical*. Barcelona: Labor, 1989, pp. 117-148. En todo caso, desde el fin del siglo XX, y en parte como consecuencia de la aceptación generalizada de las reflexiones de Jean-Jaquez Nattiez en su aproximación a una semiología de la música, que entiende la obra musical como un proceso de comunicación y significación relativo, que se produce entre el emisor y el receptor, se ha producido un giro interesante en los enfoques analíticos que permite acercar esta flexibilidad conceptual emanada de la filosofía al análisis musical. NATTIEZ, J.-J. *Music and Discourse: Toward a Semiology of Music*. Princeton: Princeton University Press, 1990. Vid.t. TAGG, P. *The Urgent Reform of Music Theory. Festschrift in honor of Jean-Jacques Nattiez*, 2015. [en línea], disponible en: <https://tagg.org/texts.html> (consultado por última vez el 27 de julio de 2024).

13 GENETTE, G. *Palimpsestos*. Madrid: Taurus, 1989, pp. 9-17. ISBN 2-02-006116-3

14 ZBIKOWSKI, L.M. *Conceptualizing Music: Cognitive structure, theory and analysis*. New York: Oxford University Press, 2002, pp.23-135.

15 COOK, N., 1999. "¿Qué nos dice el análisis musical?" *Quodlibet. Revista de especialización musical*, no. 13, pp.54-70.

como consecuencia de su naturaleza interdisciplinar, tiene la capacidad de extraer y amplificar las posibilidades expresivas del análisis, en la medida en que los datos extraídos pueden en realidad articularse —como un rizoma— con elementos que no parecieran tener conexión a primera vista. Por ejemplo, la similitud entre un preludio para piano de Claude Debussy con el preludio de la ópera *Jardín de Oriente* de Turina (que discutiremos más adelante), explicado únicamente a través del análisis musical, puede reforzar afirmaciones ya enunciadas en múltiples ocasiones en el pasado, acerca de la relación del lenguaje compositivo del sevillano con el estilo impresionista que conoció y apropió en sus años de estudio en París¹⁶. Sin embargo, esa misma similitud, cotejada con una revisión detallada del contexto histórico y los testimonios del compositor y su libretista, contenido en fuentes diferentes a la partitura, nos permite aproximarnos al proceso creativo para establecer relaciones más complejas y específicas de significación que no han sido señaladas en el pasado, y que solo pueden salir a la luz a través de un proceso que efectivamente incluye metodologías de análisis musical tradicional, pero que las excede, en la medida en que éste solo nos muestran una parte del discurso —eso sí— sin la cual sería imposible su comprensión general.

El caso Turina-Lejárraga

Resulta un aspecto afortunado el que esté ampliamente documentado el proceso creativo de las colaboraciones de María Lejárraga y Joaquín Turina. Debido al exilio de la autora, como consecuencia de la dictadura franquista, y a la necesidad de reclamar los derechos de su obra desde el extranjero, contamos con un testimonio abundante acerca del proceso creativo de las colaboraciones entre los dos autores¹⁷. El caso es singular debido a la coincidencia en términos estéticos y al compartido interés de ambos por un tercer medio con el que dialogaron desde el pentagrama y las letras: el de las imágenes visuales.

Turina, fue hijo de un pintor, además de ser fotógrafo aficionado y coleccionista incansable de imágenes de diversa naturaleza. Probablemente debido a esto, su música refleja frecuentemente un interés marcado y muy singular por lo visual. En su proceso creativo la imagen, así como sus derivaciones verbales y musicales, juegan un papel importante que puede determinar la composición musical desde sus más profundos cimientos. Solo por mencionar un caso que aparecerá elaborado en profundidad en mi tesis doctoral, mencionaré el caso de la cita a la introducción del preludio de Claude Debussy *La Catedral Sumergida*, que fue incluida en la versión definitiva del preludio de su ópera *Jardín de Oriente*, como símbolo de una arquitectura magnífica metafóricamente venida a menos —la ópera narra la caída del gran palacio de un sultán que es invadido y profanado por un ejército enemigo— y a la vez como alusión al lenguaje modernista del impresionismo, que funciona también presuntamente como símbolo nacional francés, en respuesta a su reciente alianza militar con España para someter a las guerrillas revolucionarias bajo el mando de Abd el Krim, en la guerra del Rif, al norte de Marruecos, que por entonces era territorio colonial gobernado por España y Francia. La alusión al preludio de Debussy adquiere significados por varias vías, sin duda una de ellas es la iconográfica: la representación o alusión a una imagen visual que representa desde el pentagrama el escenario en el que se desenvuelve la trama de la ópera y a la vez anticipa el hundimiento metafórico de esa magnífica arquitectura.

16 HEINE, C. "El impresionismo musical en tres obras para piano de compositores españoles: Vicente Arregui (1902), Salvador Bacarisse (1922) y Joaquín Turina (1930)." *Anuario Musical*, no. 52, DOI 10.3989/anuariomusical.1997.i52.294, *vd.t.* BENAVENTE, J.M., 1983. *Aproximación al lenguaje musical de Joaquín Turina*. Madrid: Alpuerto, 1997, pp. 139-171. ISBN 978-84-381-0050-9

17 LEJÁRRAGA, M. de la O. *Gregorio y yo: medio siglo de colaboración*. España: Renacimiento, 2023. ISBN 978-84-19791-29-0.

Por su parte, Lejárraga presenta en sus textos referencias a pinturas e imágenes de notable importancia simbólica y trascendencia en la construcción de las tramas. Sus textos reflejan la importancia que ella reconoce en la construcción de identidad a través de las obras de arte. En este sentido, sus colaboraciones con Turina son en sí expresiones de activismo estético, cultural, social y político. Por ejemplo, el lugar que ocupa el cuadro inicial de *Navidad*, que consiste en una composición estática en la que los actores se presentan al público como una “representación plástica del ‘Nacimiento’”¹⁸ pone en evidencia la concepción plástica y visual de su dramaturgia, enfoque que se alinea claramente con las exploraciones estéticas que por esos mismos años se están desarrollando en torno al mencionado teatro de arte en España. El proyecto pretendió alejarse de la tradicional primacía del texto en la dramaturgia para enfocarse en las posibilidades —y carencias— del estrecho y sencillo Teatro Eslava, que fue el centro de operaciones del grupo¹⁹. Este fue además el escenario donde se presentaron algunas de las producciones dramático-musicales de Turina.

A partir del contexto histórico y estético en el que surgen estas obras, nos hemos planteado la necesidad de estudiar las relaciones multimediales desde una perspectiva que nos permita comprender, sin necesidad de jerarquizar de antemano, las relaciones que se producen entre lo visual, lo textual y lo musical. Existen diferentes modelos para abordar el estudio de los procesos de enunciación de los discursos multimediales y la conformación de espacios de confluencia en donde participan cada uno de los medios que constituyen la versión definitiva de estas obras. Para ello hemos echado mano del planteamiento que Lawrence Zbikowsky expone para el análisis de los *lieder*; en donde confluyen los aspectos literarios y musicales, produciendo un espacio compartido (*blended space*), interdependiente de los aportes de los espacios específicos de la música y el texto literario²⁰. En la conformación final de las obras dramático-musicales de Turina se producen no uno, sino cuatro espacios compartidos, en la medida en que estos espacios ya no solo se generan entre lo musical y lo literario, sino que entra a participar también el factor de lo visual. Para ello ha sido de gran ayuda para el proyecto el diálogo con una rama relativamente joven de la musicología: la iconografía musical.

Las relaciones en este sentido abundan en la obra de Turina y cobra cierta importancia su esclarecimiento de cara al ejercicio de conformación de los significados en cada una de las áreas y las formas en que tales conformaciones se relacionan con la otra o las otras. Por ejemplo, la utilización de elementos de significación simbólica en el texto de María Lejárraga, que alude a la rosa, como alegoría de la belleza en *Margot*, es adoptado en la ilustración del cartel publicitario y las portadas de varias ediciones de la partitura, donde se decora a la protagonista con un sombrero en el que aparece —junto con otros elementos simbólicos— la rosa que menciona el texto. Esto haría parte del espacio compartido entre el texto y la imagen.

Hay otros ejemplos, quizás más interesantes para la musicología por acudir directamente a la música como medio de representación. Un ejemplo es la utilización de motivos relacionados con la representación de lo doloroso, lo femenino y lo exótico, o lo oriental, en la música de Turina, donde se establecen relaciones intertextuales dentro de cada una de las áreas mediales, incluida por supuesto la música. Tal es el caso de la aparición de la célula generadora de la “morena coqueta” de la suite *Mujeres de España* op. 17, que alude a la representación de María

18 MARTINEZ SIERRA, G. [sic.]. *G. Martínez Sierra Obras completas: El Reino de Dios; la Adultera Penitente; Navidad*. Londres: Forgotten Books, 2018, p.223.

19 GONZÁLEZ LAPUENTE, A. y HONRADO PINILLA, A. *Teatro de Arte: Libro de las Jornadas de zarzuela Cuenca 2015*. Madrid: Fundación Jacinto e Inocencio Guerrero, 2016, p. 17. ISBN 978-84-617-4100-7

20 Zbikowsky. *Op. cit.* pp. 63-95.

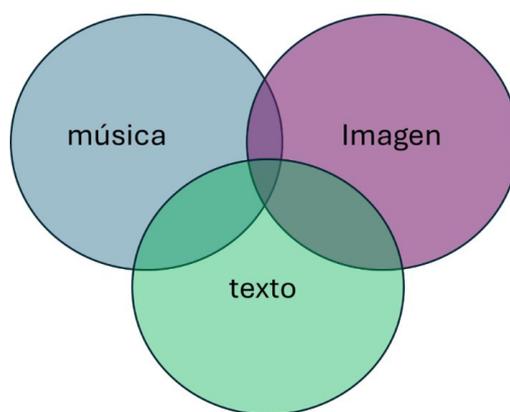


Fig. 2 Espacios compartidos entre los medios implicados en la creación dramático musical de Turina

Ortega, una camarera del Café España, donde Turina acudía frecuentemente a tertulias y que inspiró la composición de *Recuerdos de mi rincón* op. 14, por una muletilla melódico-rítmica que al parecer tenía la camarera al hablar²¹. No obstante, las referencias intertextuales en la música de Turina a veces son menos obvias en su referencialidad y se apoyan en ritmos, contornos melódicos o incluso texturas que adquieren una significación específica en el contexto de su aparición en determinados títulos. Por ejemplo, la aparición del ritmo de la habanera en “la cigarrera traviesa” de la suite *Mujeres de Sevilla* op. 89, es una cita indirecta a “la eterna Carmen”²², personaje que trabajaba en una cigarrería y que le otorga un poder representativo al ritmo de la habanera que presenta por dos vías: el habano, que es el cigarro; y la asociación al ritmo de la habanera como cliché representativo de Carmen, quien tanto en la trama de *Mérimée* como en la ópera de Bizet, trabaja en una fábrica de cigarrillos en Sevilla.

Esta suerte de mecanismos para la asignación de significados en Turina aparece también en su producción operística, en donde la conformación de estas alusiones se relaciona de manera muy simbiótica y creativa con el texto cantado así como con el trasfondo psicológico de la situación escénica. Por ejemplo, en los compases 74 a 78 en el número 8 del segundo acto de *Margot*²³, —una zarzuela cuyos autores no quisieron titular *Zarzuela* por razones que no corresponde discutir en este breve ensayo—, aparece una figura retórica típica del barroco alemán: el *passus duriusculus*. Esta figura le otorga a la orquesta una función expresiva directamente relacionada con la acción de la escena y con el reflejo de la psicología del personaje cuando se lamenta por la pérdida de su amada. El fragmento orquestal aparece rodeado —antes y después de su aparición— por un texto en voz del intérprete en escena, que le otorga un significado dramático a su aparición y que da cuenta de una relación intermedial entre el contenido literario y el contenido musical de la escena: “Se ha borrado la vereda”. Se refiere al camino como metáfora del futuro, y en este sentido la alusión musical a los “pasos”, son un conector intermedial o un espacio compartido entre el texto de Lejárraga y la música de Turina.

21 Vid. VAUGHAN, C., 2022. *La representación de lo femenino en la música de Joaquín Turina (1882-1949) a través de las suites Mujeres Españolas, op. 17 (1916), op. 73 (1932) y Mujeres de Sevilla, op. 89, (1935)*. Trabajo de Fin de Máster (TFM). Salamanca (España): Universidad de Salamanca, pp.54-57.

22 *Ibid.*, pp. 48-50 y 71.

23 TURINA, J. y MARTÍNEZ SIERRA, G. [sic]. *Margot: comedia lírica en dos actos*. Madrid: ICCMU. Música lírica, Zarzuela, 2001. 34, ISBN 84-8048-383-0.

The image shows a musical score for five string instruments: Violín I, Violín II, Viola, Violonchelo, and Contrabajo. The score is for measures 74 to 78 of the eighth number of the second act of the opera Margot. The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 2/4. The Violín I and Violín II parts play a melody of eighth notes with triplets in measures 75-78. The Viola part plays a similar melody with triplets. The Violonchelo part plays a rhythmic pattern of eighth notes with triplets. The Contrabajo part is silent in measures 74-75 and then plays a rhythmic pattern of eighth notes with triplets in measures 76-78.

Fig. 3 Margot, Compases 74 a 78 del número ocho del segundo acto. Sección de cuerdas.

Adicionalmente, en las partituras de Turina, son frecuentes las indicaciones verbales en sus diferentes estadios: los manuscritos, las partes de apuntar y las versiones editadas y publicadas. Estas indicaciones puntualizan algunos elementos representativos que utiliza para traducir los elementos representados de un medio visual o textual a la música. Es ejemplar en este sentido la partitura de *Recuerdos de mi rincón*, en la que el compositor presenta una serie de escenas que conforman una “tragedia cómica para piano” que se encuentra a mitad de camino entre la dramaturgia musical propiamente dicha y la música que simplemente presenta un contenido representativo meramente referencial.

La noción de imagen aplicada al estudio de caso

Rafael García Mahiques, en el primer volumen de su estudio sobre iconografía e iconología, propone una noción de la imagen “*sin vinculación con disciplina alguna*”²⁴, que resulta muy adecuada para nuestro estudio de caso. Se trata de la idea de imagen como un concepto abstracto que no se limita a lo visual, lo mental o lo verbal y, en nuestro caso, tampoco se limita a lo musical, aunque sí lo contempla. El uso de citas con una relación relativamente intrincada es tan incómodamente nebuloso como interesante en el caso de la producción de Turina y Lejárraga. Un ejemplo elocuente en este sentido el caso del preludio de la ópera *Jardín de Oriente*, que ya hemos discutido, el cual fue incluido solo en la versión definitiva de la ópera²⁵. Este preludio, está explícitamente relacionado con el de Debussy a través de una serie de similitudes musicales y de una mención que Lejárraga hace en sus memorias, precisamente cuando describe el trabajo creativo que llevó a cabo con Turina²⁶ y el camino

24 GARCÍA MAHÍQUES, R. *Iconografía e Iconología*. Madrid: Encuentro, S.A. vol. 1., 2008.

25 Esta ópera pasó por un largo proceso de composición que duró más de cinco años y que quedó ampliamente documentado en su archivo personal. “El amor dormía” y “Laberinto” son dos de los títulos previos de la ópera, que finalmente se llamó *Jardín de Oriente* desde su estreno en 1923, *vid.* SANZ GARCÍA, L. De odaliscas y sultanes en un «Jardín de Oriente» (1923): el último libreto de “María Lejárraga”. En: T. CASCUDO GARCÍA-VILLARACO y M. PALACIOS NIETO (eds.), *De literatura y música: estudios sobre María Martínez Sierra*. Logroño: Instituto de estudios riojanos, Universidad de la Rioja, 2014, pp. 205-235.

26 LEJÁRRAGA, M. de la O. *Gregorio y yo: medio siglo de colaboración*. España: Renacimiento, 2023, p. 258.

para su desvelamiento es relativamente enrevesado. Su desciframiento fue posible gracias a relaciones que podríamos llamar rizomáticas entre documentos de índole personal de los autores, el contexto político de su realización y la cronología de la elaboración de la ópera, este último evidente a través de las diferentes versiones de ésta. En este sentido, la noción de la imagen que propone García Mahiques resulta pertinente en la medida en que cabe en ella este tipo de imágenes verbales y musicales, las cuales juegan un papel importante en la conformación de los elementos representativos de la música de Turina en su dramaturgia musical.

Por otra parte, esta misma ópera, como se ha mencionado ya, antes de titularse *Jardín de Oriente* se llamó “Laberinto”, una palabra enigmática de cara al argumento de la ópera, de connotaciones intertextuales y simbólicas interesantes. En la búsqueda de una explicación para este curioso título previo, pase por explorar y cotejar textos desde la mitología griega hasta los usos de esta imagen/concepto en la literatura reciente sin resultados plausibles. No obstante, la explicación de esta enigmática referencia terminó por aparecer en el archivo personal del compositor, donde se alberga una cantidad ingente de imágenes²⁷. En una postal, que retrata el Patio de los leones del palacio de la Alhambra, aparece el título “*Laberinto de columnas*” y un encuadre del espacio fotografiado que presenta muchas coincidencias con el espacio escénico en donde se desarrolla la acción de la ópera: una fuente, varias filas de columnas, un espacio palaciego y, en general, una arquitectura y ornamentación nazarí que evoca el problemático asunto de “lo oriental”²⁸. La asociación del rótulo de esa postal, con la imagen relativamente abstracta del palacio oriental donde se desenvuelve la acción dramática y algunos elementos cuya exposición completa excedería la extensión de este ensayo, se relacionan a través de la psicología del compositor y la libretista que asignaron ese título provisional y que termina dando cuenta de unas asociaciones identitarias en las que lo oriental se conforma como parte de las expresiones intrínsecamente españolas desde la ocupación territorial y la herencia arquitectónica y paisajística del país, en relación con un complejo contexto bélico que se estaba desarrollando por esos años entre España y Marruecos, en torno a la mencionada guerra del Rif.

Aproximación a algunas conclusiones

La obra de Turina es particular en las formas de representación y en como consecuencia, en los mecanismos con los que busca relacionar la música con la imagen —en su más amplia acepción— o con la palabra. Los procesos a través de los cuales toma las decisiones en el pentagrama tienen una marca personal, pero también responden a una herencia intelectual que viene en parte de su formación en París, la cual compartió con toda una generación de músicos de España y de otros lugares del mundo. Esta genealogía académica fue en gran parte compartida por músicos españoles e hispanoamericanos, en lo que a la música académica y a las generaciones que se formaron en las primeras décadas del siglo XX respecta. En este sentido, muchos otros compositores comparten con Turina formas de representación y perspectivas ontológicas sobre la música y el lugar del músico en la cultura. Esta cercanía genealógica es en parte producto del idioma compartido —que subyace en algunas formas de expresión y representación no verbales, como la música— pero en una parte importante

27 Vid. OLIVERA ZALDUA, M. "La colección Iconográfica del compositor Joaquín Turina: Descripción y análisis documental". Cuadernos de documentación multimedia, vol. 20, 2009. ISSN 1575-9733.

28 SAID, E. *Orientalism*. New York: Vintage Books, 1978.

es también producto de la influencia que la cultura francesa en general y la educación de la *Schola Cantorum* de París en particular ejercieron sobre la intelectualidad y en los proyectos nacionalistas de varios países²⁹. Nuestro estudio de caso aporta datos sobre las formas en que, partiendo de los modelos metodológicos y conceptuales de esta genealogía, Turina participa de tal tradición desde el pentagrama y dialoga a su vez con los aportes, probablemente menos exógenos de Lejárraga.

Las relaciones de inter-medialidad e inter-textualidad en nuestro estudio de caso dan cuenta de unos procesos singulares de construcción simbólica en ocasiones claramente relacionada con lo social y lo político. Estas relaciones hacen parte de una tendencia del mundo hispanoparlante que intentó, en el marco de los procesos de modernización de las artes en las primeras décadas del siglo XX, articularse con las grandes mecas de la cultura occidental para darle circulación a obras que pretendían, en cierta medida, la etiqueta de arte universal, paradójicamente planteados desde los procesos de autoexotización encaminados a encajar en el canon de estos grandes centros de difusión desde la periferia³⁰. Para ello, se generaron mecanismos específicos de los medios implicados en la creación multimedial, y la producción de Turina y Lejárraga no es la excepción.

Las colaboraciones de Turina y Lejárraga trascienden la concepción específica de las obras que hicieron juntos, en la medida en que generaron mecanismos de diálogo intermedial que cada uno de los autores aplicó en sus creaciones personales. La construcción conjunta de estas obras implicó la conformación de espacios compartidos entre los medios implicados, que son descifrables solo en la medida en que se contemple tanto la obra, desde una revisión crítica de las decisiones ahí plasmadas, los testimonios de los autores y una comprensión del contexto histórico y político en el que se generaron. Los productos definitivos de su colaboración terminan por conformar una suerte de códigos simbólicos y representacionales singulares desde el diálogo intermedial. En este sentido, lo dramático, concebido en torno a la palabra, es a la vez causa y efecto de la producción musical e iconográfica que lo rodea. Quizás lo más interesante de todo esto, es la evidencia y la importancia que adquiere el lugar de enunciación de los autores. Este es frecuentemente el determinante de la conformación discursiva y de la forma específica en que se conforman tanto desde lo musical, como desde lo visual y lo literario.

Por último, y para cerrar, quiero retomar lo que he dicho en las primeras líneas de este ensayo: esta investigación se encuentra aún en proceso de realización, por lo que algunas de las afirmaciones que presentamos aparecen apenas como señalamientos generales que requieren de espacios más extensos para su desarrollo y exposición completos. En este sentido,

29 Solo por mencionar algunos casos emblemáticos de esta influencia, vid. para el caso de España: ARÁEZ SANTIAGO, T. "El ingreso de Joaquín Turina en la Schola Cantorum de París: Hacia una revisión de sus años de estudio". *Revista de Musicología*, vol. 42, no. 1, 2019. ISSN 0210-1459. DOI [10.2307/26661398](https://doi.org/10.2307/26661398); para el caso de Colombia: VAUGHAN, C. *Los Poemas Sinfónicos de Guillermo Uribe Holguín: Retratos sinfónicos del nacionalismo en Colombia* [s.l.]:Académica Española, 2020. ISBN 978-620-0-41550-9 y VAUGHAN, C. "The Snake and the Deer: Indigenist elements in art music and visual arts through the república liberal period (1930-1946) in Colombia". En: A. BALDASSARRE y A. TENISWOOD-HARVEY (eds.), *Belonging, Detachment and the Representation of Musical Identities in Visual Culture*. Wien: Hollitzer Verlag, 2023, pp. 423-440. ISBN 978-3-99094-121-8; o para el caso de Argentina CORRADO, O., 2012. *Vanguardias al sur: la música de Juan Carlos Paz* [en línea]. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes Editorial, 2012. ISBN 978-987-558-253-8.

30 Vid. VAUGHAN, C., 2021. "La composición de los Tres Ballets Criollos de Guillermo Uribe Holguín como producto de exportación colombiano para un escenario panamericano". *Revista Música, Cultura y Pensamiento*, no. 8, DOI [10.52085/rev.mcp.08052019](https://doi.org/10.52085/rev.mcp.08052019).

estas cuartillas pretenden poner sobre la mesa solo algunas de las aproximaciones que se discutieron en las Jornadas de Investigación del COSCYL en torno a nuestro enfoque, que bebe de diversas propuestas emanadas desde dentro y fuera de la musicología. Así, esperamos que la redacción y circulación de este documento —incompleto, imperfecto y preliminar— aporte a las reflexiones metodológicas tanto desde su apropiación como desde la refutación y cuestionamiento.

§§§§§

Referencias bibliográficas

- BENAVENTE, J.M.** *Aproximación al lenguaje musical de Joaquín Turina*. Madrid: Alpuerto, 1983. ISBN 978-84-381-0050-9.
- COOK, N.** *Analysing musical multimedia*. New York: Oxford University Press, 2000.
- COOK, N.** "¿Qué nos dice el análisis musical?" *Quodlibet. Revista de especialización musical*, no. 13, 1999, pp.54-70.
- DELEUZE, G. y GUATTARI, F.** *Mil mesetas: Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia (España): Pre-textos, 2002. ISBN 84-85081-95-1.
- DI GESÙ, F.** *Vanguardia teatral española*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2006.
- ECO, U.** *Obra Abierta*. Barcelona: Ariel, 1979. ISBN 84-344-0801-5.
- GARCÍA MAHÍQUES, R.,** 2008. *Iconografía e Iconología*. Madrid: Ediciones Encuentro, S.A.
- GENETTE, G.** *Palimpsestos*. Madrid: Taurus, 1989. ISBN 2-02-006116-3.
- GONZÁLEZ LAPUENTE, A. y HONRADO PINILLA, A.** *Teatro de Arte: Libro de las Jornadas de zarzuela Cuenca 2015*. Madrid: Fundación Jacinto e Inocencio Guerrero, 2016. ISBN 978-84-617-4100-7.
- GONZÁLEZ PEÑA, M.L.** "Los músicos de María Lejárraga". En: T. CASCUDO GARCÍA-VILLARACO y M. PALACIOS NIETO (eds.), *De literatura y música: Estudios sobre María Martínez Sierra*. Logroño: Instituto de estudios riojanos, Universidad de la Rioja, 2014, pp. 95-132.
- LEJÁRRAGA, M. de la O.** 2023. *Gregorio y yo: medio siglo de colaboración*. España: Renacimiento, 2023. ISBN 978-84-19791-29-0.
- MARTINEZ SIERRA [sic.], G.,** *G. Martínez Sierra Obras completas: El Reino de Dios; la Adultera Penitente; Navidad*. Londres [Madrid]: Forgotten Books [Estrella], 2018 [1922].
- MORÁN, A. y TURINA, J.** *Joaquín Turina corresponsal en París y otros artículos de prensa: Escritos de un músico*. Granada: Junta de Andalucía, 2002. ISBN 84-8266-282-1.
- NATTIEZ, J.-J.,** *Music and Discourse: Toward a Semiology of Music*. Princeton: Princeton University Press, 1990.
- OLIVERA ZALDUA, M.** "La colección Iconográfica del compositor Joaquín Turina: Descripción y análisis documental". *Cuadernos de documentación multimedia*, vol. 20, 2009. ISSN 1575-9733.
- SAID, E.** *Orientalism*. New York: Vintage Books, 1978.
- TAGG, P., 2015.** *The Urgent Reform of Music Theory. Festschrift in honor of Jean-Jacques Nattiez* [en línea]. [s.l.], 2015. Disponible en: <https://tagg.org/texts.html>.

- TURINA, J. y MARTÍNEZ SIERRA, G.** [sic]. *Margot: comedia lírica en dos actos*. Madrid: ICCMU. Música lírica, Zarzuela, 34, 2001. ISBN 84-8048-383-0.
- VAUGHAN, C.** "The Snake and the Deer: Indigenist elements in art music and visual arts through the República Liberal period (1930-1946) in Colombia". En: A. BALDASSARRE y A. TENISWOOD-HARVEY (eds.), *Belonging, Detachment and the Representation of Musical Identities in Visual Culture*. Viena: Hollitzer Verlag, 2023, pp. 423-440. ISBN 978-3-99094-121-8.
- VAUGHAN, C.**, 2021. "La composición de los *Tres Ballets Criollos* de Guillermo Uribe Holguín como producto de exportación colombiano para un escenario panamericano". *Revista Música, Cultura y Pensamiento*, no. 8, 2021. DOI [10.52085/rev.mcp.08052019](https://doi.org/10.52085/rev.mcp.08052019).
- VAUGHAN, C.** *La representación de lo femenino en la música de Joaquín Turina (1882-1949) a través de las suites Mujeres Españolas, op. 17 (1916), op. 73 (1932) y Mujeres de Sevilla, op. 89, (1935)*. Trabajo de Fin de Máster (TFM). Salamanca (España): Universidad de Salamanca, 2022.
- ZBIKOWSKI, L.M.** *Conceptualizing Music: Cognitive structure, theory and analysis*. New York: Oxford University Press, 2002.

ANÁLISIS COMPARATIVO DE LA BANDA SONORA EN FILMS SOBRE SAN FRANCISCO JAVIER

JUAN URDÁNIZ ESCOLANO

Resumen

El español San Francisco Javier ha protagonizado un total de seis películas de diversos géneros, producidas en diferentes países, entre los años 1966 y 2022. Hemos realizado un análisis estructural y semántico de la banda sonora musical de cada una de ellas, y una comparativa de la información obtenida. La mayoría de los ejemplos comparte la premeditada sencillez de todas las elecciones compositivas. Sin embargo, ello tiene como consecuencia que el compromiso y asimilación multicultural realizados por el misionero para su labor no se ven reflejados en la música, como tampoco se suele aprovechar la existencia de dicotomías. Solamente en la mitad de las obras hay breves referencias musicales a la India, y en menor medida aún a Japón. Igualmente, se evita crear emociones en el espectador. Por lo demás, la forma varía desde la banda sonora monotemática hasta el pastiche. Los compositores se suelen centrar más en la representación de la atmósfera o del estado de ánimo y, en menor medida, en la caracterización de los personajes. Apenas se utiliza para marcar el ritmo de los acontecimientos y para establecer el tiempo de la acción. El resultado ofrece la constatación de una gran heterogeneidad en el acercamiento compositivo, pero siempre con la música sometida a la transmisión del mensaje verbal.

Palabras clave

Banda sonora, San Francisco Javier, caracterización, estructura, dicotomía, exotismo

Abstract

The Spaniard Saint Francis Xavier has starred in a total of six films of various genres, produced in different countries, between the years 1966 and 2022. We have carried out a structural and semantic analysis of the musical soundtrack of each of them, and a comparison of the information thus obtained. Most of the movies share the premeditated simplicity of all the compositional choices. However, this has the consequence that the multicultural commitment and assimilation made by the missionary for his work are not reflected in the music, nor is the existence of dichotomies usually taken advantage of. Only in half of the works are there brief musical references to India, and to a lesser extent to Japan.. Likewise, creating emotions in the viewer is avoided. Otherwise, the form varies from monothematic soundtrack to pastiche. Composers tend to focus more on the representation of atmosphere or mood and, to a lesser extent, on the characterization of characters. It is barely used to set the pace of events and to establish the timing of the action. The result offers confirmation of great heterogeneity in the compositional approach, but always with the music subjected to the transmission of the verbal message.

Keywords

Soundtrack, Saint Francis Xavier, characterization, structure, dichotomy, exoticism

Introducción y marco teórico

Durante la era clásica del Hollywood se instauró el paradigma, posteriormente difundido en el cine mundial, de presentar narrativas “*por regla general, sobre el cambio, sobre la evolución de carácter de los protagonistas*”¹. Y para lograr verosimilitud, esas características en transformación han de estar representadas en el film, no solamente en el plano visual y los diálogos, sino también en la banda sonora, ya que la música es “*participante de la construcción de los personajes cinemáticos*” en igual medida que los efectos cinematográficos². Gorbman, por su parte, considera de “*implicación mutua*” las relaciones música-imagen y música-narrativa³. Así pues, es esperable que el progreso de la acción, el cambio del contexto y/o el marco narrativo, la transformación de carácter del personaje, son componentes del drama que se verían reflejados con cambios en los parámetros musicales, un contraste auditivo, si se quiere hacer la narración “*lo más directa posible*”⁴ —según las características del cine clásico de Hollywood—. Al fin y al cabo, los cambios en una de las fuentes de información son señales destacadas que producen patrones sincrónicos de actividad neuronal, siempre y cuando las narrativas, los personajes y los eventos sean consistentes con la comprensión de la historia por parte del espectador⁵. Por ello, la coherencia de significado entre dos estímulos emocionales perceptibles desde distintos sentidos simplifica el discernimiento y reduce el esfuerzo de atención y concentración.

Aun con todo, no hay que olvidar que la música en el audiovisual puede cumplir con una o varias funciones en un momento en concreto de la narrativa o durante varias intervenciones interrumpidas en el tiempo relacionadas entre sí. El compositor puede adoptar múltiples estrategias en función del significado que desee transmitir. Kalinak, en un listado que comparte en su totalidad o parcialmente todos los demás teóricos, clasifica las funciones que puede cumplir la música cinematográfica en: Establecimiento del tiempo histórico y lugar en que sucede la trama de la narración; llamamiento de atención sobre elementos en pantalla o fuera de ella, remarcando la progresión argumental y narrativa; refuerzo u ocultación del desarrollo de la narrativa y contribución al modo en que respondemos a él; explicación de la motivación de los personajes y descripción de sus pensamientos; creación de emociones en los espectadores; unificación de una serie de imágenes⁶. A estas, Copland⁷ y Prendergast⁸ también añaden la función de relleno como música de fondo neutral, para ocupar las pausas en los diálogos, desde una consideración de *horror vacui*.

Los significados que los compositores pretenden transmitir, lo hacen generalmente mediante la aplicación de semes expresivos, elementos que han adquirido contenido semántico por un proceso de imitación y/o asociación⁹. Su herencia desde otras tradiciones musicales, o bien el uso

1 SMITH, John. “Movie Music as Moving Music: Emotion, Cognition, and the Film Score”. En: *Passionate Views: Film, Cognition, and Emotion*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1999. p. 122.

2 COOK, Nicholas. *Analysing musical multimedia*. Oxford: Oxford University Press, 2004, p. 86.

3 GORBMAN, Claudia. *Unheard Melodies: Narrative Film Music*. Bloomington: Indiana University Press, 1987, p. 15.

4 BORDWELL, David. *Narration in the Fiction Film*. Londres: Methuen, 1985, p. 156.

5 TOGNOLI, Emmanuelle. y KELSO, J. A. Scott. “Enlarging the Scope: Grasping Brain Complexity”. En *Frontiers in Systems Neuroscience*. 2014. Vol. 8, nº 122. Disponible en: <https://www.frontiersin.org/articles/10.3389/fnsys.2014.00122/full> [última consulta 30-05-2024]

6 KALINAK, Kathryn. *Film music, A very short introduction*. Nueva York: Oxford University Press, 2010, p. 1.

7 COPLAND, Aaron. *Cómo escuchar la música*. Madrid: Fondo de cultura económica de España, 2005, p. 235.

8 PRENDERGAST, Roy. M. *Film music: a neglected art*. Second edition. Nueva York: W. W. Norton & Co., 1992, p. 217.

9 BROWN, Calvin Smith. *Music and Literature: A Comparison of the Arts*. Hanover: University Press of New England, 1987, p. 65.

repetido y consistente a lo largo de la historia de la música cinematográfica, han llevado a su estandarización. Estas convenciones enculturizadas permiten un fácil reconocimiento y decodificación de su connotación por parte de una audiencia lo más amplia posible. Un estudio comparativo sobre narrativas audiovisuales basadas en los mismos personajes y acontecimientos—independientemente de las diferencias entre guiones— permitiría comprobar las similitudes o diferencias en su tratamiento y enfoque a través del modo y recursos utilizados en la musicalización.

A priori, podría considerarse que la historia del religioso San Francisco Javier podría dar lugar a que la banda sonora ejecutara múltiples funciones, plasmadas mediante numerosas convenciones. Francisco de Jaso y Javier (1506-1552), miembro de la baja nobleza, nació en el castillo familiar en Navarra. En edad universitaria fue a estudiar a París. Era un joven muy inteligente, con gran capacidad de liderazgo, bien parecido, deportista, aunque arrogante, cristiano pero sin aspiraciones espirituales. En el Colegio Santa Bárbara tuvo que compartir habitación con Ignacio de Loyola, opuesto físicamente y de inquietudes. Tras una serie de conversaciones entre ambos, Francisco decidió dejar su vida seglar y unirse a Ignacio y unos compañeros para formar una nueva orden religiosa. Recibió el encargo de comenzar labor misionera y viajó a la India, Indonesia y Japón, aprendiendo y adaptándose a las particularidades de cada lugar, y siendo el primer europeo en pisar este último país¹⁰¹¹. En su biografía se presentan una serie de pares binarios, como periferia/centro, cuerpo/espíritu, uno/alteridad, familiar/extraño, correlación/autonomía, occidente/oriente y secular/religioso, cuya articulación narrativa es susceptible de ser señalada musicalmente en productos multimedia. Merecen ser observables los puntos narrativos de nexos en los que se aplicaría música de la categoría calificada por McClelland como "*celestial*"¹². Especialmente singular e interesante podría ser el tratamiento sonoro de la dicotomía occidente-oriente, al existir múltiples estrategias compositivas para integrar, en distintos grados, recursos culturales de ambos¹³.

Metodología

Entonces, hemos decidido realizar un estudio comparativo de las bandas sonoras en films protagonizados San Francisco Javier. Tras la búsqueda de la filmografía pertinente, hemos puesto en práctica una metodología basada en la propuesta por Almén (2008): en primer lugar hemos realizado una "*delimitación de unidades semánticamente significativas y el patrón de relaciones entre ellas*"¹⁴. Para ello nos hemos centrado en una lectura diacrónica de la interrelación del contraste aural y la coincidencia con signos semánticos destacables en el plano visual. Tener en cuenta todas las particularidades sonoras con cambios paramétricos ofrecería una cantidad de datos desbordante e ineficaz. Para buscar un equilibrio, acotamos la señalización a las características relevantes de acuerdo a una "*observación significativa*"¹⁵. Posteriormente hemos efectuado "*el seguimiento de sus interacciones a lo largo del tiempo*"¹⁶. Por último hemos definido "*el patrón narrativo general así articulado*"¹⁷. La obtención de conclusiones ha resultado de la relación de esas unidades con los puntos de prominencia significativa, los puntos de sincronidad como "*pilares cruciales (...), los aspectos psicológicamente primordiales que sostienen una superficie de contenido hacia la que se conduce nuestra atención*"¹⁸.

10 ROCHFORD, Tom. *San Francisco Javier*. <https://www.jesuits.global/es/saint-blessed/san-francisco-javier/> [última consulta 30-05-2024]

11 VILA-VALENCIA, Genaro. *San Francisco Javier y la fuerza de los deseos*. <https://pastoralsj.org/ser/3276-san-francisco-javier-y-la-fuerza-de-los-deseos> [última consulta 30-05-2024]

12 MCCLELLAND, Clive. *Ombra: Supernatural Music in the Eighteenth Century*. London: Lexington Books, 2012, pp. vii-viii.

13 EVERETT, Yayoi Uno "Intercultural Synthesis in Postwar Western Art Music". En *Locating East Asia in Western Art Music*. Middletown: Wesleyan University Press, 2004, p. 15.

14 ALMÉN, Byron. *A Theory of Musical Narrative*. Bloomington: Indiana University Press, 2008, p. 38.

15 LA RUE, Jan. *Análisis del estilo musical*. Cornellà de Llobregat: Idea Books, 2004, p. 3.

16 ALMÉN, *Op. Cit.*, p. 38.

17 ALMÉN, *Op. Cit.*, p. 38.

18 DONNELLY, Kevin. J. *Occult aesthetics: Synchronization in sound film*. Nueva York: Oxford University Press, 2014, p. 112.

Nuestra hipótesis inicial especulaba sobre la comunión de los compositores. Sin embargo, los resultados han reflejado una enorme disparidad de acercamientos. Por ello, y para no enmarañar la lectura, hemos optado por explicar cada film completo sucesivamente y por orden cronológico de producción, en lugar de cotejar junto cada tratamiento de ciertos *topos*. En la exposición de los resultados finales sí retomaremos las generalizaciones encontradas.

***El divino impaciente* (dir. Luca de Tena, comp. Millán Torrado, 1966)**

Este drama es una versión filmada, con medios y técnicas cinematográficos, de la obra teatral homónima de José María Pemán (1897-1981). Se trata de una narración biográfica que comienza *in media res*, con Francisco ya durante la época de conversaciones con Ignacio en París y, contando con varias elipsis, finaliza con su muerte.

El compositor Martín Millán Torrado opta por una banda sonora monotemática, centrada en el uso de una pista, en *tempo moderato*, consistente en una melodía en el clarinete con acompañamiento de la cuerda haciendo nota pedal. Aunque reaparece tanto en momentos con diálogo, como en otros que no hay intervención verbal, siempre tiene un volumen bajo, para no atraer la atención sobre sí en perjuicio del interés a prestar sobre la actuación y declamación del verso. Por esa misma razón hay largos periodos de silencio en la banda sonora musical: del metraje de 1h 41' 55", no hay música durante 1h 22' 03".



Fig. 1. Millán Torrado: Tema principal de *El divino impaciente*. (Transcripción del autor).

Este tema, asociado al protagonista, es recurrente desde los títulos iniciales de crédito. Aparece sin variación en escenas de oración, transiciones de secuencias con elipsis, reconocimiento de un milagro, enseñanzas a la tribu en Macasar, y lectura de una carta de Javier por parte de su familia. La única derivación del tema aparece en la transición de secuencia con elipsis a Lisboa, en que la coda hace una variación melódica libre, primero en el oboe y luego pasando a la flauta y fagot juntos. Hay un himno religioso cantado como música diegética, para recordar el uso de la música en la educación y catequización por parte de los jesuitas. Aparte, el único contraste entre el mundo terrenal y el divino se representa por un solo de clavecín, con enlaces armónicos inesperados, cuando los compañeros de estudios preparan una broma para burlarse de Javier, en oposición a una clara transición VI-V en La b menor del arpa cuando se produce el milagro del sangrado del crucifijo, anunciador del fallecimiento de Javier, y orquesta completa, destacando las intervenciones de la trompeta y coro mixto cantando amén.

***Francis Xavier and the Samurai's Lost Treasure* (dir. Uribe, comp. Harpaz, 1993)**

Se trata de un medimetraje de aventuras en formato de animación para el público infantil. Consiste en una narración enmarcada, por la cual un antiguo compañero de estudios de Francisco de Javier cuenta a unos niños algunos pasajes de la vida del santo —se fantasean y adornan elementos de la trama con fines dramáticos, pero la esencia conceptual del carácter

y acontecimientos se ajustan a la realidad—. La producción data de 1993, sin embargo, Udi Harpaz adopta la herencia de la tendencia estilística imperante en cine y televisión de fantasía y aventuras entre finales de la década de 1970 y la de 1980: el sinfonismo romántico. Comparte con los productos de esa época evitar técnicas vanguardistas¹⁹ (Hubbert, en Hubbert (ed.), 2011, p. 384), aunque, debido a la breve duración (32' 55") y el ritmo más rápido propio del medio, las ideas musicales no pueden desarrollarse con gran elaboración en el despliegue a lo largo del tiempo.

El único tema recurrente es una fanfarria, aunque tampoco se puede considerar que tenga función leitmotívica, ya que no está asociada exclusivamente a personaje, situación o concepto. Además, los cambios son muy limitados, centrados fundamentalmente en la instrumentación. No hay corrupción armónica o cambios rítmicos, ni variaciones melódicas destacables respecto a la versión modelo. Este tema aparece durante los títulos de créditos iniciales sobre Roma, el encuentro de Ignacio de Loyola con el jefe de obras de la cúpula de San Pedro, el montaje de la labor apostólica de Javier con la reconstrucción poblado, cuidado gente, enseñanza, predicación, la escena de la llegada otros misioneros para sustituir a Francisco, el viaje en barco a Japón, el sacrificio voluntarioso en nombre de Yajiro, el reconocimiento un sacerdote como antiguo bautizado por Francisco de Javier, y los títulos de crédito finales. Pero algunas escenas, en teoría relacionadas como los bautismos, no incluyen esta música.



Fig. 2 Harpaz: Fanfarria de Francis Xavier and the Samurai's Lost Treasure. (Transcripción del autor).

Por contra, hay otras escenas de naturaleza religiosa que derivan de la célula inicial de las tres primeras notas de esa fanfarria: la llegada de Ignacio a la habitación de Francisco, Francisco recogiendo una casa destrozada, Francisco ayudando al exiliado Yajiro, el enfrentamiento con los piratas "con la ayuda de Dios" y el perdón a los villanos. Sin embargo también se sigue el mismo procedimiento con escenas seculares, como el juego de los niños y su reunión con los adultos. Tampoco puede hablarse de coherencia por relación estructural entre las carreras infantiles y los hechos atléticos de Javier en París, ya que la pista de este no guarda ninguna relación (melodía ondulada dinámica en la cuerda, que luego pasa a la flauta, sobre un ritmo marcado en el registro grave del viento y golpes de percusión) con la primera.

Para representar los entornos extraeuropeos, el compositor realiza un sencillo trabajo de sincretismo. La primera escena de san Francisco Javier perdido en una jungla de la India contiene golpes de congas y una melodía sinuosa en el oboe, para sugerir la sonoridad del shehnai sin recurrir a música hindú teóricamente informada. Sin embargo, una vez que se encuentra con gente, vuelve a haber música orquestal. Al conocer al samurái Yajiro hay una breve melodía sobre la escala de Re b pentatónica, cuya interválica coincide aproximadamente con la de la escala *ritsu*, característica del canto *shōmyō*. Inicialmente se escucha en la flauta travesera y el arpa, inspirándose en el *shakuhachi* y el *koto*. Aunque luego se incorporan más instrumentos y se le da un tratamiento armónico con el acompañamiento de la cuerda, propio de la música occidental. Algo similar sucede en la escena de la llegada a Japón y la aparición del emperador, con sendas melodías sobre la escala de Do y Re, pentatónicas respectivamente, y parecida instrumentación. En ambos casos pronto se regresa a la música diatónica.

¹⁹ HUBBERT, Julie. *Celluloid symphonies: Texts and contexts in film music history*. Berkeley: University of California Press, 2011.

***The Crab, the Cross, and St. Francis Xavier* (dir. Alapide, comp. Goh, 1993)**

Este cortometraje (21' 43") de género docudrama es una producción educativa de la Compañía de Jesús en Filipinas. Un narrador, casi siempre como voz en *off* y tono distendido, hace un resumen de la biografía del protagonista y concluye con el legado que ha dejado a nivel mundial, mientras hay representación escenificada de personajes y situaciones, pero sin diálogos hablados. La particularidad de este film consiste en la continuidad ininterrumpida de la banda sonora musical durante todo el metraje. A pesar de ello, pueden distinguirse pistas porque los cambios de instrumentación coinciden con las diferentes secuencias. Sin embargo, la coherencia interna estructural a largo plazo no es muy consistente. Aparte de un tema principal en los títulos de crédito iniciales y finales, con la melodía en registro aflautado sintetizado de órgano y acompañamiento de arpa en arpeggio (a lo que añade voz "Come with me, Señor" en los créditos finales), no hay ningún otro tema o motivo en cualquier parámetro reconocible ni memorable, ni material que se reexponga.



Fig. 3 Goh: Tema principal de *The Crab, the Cross, and St. Francis Xavier*. (Transcripción del autor).

Se describe al narrador, un cangrejo dibujado por ordenador, con *pizzicato* y una melodía en el fagot, recursos asociados a la pillería y el buen humor. Por contra, no hay música asociada a San Francisco Javier, más allá del uso abundante de la flauta travesera en registro agudo. La mayor parte del contenido musical aparece para caracterizar el ambiente o servir como relleno sonoro. Son colchones sintetizados y melodías lentas sin direccionalidad clara. Ciertas pistas para establecimiento de lugar recurren a estereotipos: las imágenes de París incorporan acordeón, entre otros instrumentos. Sin embargo, tampoco hay congruencia en la orquestación ya que, así como las escenas de la reunión de los jesuitas y la muerte de Javier tienen música de órgano con registro ligero, la del Vaticano no tiene órgano en absoluto. Con el uso del arpa hay, hasta cierto punto, más concordancia, ya que se incluye en la explicación legendaria de la imagen de la cruz en el caparazón de ciertos cangrejos del oriente asiático y en el reconocimiento de la santidad de Francisco de Javier. También es más preciso el exotismo en música que en *Francis Xavier and the Samurai's Lost Treasure*. Para la descripción de la India hay música autóctona de percusión y *sitar*, y un cántico de voz masculina de fuente diegética. También es correspondiente la música de *gamelán* y flauta para las secuencias en las islas Molucas. Para Japón, intercala secciones de sincretismo en distintos niveles. El compositor es inconsecuente con la instrumentación. Interpola arpa sobre escala pentatónica con melodía no pentatónica en la flauta para el viaje al país del sol naciente y las escenas de aprendizaje del idioma y posterior evangelización. Por otra parte, para las escenas del viaje a Yamaguchi y la ulterior persecución de los cristianos, enfrenta guitarra y piano con *koto* y *shakuhachi* sintetizados.

Grace, Guts & Glory (dir. Vaz y Deniz, comp. Alvares, 2004)

Es un drama producido por la Compañía de Jesús de la India. Consiste en una recreación dramatizada de puntos de la biografía de San Francisco Javier, desde su nacimiento hasta su muerte, centrándose en su estancia en la India y las islas Molucas. La musicalización es inusual. Hay un tema reiterado.

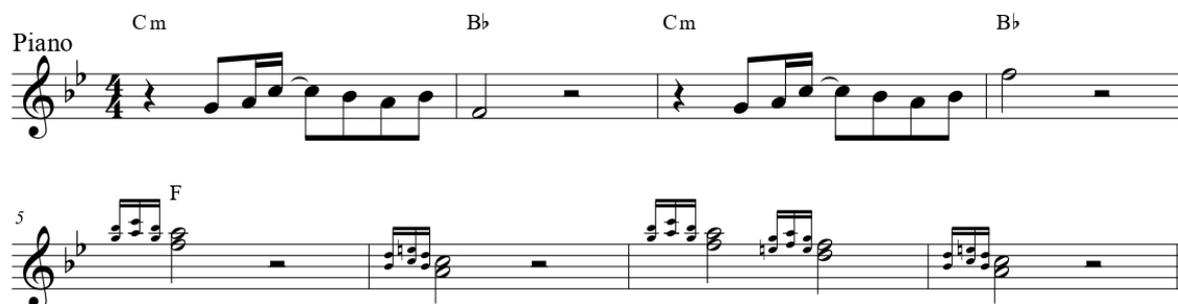


Fig. 4 Alvares: Tema principal de Grace, Guts & Glory. (Transcripción del autor).

Ese tema aparece por primera vez con el nacimiento de Francisco y se repite idéntico durante las enseñanzas de Ignacio de Loyola, cuando Francisco reflexiona sobre sus palabras y cuando recibe el encargo de viajar a Portugal. Después ya no vuelve a escucharse, cual sea el significado o relación de otras escenas.

En el resto de la banda sonora consiste en un popurrí absoluto de géneros, estilos, texturas e instrumentación. Su única coincidencia es el tempo moderado y volumen bajo. Hay pistas originales, con colchones sintetizados y solos de guitarra y violín, secciones de smooth jazz, pop instrumental y rock urbano para caracterizar la atmósfera de la escena correspondiente. Sin embargo, el contraste tan grande entre los estilos atrae demasiado la atención sobre el plano sonoro. Aun con todo, mayor sobresaliencia auditiva tienen las composiciones preexistentes. En una escena de reunión familiar durante la infancia de Francisco emergen fragmentos del Romance nº 2 Op. 50 de Beethoven y el Preludio de la Partita nº 3 BWV 1006 de Bach. Estos dos mismos reaparecen, aunque en orden inverso, en la escena en que Francisco recibe dinero para continuar sus estudios en París. La tragedia de la muerte del padre de Francisco se enfatiza con el comienzo de “Chi Mai”, de la banda sonora de *Le Professionnel*, compuesta por Morricone, mientras que el providencial comienzo de los estudios en París tiene unido el comienzo de la obertura de *Jesus Christ Superstar* de Lloyd-Webber. La recuperación del cadáver de San Francisco Javier, por su parte, tiene una versión del tema *Greensleeves* en estilo *easy jazz*. No se aprecia coherencia semántica, estructural, significativa.

La popularidad (en el sentido de la definición como “*aceptación y aplauso [...] en el pueblo*”) de estos estilos, junto con un número musical diegético con Francisco de Javier cantando-predicando los Mandamientos, y la exactitud de la música hindú con el uso de *sitar*, *bansuri* y *ghumot* en las escenas de principal interacción del protagonista con los habitantes de Goa y en el momento de oración (lo que indica su integración cultural) revelan el público objetivo, nacional, de esta producción.

Xavier: Missionary and Saint (dir. Zipple, comp. Rosado, 2006)

Se trata de un documental sobre la vida del santo en el que una narración en *off* sirve de hilo conductor de la biografía de San Francisco Javier, y se alternan algunas intervenciones orales de expertos pero, sobre todo, imágenes ilustrativas de referencia (arte, artefactos, paisajes) y la recreación escenificada con actores sin diálogo de ciertas escenas.

En esta película también hay música durante casi todo el tiempo. De los 58' 30" de duración, solo hay silencio en 03' 47". Pero en todo momento está en un volumen muy bajo para no interferir en las palabras. Destaca también la orquestación reducida: flauta, oboe, trombón, violín, violonchelo, teclado y coro, instrumentos que no suelen coincidir todos juntos.

Hay un motivo recurrente, el cual se desarrolla libremente en cada ocasión, pero que es la base en momentos articulantes de la narrativa/biografía: el encuentro con Ignacio de Loyola y su conversión, el cambio de paradigmas y el contraste con Navarra, el encargo del viaje a Lisboa, la perspectiva del viaje a Oriente, el envío para renovar la labor religiosa en la India, la predicación y la lucha por dar buen uso al conocimiento, la manifestación de la existencia de Japón y la decisión de viajar allí, los intentos de viajar a China y, finalmente, el legado.



Fig. 5 Rosado: Motivo inicial de *Xavier: Missionary and Saint*. (Transcripción del autor).

En la banda sonora musical hay varias yuxtaposiciones. Por una parte está la música cortesana (homofonía de trombones al hablar del origen noble de Francisco de Javier, danza tardo-renacentista para describir París como centro cultural, fanfarria para la recepción en la corte de Lisboa); por otra está la experiencia religiosa “tradicional” representada por el coro gregoriano (explicación de la tradición en la nobleza de estudiar para luego entrar en vida religiosa, misa de los primeros seguidores de Ignacio) y polifonía antigua (viaje a Roma); y experiencia religiosa “nueva” plasmada con voz blanca en *boca chiusa*, coro mixto e instrumentos (especialmente, comienzo de aceptación de las enseñanzas de Ignacio y conciencia de necesidad de adaptación a una nueva civilización). La textura suele ser contrapuntística de dos voces, y los conflictos narrativos se representan a través de disonancias y el protagonismo del trombón.

Por último, respecto al exotismo, la llegada a Goa está ilustrada con oboe, para sugerir el shehnai, al igual que en *Francis Xavier and the Samurai's Lost Treasure*, aunque luego, al hacer referencia a la adaptación del catecismo en *ragá* y a la evangelización y cuidado de todos sin hacer caso del sistema de castas, hay cántico hindú sobre *sarod*, al que luego prosigue el oboe, en un nivel más profundo de sincretismo musical. A su vez, en la descripción de la actividad de san Francisco Javier en Japón, y la caracterización de China como centro cultural, están simultaneadas por una imitación de los efectos propios del *shakuhachi* en la flauta travesera (*frullato*, aire, pequeños *glissandi*) y técnica de grabación asociada con la sacralidad atribuible a ese instrumento (reverberación).

***San Francesco Saverio. Fino all'estremità della terra* (dir. Gurrieri, comp. n. d., 2022)**

El último film realizado hasta la fecha sobre san Francisco Javier es una producción italiana cuyo compositor no está acreditado. Consiste en un documental en el que se añaden algunas intervenciones de expertos entrevistados a una mayoría de escenas en las que se escenifican con diálogos varios acontecimientos de la biografía del santo.

Ese compositor comienza enlazando secuencias casi consecutivas mediante una señal de *glissando* en cortinilla. La comparten el inicio de la película con Francisco de Javier bautizando y bendiciendo nuevos cristianos en Goa y, en analepsis, el establecimiento en París de Javier

e Ignacio de Loyola. Sin embargo, no vuelve a utilizar este recurso, limitándolo a este doble comienzo narrativo. En esta segunda secuencia aparece el primero de los tres temas que hay en la banda sonora. Todos comparten la tonalidad base de re menor.



Fig. 6 n. d.: Tema san Ignacio de *Loyola de San Francesco Saverio. Fino all'estremità della terra.* (Transcripción del autor).

Lo consideramos el tema de san Ignacio, ya que se expone en la escena de su presentación en pantalla, del encuentro entre ambos, los votos de Montmartre y la descripción de la relación postal —reconociendo que no habrá reencuentro en persona—. Incoherentemente, cuando la Compañía de Jesús se presenta ante el Papa, en lugar de escucharse su tema, se reexpone el de san Ignacio. En todas las ocasiones mantiene la versión modelo en perfil melódico, ritmo e instrumentación (oboe). La última aparición tiene lugar durante los títulos de crédito finales, tras el tema principal, de san Francisco Javier, para completar la duración. Por lo demás, en los doce primeros minutos, la banda sonora refleja el dinamismo, tenacidad y fortaleza de carácter de Francisco en diferentes secuencias mediante una línea quebrada en la flauta, ritmo anapesto en la cuerda, movimiento armónico lento, y golpes de percusión. Pero cuando, en París, se queda observando un crucifijo, aparece el tema principal, en voz femenina aguda en *boca chiusa*.



Fig. 7 n. d.: Tema principal de *San Francesco Saverio. Fino all'estremità della terra.* (Transcripción del autor)

Este tema reaparecerá en momentos relacionados con la espiritualidad de san Francisco: cuando Javier comienza a escuchar las enseñanzas de Ignacio, la contextualización del momento histórico de escisiones en la Iglesia y la “necesidad de nuevos carismas”, su disposición de obediencia y el comienzo de la acción misionera, y el reconocimiento de la importancia del bautismo. Las intervenciones de este tema están en voz blanca o cítara, sin que exista correlación explicable entre la elección de uno u otro instrumento con la significación semántica de la narrativa.

El tercer y último tema emerge con la manifestación de los ejercicios espirituales desarrollados por san Ignacio. Es una melodía en el registro grave de la flauta travesera. Al igual que los otros dos temas, no cuenta con apenas variaciones en sus siguientes reexposiciones.

Flauta **Adagio**

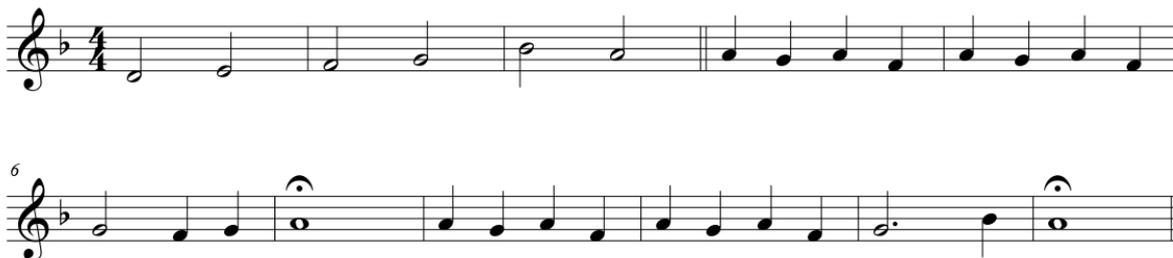


Fig. 8 n. d.: Tema de la Compañía de Jesús de San Francesco Saverio. Fino all'estremità della terra. (Transcripción del autor)

Esto se debe a dos causas: la breve duración del film (59' 03" de los cuales hay música en 43' 05") y la voluntad de no requerir gran esfuerzo del oyente para su reconocimiento —lo que distraería de la atención de las palabras—.

Este tema lo asociamos a la Compañía de Jesús, ya que se presenta en las escenas relacionadas con la congregación: la deliberación del grupo de Ignacio sobre el rumbo a tomar, la convicción de Francisco en la idoneidad de las normas de la Compañía, la conciencia de misión de ser enviado, y la identificación de la muerte de san Francisco Javier para todos (empezando por los propios jesuitas). El único cambio de instrumentación se produce en dos momentos: durante la deliberación el tema pasa de la flauta a la cuerda, pero con la determinación de Javier, vuelve a la flauta; y en la explicación del fallecimiento, la melodía pasa otra vez a la cuerda. Pero la pena y dramatismo por no haber podido cumplir con su objetivo autoimpuesto, trasciende y el tema se repite nuevamente en la flauta travesera.

Conclusiones

No hay uniformidad en la musicalización de la biografía en película de san Francisco Javier. Los compositores de los seis films analizados comparten algunos rasgos esenciales: la banda sonora de casi todos ocupa gran parte del metraje, aunque eso es más debido a los códigos y convenciones de los distintos géneros o la época de producción que por el tema y la trama considerados. Más propio del tratamiento es la sencillez de recursos compositivos y la adecuación en la gradación de parámetros para no obstaculizar la percepción del plano visual y, sobre todo, verbal. En ciertos casos hay exotismo en música. Ciertos autores trasplantan atributos de timbre o escalas tratadas libremente a instrumentos occidentales. Muy infrecuente es la combinación de instrumento occidental y oriental. No se da ningún caso de síntesis idiomática, a pesar de tratar la adaptación de san Francisco Javier a otras culturas y civilizaciones. Es habitual la desemejanza, separando música occidental y oriental. De esta última, los compositores conocedores de su propia tradición utilizan con autenticidad la música hindú. La música japonesa de carácter tradicional es sugerida y no representada con exactitud. Aunque, en determinadas situaciones se alude al carácter religioso mediante la instrumentación (voz humana en *boca chiusa*, flauta travesera en registro agudo y órgano, es llamativo que este recurso no es, en absoluto, tan prevalente como en otras filmografías. Hay recurrencia a material temático, sin función leitmotívica, aunque no hay gran consistencia en su función estructural. Es más frecuente la caracterización de la atmósfera del momento narrativo, lugar donde se desarrolla la acción, o relleno, que la caracterización de personajes o descripción de su estado de ánimo.

Al menos, esto es lo que se puede deducir de los resultados de este estudio. Puede servir de punto de partida para realizar una investigación en la que se comparen estos tratamientos

con las bandas sonoras correspondientes a films sobre otros santos. Pero un importante factor, las dualidades expuestas y tratadas musicalmente de manera exigua no estarán presentes en otras figuras, ya que solo hay un san Francisco Javier, patrono de los misioneros.

§§§§§

Referencias bibliográficas

- ALMÉN, Byron.** *A Theory of Musical Narrative*. Bloomington: Indiana University Press, 2008.
- ÁVILA-VALENCIA, Genaro.** *San Francisco Javier y la fuerza de los deseos*. <https://pastoralsj.org/ser/3276-san-francisco-javier-y-la-fuerza-de-los-deseos> [última consulta 30-05-2024]
- BORDWELL, David.** *Narration in the Fiction Film*. Londres: Methuen, 1985.
- BROWN, Calvin Smith.** *Music and Literature: A Comparison of the Arts*. Hanover: University Press of New England, 1987.
- COOK, Nicholas.** *Analysing musical multimedia*. Oxford: Oxford University Press, 2004.
- COPLAND, Aaron.** *Cómo escuchar la música*. Madrid: Fondo de cultura económica de España, 2005.
- DONNELLY, Kevin. J.** *Occult aesthetics: Synchronization in sound film*. Nueva York: Oxford University Press, 2014.
- EVERETT, Yayoi Uno.** "Intercultural Synthesis in Postwar Western Art Music". En *Locating East Asia in Western Art Music*. Middletown: Wesleyan University Press, 2004, pp. 1-21.
- GORBMAN, Claudia.** *Unheard Melodies: Narrative Film Music*. Bloomington: Indiana University Press, 1987.
- HUBBERT, Julie.** *Celluloid symphonies: Texts and contexts in film music history*. Berkeley: University of California Press, 2011.
- LA RUE, Jan.** *Análisis del estilo musical*. Cornellà de Llobregat: Idea Books, 2004.
- MCCLELLAND, Clive.** *Ombra: Supernatural Music in the Eighteenth Century*. London: Lexington Books, 2012.
- KALINAK, Kathryn.** *Film music, A very short introduction*. Nueva York: Oxford University Press, 2010.
- PRENDERGAST, Roy. M.** *Film music: a neglected art*. Second edition. Nueva York: W. W. Norton & Co., 1992.
- ROCHFORD, Tom.** *San Francisco Javier*. <https://www.jesuits.global/es/saint-blessed/san-francisco-javier/> [última consulta 30-05-2024]
- SMITH, John.** "Movie Music as Moving Music: Emotion, Cognition, and the Film Score". En: *Passionate Views: Film, Cognition, and Emotion*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1999. pp. 146-167.
- TOGNOLI, Emmanuelle. y KELSO, J. A. Scott.** "Enlarging the Scope: Grasping Brain Complexity". En *Frontiers in Systems Neuroscience*. 2014. Vol. 8, nº 122. Disponible en: <https://www.frontiersin.org/articles/10.3389/fnsys.2014.00122/full> [última consulta 30-05-2024]

Filmografía

- ALAPIDE, Avie.** *The Crab, the Cross, and St. Francis Xavier*. [DVD]. Manila: Jesuit Communications Foundation, 1993.

- GURRIERI, Daniela.** *San Francesco Saverio. Fino all'estremità della terra.* [VOD]. Roma: Cristiana Video, 2022.
- LUCA DE TENA, Cayetano.** *El divino impaciente.* [Programa de TV]. Madrid: RTVE, 1966.
- URIBE, Fernando.** *Francis Xavier and the Samurai's Lost Treasure.* [DVD]. Irving: CCC of America, 2003.
- VAZ, Peter.** *Grace, Guts & Glory* [DVD]. n. d.: Arabian Films, 2004.
- ZIPPLE, Jeremy.** *Xavier: Missionary and Saint.* [DVD]. n. d.: Fourth Week Productions, 2006.

DE GOYA A DE PABLO DE LA PINTURA A LA MÚSICA

MANUEL AÑÓN ESCRIBÁ

Resumen

La visión de Francisco de Goya en los *Desastres de la guerra* (1810-1815) de una España fracturada por la invasión napoleónica es utilizada por Luis de Pablo en los años 70 del siglo pasado, siendo el germen y pretexto de obras como *Yo lo vi* (1970) y *Pocket Zarzuela* (1979), en una España devastada por la violencia diaria de grupos terroristas y un régimen totalitario. En el 2003 el compositor escribirá *Razón dormida*, donde la esencia de Goya aún se mantiene. En estas obras, el principio ansiado de estabilidad y libertad social propagado por el “mayo francés del 68”, tendrá su contrapartida dentro de la estructura musical por medio del sistema de “aleatoriedad controlada”, el cual permite al intérprete formar parte de la toma de decisiones siempre dentro de unas instrucciones prefijadas.

Palabras clave: Luis de Pablo, *Yo lo vi* (1970), Francisco de Goya, Política – Sociedad (1970), Aleatoriedad controlada, Estructuralismo.

Abstract

The work of Francisco de Goya, specifically his series *Desastres de la Guerra* (1810-1815), which depicts the fracturing of Spain as a result of the Napoleonic invasion, served as a significant influence on the works of Luis de Pablo in the 1970s. This can be observed in pieces such as *Yo lo vi* (1970) and *Pocket Zarzuela* (1979), which were created in the context of a Spain facing the daily violence of terrorist groups and a totalitarian regime. In 2003, the composer produced *Razón dormida*, in which the essence of Goya is still evident. In these works, the desired principle of stability and social freedom propagated by the “French May 68” will have its counterpart within the musical structure through the system of “controlled randomness,” which allows the interpreter to be part of the decision-making process while always remaining within predetermined instructions.

Keywords: Luis de Pablo, *Yo lo vi* (1970), Francisco de Goya, Politics – Society (1970), Controlled randomness, Structuralism.

Contextualización social

Según señala el musicólogo José Luis García del Busto en su discurso *Las otras artes en la música de compositores académicos*, leído en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid en el 2003: “En 1970, en momentos de alta tensión sociopolítica en nuestro país, Luis de Pablo compuso una obra coral con la que quiso dejar testimonio de su inconformismo y acudió a Goya como cómplice intelectual”¹.

El peso moral de Goya permanece en obras posteriores de De Pablo como la cantata *Passio* (2006), escrita sobre poemas del turinés de origen judío Primo Levi (1919-1987), superviviente del holocausto nazi. En la obra, el compositor relaciona la carga dantesca de los poemas de Levi con los funestos hechos acaecidos en la Guerra Civil Española, como el fusilamiento del joven compositor y folclorista burgalés Antonio José Martínez Palacios en 1936, a los 22 años:

“–Primo Levi– me recordaba al Goya más duro, aquel que parecía considerar el proyecto humano como un fracaso, condenado al horror y a la estupidez, pero capaz de destilar algunas gotas de recóndita belleza. –Para el texto de la cantata *Passio*– seleccioné algunas poesías y dejé pasar el tiempo, la ocasión –de su estreno– llegó gracias a la RAI”².

Yo lo vi es una obra basada en el número 44 de *Los desastres de la guerra*, está escrita para coro de doce voces y en ella se canta sin texto. El compositor opta por expresarse sin cantar obteniendo un alto valor expresivo.

“Se estrenó en el Festival de Shiraz-Persépolis en el verano de 1970. Los intérpretes y dedicatarios de la obra, el Coro de solistas de la ORTF que dirigía Marcel Couraud, tenía previsto el estreno en España en enero de 1971, pero la actuación se aplazó debido a las tensiones que había generado el Proceso de Burgos”³.



Fig. 1. Yo lo vi (número 44) de *Los desastres de la guerra* (1810/15) de Francisco de Goya. Fundación Goya en Aragón. Catálogo. <https://fundaciongoyaenaragon.es/obra/yo-lo-vi/791>

1 GARCÍA DEL BUSTO ARREGUI, José Luis. “Las otras artes en la música de compositores académicos” (Discurso leído como académico electo en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid y contestación por el académico José Ramón Encinar Martínez) Madrid: 27 de octubre de 2003.

2 El entonces director artístico de la Orquesta Sinfónica Nacional de la RAI, Daniele Spini, propone hacer coincidir la fecha del estreno de la obra (19/04/2007), con el vigésimo aniversario de la muerte de Primo Levi. Esta nota pertenece al programa de mano del concierto.

3 GARCÍA DEL BUSTO, ARREGUI, José Luis. “Las otras artes en la música de compositores académicos”, Madrid: 27 de octubre de 2003.

Durante los años de 1950-60, artistas plásticos como Antonio Saura o Manolo Millares presentan una estética oscura y tenebrista por medio de la abstracción de la forma inspirada en lo étnico-anropológico y colores como el rojo y el negro, característico de la CNT y la FAI durante la Guerra Civil Española, obras plásticas que en su significado más profundo se asociarán con las pinturas negras de *Los desastres de la guerra* de Goya, como reivindicación contra la violencia imperante en la sociedad española de la época.

Yo lo vi de Luis de Pablo se encuentra escrita para doce voces mixtas: tres sopranos, tres altos, tres tenores y tres bajos. Como explica el compositor: “Las estructuras armónicas se articulan por medio de acordes reconocibles dentro de la sintaxis clásica sin llegar a poseer una funcionalidad clara”⁴.



Fig. 2. Cuadros de la “época oscura” de Antonio Saura *Crucifixión* (1960) (a) *Crucifixión noire et rouge* (1963) (b). GUGGENHEIM BILBAO. <https://www.guggenheim-bilbao.es/la-coleccion/obras/crucifixion> <https://adrihistoria.blogspot.com/2010/06/crucifixion-noire-et-rouge-antonio.html>

En *Pocket Zarzuela* para soprano y cinco instrumentistas, Goya actúa como apoyo intelectual; la última sección de la obra se titula *Goyesca* con el siguiente texto extraído de versos de José Miguel Ullán: “Si amanece / nos vamos. Sin esperanza / ni convencimiento”. Los versos incisivos y complejos de Ullán encierran imágenes de singular fuerza poética y significativa.

Razón dormida para pequeña orquesta de 14 instrumentos, es una obra que se estructura en cinco movimientos, inspirada en los grabados de Goya: *Bobalicón*, *Las exhortaciones*, *Caballo raptor I*, *Y no hay remedio* y *Caballo raptor II*. El cuarto movimiento *Y no hay remedio* pertenece a la serie de *Los desastres de la guerra*, mientras que los otros cuatro tiempos son tomados de los *Disparates*. Luis de Pablo, al presentar su obra, explica muy bien su larga y honda relación con el pensamiento generador de Goya:

“La figura de Goya me ha intrigado desde siempre. Su pesimismo profundo, su ilimitada capacidad de reflejar el horror, el absurdo, la crueldad, la ausencia de razón, el enigma de la condición humana y, lo que acaso sea lo más importante, la radical novedad de los medios de los que se sirve para transmitir este mensaje atroz, han constituido una de mis “escuelas”, felizmente no la única [...] No hace falta decir que nunca pensé escribir una música descriptiva, sino más bien dar curso libre a mi imaginación musical tal y como Goya lo había hecho –de manera tan desmesurada– con su imaginación plástica. El título de la obra, *Razón dormida*, alude a su célebre *El sueño de la razón produce monstruos*, del que existen varias versiones. En una de ellas, uno de los animales tiene el rostro de Goya contemplando al durmiente con conmisericordia. La silueta del durmiente recuerda igualmente a la del pintor, como en una especie de desdoblamiento. Se trata

4 AÑÓN ESCRIBÁ, Manuel: Entrevista personal con el compositor Luis de Pablo. Madrid. 12 de abril 2012.

de mi versión preferida [...] Es el vértigo frente al pozo negro y sin fondo de nuestra conciencia –que Goya osa mostrarnos sin miramientos– lo que ha motivado y engendrado esta *Razón dormida*”⁵.

Gracias a su conocimiento del arte pictórico, muchos cineastas buscarán su colaboración como músico en documentales o largometrajes sobre grandes pintores de todas las épocas, como Charles Chabaud (*Miró par lui-même*) y Nino Quevedo (*Goya, historia de una soledad*).

El estado de excepción del 24 de enero de 1969

Luis de Pablo en 1969 viaja a Argentina. Es invitado a impartir diversos cursos en el Instituto Torcuato de Tella de Buenos Aires y en Santa Fe, y representa a España en el Festival de la SIMC celebrado en Hamburgo. Con una grabación de diversas obras suyas donde figura *Quasi una Fantasía*, obtiene el Grand Prix du Disque de la Academia Charles Cros de París. El 24 de enero del mismo año, el vicepresidente segundo del gobierno y ministro de la gobernación de España, Manuel Fraga Iribarne, decreta por primera vez desde el fin de la guerra civil el estado de excepción en toda España. “El gobierno de Madrid –decreta el estado de excepción– para luchar contra las acciones minoritarias sistemáticamente dirigidas a alterar la paz española [...] –que pueden– arrastrar a la juventud a una orgía de nihilismo y anarquía”⁶.

Son suprimidas las garantías concedidas por el “Fuero de los españoles” durante tres meses, la prensa es censurada y se permiten los registros domiciliarios y las detenciones de más de 72 horas. En todos los distritos universitarios, la BPS (Brigada Político Social) realiza registros en las viviendas de dirigentes universitarios disidentes del régimen en un intento de detener a los cabecillas y con ello, frenar la ola de rebeliones estudiantiles que preveían inminente. Ante el escándalo internacional provocado y previendo que en Madrid se iba a celebrar el Festival de Eurovisión en estas fechas, el estado de excepción se reduce a solo un mes. Se intensifican las huelgas, las detenciones, las condenas y las protestas, se persiguen a sindicalistas, obreros y estudiantes que distribuían octavillas.

Festival de Eurovisión de 1969: Una exhibición de la nueva España

Televisión española escoge el Teatro Real de Madrid para celebrar el Festival de Eurovisión de 1969. Salvador Dalí es el que recibe el encargo de hacer el cartel promocional del Festival. El gobierno franquista levanta el estado de excepción para recibir a las delegaciones invitadas; la dirección se encuentra a cargo de Arthur Kaps y la realización Ramón Díez. El régimen franquista consigue lograr un magnífico evento con una gran orquesta para acompañar a las canciones en manos de Augusto Algueró. A raíz de las protestas y manifestaciones en contra del estado de excepción y el malestar social, algunas delegaciones europeas comunican su repulsa contra el estado policial imperante en España, pidiendo al gobierno español la liberación de ciertos presos políticos como condición previa para asistir al festival; puntualmente, esta petición se hace efectiva. El aparato de prensa del estado, asumiendo la gran repercusión que iba a tener el evento televisivo –escaparate de una nueva España avanzada–, invierte grandes

5 GARCÍA DEL BUSTO ARREGUI, José Luis. “Las otras artes en la música de compositores académicos”, Madrid: 27 de octubre de 2003.

6 GALLO, Max: *Histoire de l'Espagne franquiste* (2 vol.). “De la prise du pouvoir à 1950”, París: Marabout Université Paris, 1969, págs. 73-74.

medios en su difusión internacional y en previsión de posibles manifestaciones desfavorables en contra de su política idea justificaciones para las posibles muestras públicas de desacuerdo:

“La causa de las posibles manifestaciones delante de la prensa europea no será debido a la falta de libertades promulgadas por el gobierno de Iribarne, sino porque el pueblo se manifestará en contra de la estética musical de las canciones que se iban a interpretar en el festival de eurovisión. En aquellas fechas la asociación cultural ALEA –de la que Luis de Pablo es presidente– se dedica a la difusión con muy pocos medios y enfocada a un grupo reducido de amantes y curiosos de la música, de una música totalmente desconocida en España, la coetánea de su tiempo, la que se hacía en Europa y que no llegaba con facilidad por los cauces culturales”⁷.

Luis de Pablo, días antes del Festival de Eurovisión, recibe una citación policial para que se persone en la Dirección General de Seguridad situada en la actual Puerta del Sol de Madrid:

“Al presentarme en la sede del cuartel general de la brigada político social de la Puerta del Sol e identificarme como Luis de Pablo, se me retiró el documento nacional de identidad a manos de una señora policía, a continuación, me condujeron a un cuarto donde se me sometió a un breve pero intenso interrogatorio amenizado por medio de un constante y obsesivo teclear de una máquina de escribir situada a mis espaldas. Me preguntaron acerca de mi situación dentro de la asociación ALEA, informándome de la delicada situación en la que me encontraba por ser presidente de esta y advirtiéndome de las duras represalias que serían tomadas contra nosotros si se nos ocurría manifestarnos en contra de la estética de la música del Festival de Eurovisión, cosa por cierto que ni remotamente se nos había ocurrido.

Era evidente que se trataba de una estratagema para evitar cualquier tipo de posible manifestación política y que llegado el caso de que se produjera se pretendía utilizar a la asociación como pantalla y cortina de humo de éstas a los ojos de Europa. La situación era realmente siniestra recuerdo que el policía encargado del interrogatorio –que debía de ser un mando importante– tenía un aspecto peculiar con unas grandes ‘patillas de hacha’. A la salida se me devolvió el documento de identidad y el policía que me había interrogado me indicó que la segunda vez si la había no serían tan amables, me acompañó hasta la puerta y allí me comentó también que estaba muy contento de haberme conocido pues era un compositor muy afamado”⁸.

En 1970 comienza el Proceso de Burgos, juicio sumarísimo iniciado el 3 de diciembre en la ciudad de Burgos, contra dieciséis miembros de la organización terrorista ETA acusados del asesinato de tres personas. En este mismo año se aprueba la ley sobre peligrosidad y rehabilitación social que sustituye a la “Ley de vagos y maleantes”. A Luis de Pablo, en 1970, en las Semanas Internacionales de Música de París le dedican seis conciertos monográficos y TVE programa una hora de su música con la obra *We*, aunque se suspenderá el estreno en España de la obra coral *Yo lo vi* por la posible carga reivindicativa de la misma dentro del clima político y social imperante.

Análisis de *Yo lo vi* (1970)

En la primera página de la obra se presenta el significado de las distintas signografías que se incorporan a la notación tradicional. Las particularidades técnicas que presenta el grafismo

7 AÑÓN ESCRIBÁ, Manuel: Entrevista personal con el compositor Luis de Pablo. Madrid. 12 de abril 2012.

8 AÑÓN ESCRIBÁ, Manuel. Madrid. 12 de abril 2012.

-en los recursos vocales- asumen ideales comunes de modernidad similares a las obras de sus compañeros europeos de generación: *Music for Albion Moonlight* (1970) de David Bedford, *Mixtur* de Karlheinz Stockhausen (1959) o *Circles* (1960) de Luciano Berio, entre otras.



Fig. nº 3. Hoja explicativa de la signografía de *Yo lo vi* (1970). Ed. Salabert. 1970. (M.C. 496)

En *Yo lo vi* se unen los dos principios de control de tiempo más destacados en la estética de la época, los módulos métricos y los agregados interválicos. El compositor ubica la obra en su contexto cronológico dentro de *Tinieblas del agua* y *Comme d'Habitude*, con la utilización de estos agregados o balizas armónicas:

“*Tinieblas del agua* comenzará a escribirse en los años sesenta, siendo un intento de utilizar una relación entre los acordes sin ningún valor funcional. No hay una relación dominante tónica, sino que son acordes en abstracto, cada uno de ellos con cierta velocidad de pulsación y de estructura. De este modo, se juega con una serie de perspectivas que utilizan valores que han sido tonales, pero que ya han dejado de serlo, porque no existe la relación causal de la armonía tradicional. Son objetos con unas determinadas características que resultan familiares, aunque no se identifiquen como acordes convencionales, en la medida en que se utilizan sin el sentido funcional al que estaban adscritos en la armonía”⁹.

En la primera sección de la obra predomina la polifonía, las entradas de las notas más agudas y graves se indican por medio de flechas ascendentes y descendentes de manera indefinida y en el registro medio se presentan las notas de afinación definida con la grafía ordinaria.

La obra de Luis de Pablo posee una estructura casi orquestal con gran cantidad de doblamientos en *divisi*, secciones aleatorias, recursos tímbricos y manipulaciones de la voz por medio de distintas acciones como la interacción de las manos sobre la boca y la nariz produciendo una emisión particular del sonido, la colocación de la lengua y los dientes, los cuales generan efectos explosivos, juegos fonéticos que condicionan no sólo la emisión de timbre, sino el significado de la palabra.

Las distintas secciones que constituyen la obra se dividen a través de un principio temporal de secciones de quince segundos (15”) cada una, aproximadamente. Este sistema temporal permite generar un campo fijo sobre el que se mueven con libertad restringida los distintos gestos que constituyen las partes móviles de la obra. Cada sección de 15” ordena las apariciones de los distintos elementos que la componen por medio de un sistema numérico decimal. Los

9 AÑÓN ESCRIBÁ. Manuel. Madrid. 12 de abril 2012.

principios de aleatoriedad controlada se encuentran patentes en la división aproximada de los acontecimientos indicados con números dentro del soporte fijo de 15". El compositor, en sus indicaciones, hace hincapié en la no concordancia del primer diseño para evitar los principios téticos, indicado con la cifra 1 al comienzo de la sección para así crear un desfase temporal entre las secciones fijas, o soporte y las libres numéricas.

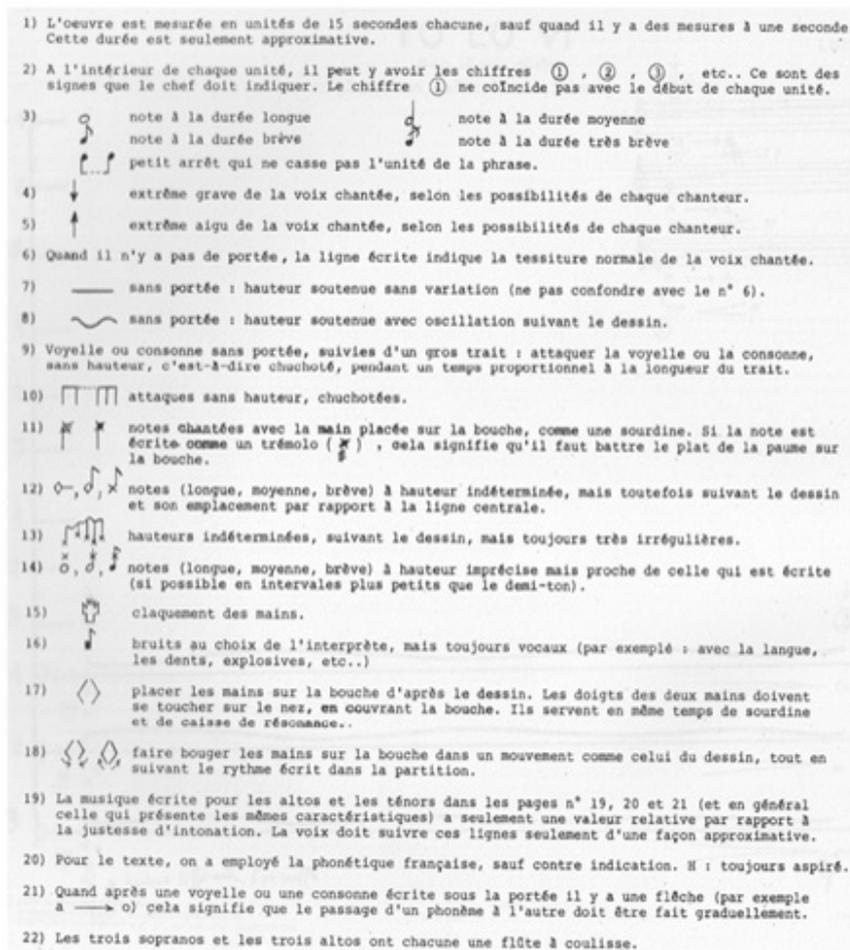


Fig. 4. Primera hoja de la obra, simultaneidad de pedal con notas lo más grave posible y notas definidas en las sopranos. Aparición del acorde recurrente: Reb, Fa, Sol. Ed. Salabert. 1970. (M.C. 496).

Las cuatro primeras hojas metricadas en 15" cada una equivalen a un total de un minuto, formando la primera macrosección contrastante con la siguiente. La división de las cuerdas (bajos, tenores, contraltos y sopranos) se hace en grupos de tres voces cada una, en el primer tiempo el juego se plantea entre las distintas calidades tímbricas de los grupos vocales, el contraste se plantea entre la indefinición aleatoria en contraposición de las notas y secciones totalmente definidas tímbrica y métricamente.

La utilización de recursos fonéticos consonantes con la fusión de timbres entre distintas vocales produce riqueza de colores y texturas; los juegos fonéticos por combinaciones de vocales y consonantes busca la impresión sonora más que un significado racional.

YO LO VI
pour 12 voix mixtes
(3 sopranos, 3 altos, 3 ténors, 3 basses)

LUIS DE PABLO
1970

Fig. 5. página número 3. Entradas por medio de números y gestos modulares. Ed. Salabert, 1970. (M.C. 496).

La terminación de la primera sección se realiza por medio de un juego fonético con diversas letras consonantes: S, F, Ch, etc. Este juego se consigue con una mixtura de matices y reguladores dentro de un canto continuo sin alturas definidas, las tres voces de las sopranos emiten notas definidas en un glissando cíclico.

Fig. 6. Fragmento de la página número 4. Entradas indicadas con números, juego con la unión de vocales y consonantes: CH: explosiva, S: silbante, F: con aire, etc. Ed. Salabert. 1970. (M.C. 496).

La segunda sección se presenta contrastante con respecto al tiempo anterior. Esta sección posee una gran complejidad por la multitud de acontecimientos que confluyen en ella, genera un alto grado de indeterminación dentro del espacio metricado. El pensamiento constructivo

que posee la sección es crucial para entender el proceso de determinación e indeterminación a nivel microformal, así como el del módulo y agregado encargado de la definición del campo armónico dentro de la aleatoriedad.



Fig. 7. Página número 5. Polifonía de gestos modulares. Ed. Salabert. 1970. (M.C. 496).

La indeterminación es el motivo por el cual el texto no se presenta con un significado semántico claro, optando por un juego fonético, pues su comprensión sería casi imposible. De Pablo para expresarse en la obra opta por un tratamiento fonético y una búsqueda de calidades sonoras entre vocales y consonantes por separado, junto a una fusión armónica entre ellas, dentro de afinaciones fijas y aproximadas y secciones metricadas y aleatorias. La relatividad de los gestos aleatorios es elevada produciendo complejidad; se alternan en el concepto principios diversos: diseños melódicos y rítmicos ubicados con libertad sobre elementos con tiempo rígido; anillos cíclicos dentro de valoraciones por segundos, todo ello con diversos grados de libertad individual y colectiva. Estos principios de indeterminación se solapan con la escritura exacta tradicional.

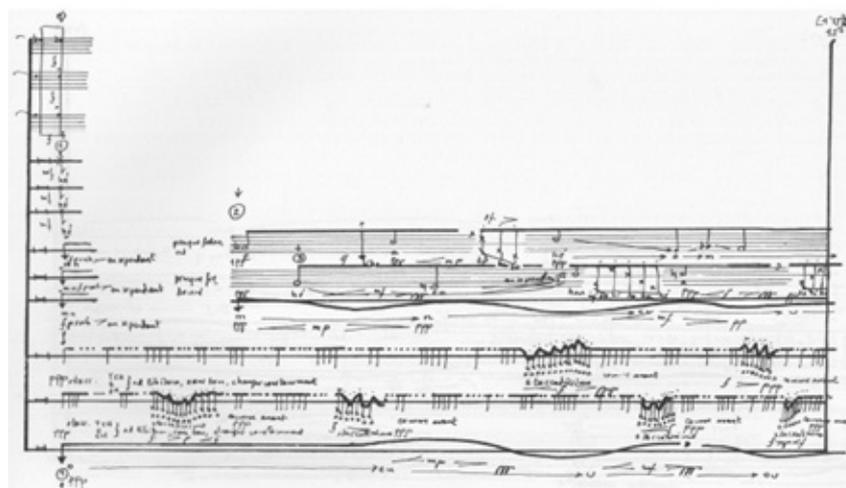


Fig. 8. página número 10. Entradas polifónicas modulares. Ed. Salabert. 1970. (M.C. 496).

En el final de la segunda sección se genera una gran masa estática oscilante sobre la consonante “m” con la boca forzosamente cerrada por medio de un pedal o *cantus firmus*, al que se adicionan diversas voces. La alternancia de secciones con mayor o menor saturación se suceden unas tras otras sobre distintos recursos expresivos.

En la página 15 aparece otro *cantus firmus* por las voces femeninas sobre el que se superponen diferentes diseños en forma de latencia sin altura definida y con carácter percusivo. El contraste entre el grado de aleatoriedad de altura y pulso dentro de unidades cerradas o módulos, ordenadas por números, tanto en las secciones armónicas –cuadros rojos– como en unidades más grandes contrapuntísticas produce diversos elementos aleatorios de libertad controlada.

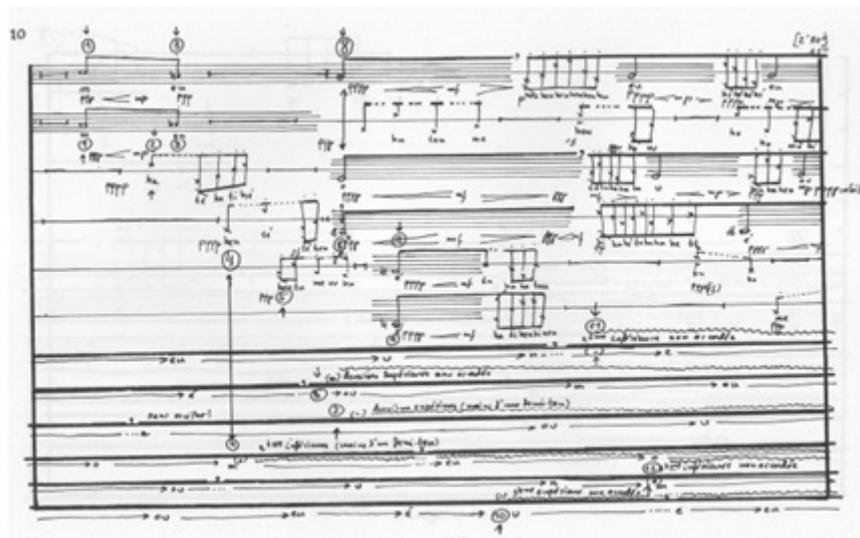


Fig. 9. Página número 15, módulos (rojo) sobre un soporte de *cantus firmus* (azul) con libertad relativa de tiempo señalado por medido de segundos Ed. Salabert. 1970. (M.C. 496).

El texto en los diferentes diseños melódico-rítmicos que engloba cada recuadro (en rojo) puede poseer diferentes grados de aleatoriedad, pues el cantante debe elegir entre las distintas posibilidades que se le ofrecen de unión entre vocales y consonantes.

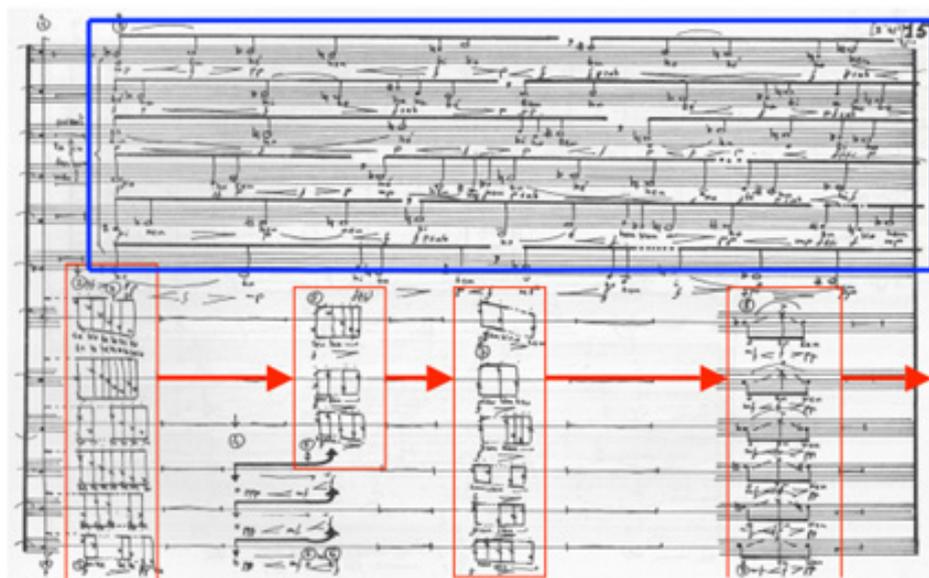


Fig. 10. Página número 28 de la partitura. Módulos (rojo) sobre pedal (azul). 1970. (M.C. 496).

Dentro de la libertad controlada de la obra, el intérprete puede elegir distintas uniones de vocales y consonantes con diferentes características de emisión: nem, men, tem, kem, etc.

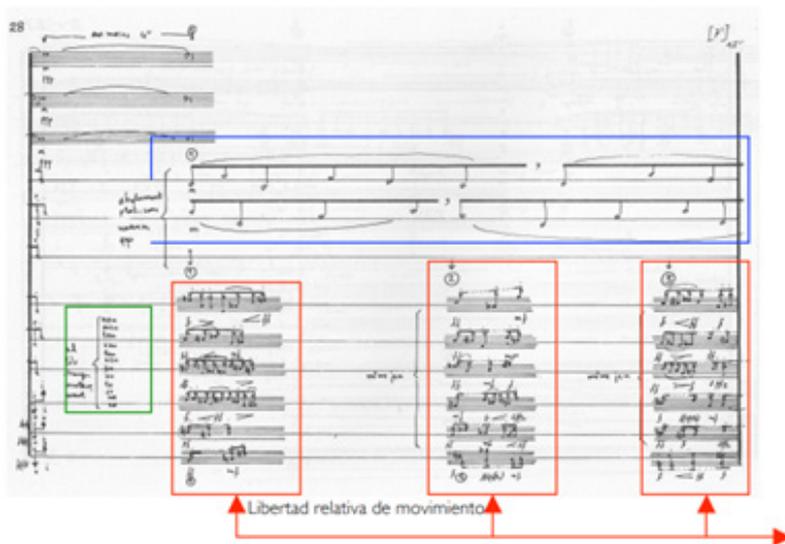


Fig. 11. Unión de vocales y consonantes, cuadro de posibilidades. 1970. (M.C. 496).

La sección que se presenta en la página 19 (Fig. 12) es un recurso característico del pensamiento orquestal de los años en que se escribe la obra, esto es: alternancia de entradas canónicas cortas, micro cánones, en un ámbito melódico reducido.

Estas microestructuras recuerdan a obras del periodo del *Kammerkonzert* (1969-70) de György Ligeti y otras de la escuela polaca de los mismos años. Estos elementos estructurales generan sonoridades estáticas, debido al poco contraste entre los diseños en juego, al ámbito interválico reducido y a las notas comunes.

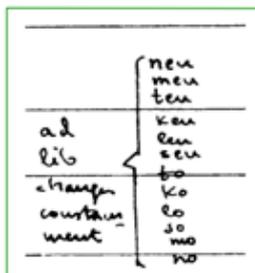


Fig. 12. Pág. 19. Polifonía por medio de grupos con interválica reducida. Ed. Salabert. 1970. (M.C. 496).



Fig. 13. Página número 33. Ed. Salabert. 1970. (M.C. 496).

En la página número 33, la entrada del diseño número 2 presenta un nuevo grado de aleatoriedad, pues el compositor pide la alternancia agógica y dinámica de *pp* a *f* sobre las notas más agudas y graves de las voces.

Utiliza distintos recursos expresivos como las manos colocadas en diferentes posiciones de la nariz y la boca para conseguir sonoridades y timbres determinados junto a aplausos.

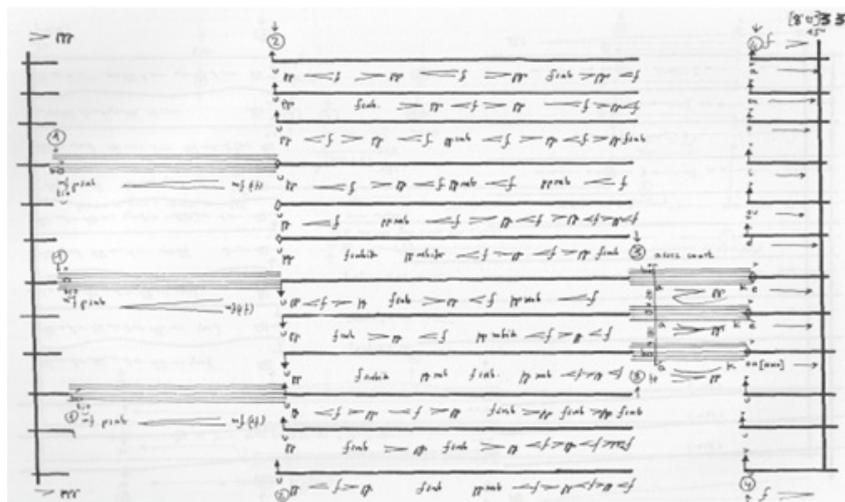


Fig. 14. Página número 40. Ed. Salabert. 1970. (M.C. 496).

En la obra se subrayan todos los efectos psicológicos de comunicación, compenetrándose unos con otros. A lo largo de la obra se presentan diferentes elementos teatrales y gestuales con distintos atributos: murmullos prolongados, gritos, notas mantenidas, suspiros.

Análisis de microestructuras. Elementos armónicos

Los acordes se encuentran contruidos *a priori* con una ordenación interválica y relacionados entre sí de manera particular. En su construcción sufren múltiples digresiones que rompen el principio escolástico de construcción por terceras. La base de los acordes se compone por medio de tres interválicas diferentes.

Las estructuras armónicas se basan en diversas combinaciones de tres notas con relaciones de similitud¹⁰ que tienen como base el semitono/tono y la tercera menor/mayor; en sistema de *pitch-class*¹¹ se clasifican como *trichords* (tricordios) –014 o 015–. Estas estructuras interválicas son un referente característico del lenguaje serial de Anton Webern y aparecen en su Sinfonía Op. 21 o su Cuarteto de cuerda Op 28; este material interválico será una constante en la técnica serial de la primera etapa de Luis de Pablo.

La utilización de acordes reconocibles siempre se encuentra condicionada a la ubicación de estos en un contexto donde no puedan relacionarse funcionalmente con otros acordes de una región tonal o modal reconocible. En la obra de Luis de Pablo, la utilización de terceras sin restricciones se presenta inmediatamente después de la redacción de su libro *Aproximación a una estética de la música contemporánea*¹²:

10 FORTE, Allen. *The Structure of atonal music*, New Haven & London: Yale University Press, 1973; “Appendix I. Primer Forms and Vectors of Pitch-Class Sets”, pp. 179-181; “Appendix II. Similarity Relations”, pp. 191-198.

11 STRAUS, Joseph N. *Introduction to Post-Tonal Theory*, 4th ed. New York: Norton, 2016, p. 378

12 DE PABLO, Luis. *Aproximación a una estética de la música contemporánea*, Madrid: ed. Nueva visión, 1968, reed. en versión bilingüe francés-español. *Approche d’une esthétique de la musique contemporaine*, París: Presses de l’Université de Paris-Sorbonne, 1996.

“[...] cuando escribí, *Aproximación...*, mi obsesión era privar al intervalo de su sentido funcional, borrarlo. Y, sin embargo, poco tiempo después en una obra mía que se llama *Yo lo vi*, se emplea como unos puntos de referencia aperiódicos que dan la forma a la obra: justo lo contrario –de lo que exponía en el libro– esto es, el acorde de La \flat M”¹³.

Diversos musicólogos de la época denominan a esta nueva etapa de incorporación de la tercera a su paleta de colores armónicos sin restricciones como “periodo rosa”. Este periodo también coincide con el reconocimiento y consolidación de la figura del compositor en la sociedad cultural española e internacional.

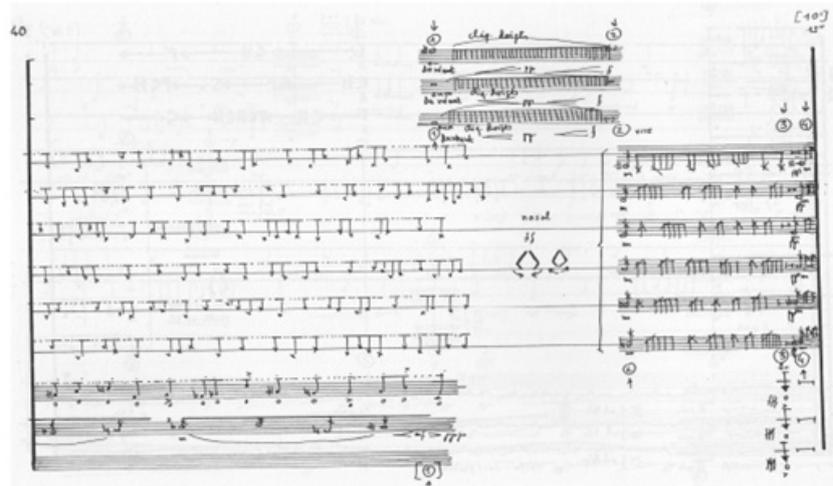


Fig. 15. Esquema armónico direccional de las tres primeras páginas (Figs. nº 4, 5 y siguientes). Estructura por *trichords* (tricordios).



Fig. 16. Reducción de los campos armónicos. Estructura por *trichords* (tricordios).

Conclusiones

El arte del siglo XX europeo nace de la confluencia y el choque de una multiplicidad de métodos interpretativos, modos de pensar y estilos de expresión. El hecho social y político en la España que presenta los *Desastres de la guerra* de Francisco de Goya, con una sociedad fracturada y convulsa, es asociada en el tiempo de 1970 por intelectuales, artistas plásticos y compositores como Luis de Pablo con el horror de los asesinatos de ETA, el Grapo y los fusilamientos del régimen franquista. La obra de arte, musical en este caso, no se puede disociar

13 CÁMARA IZAGIRRE, Aintzane. LAZKANO ORTEGA, Ramón: “Luis de Pablo a través de su música” (Luis de Pablo as seen through his music) UPV/EHU. E.U. de Magisterio de Bilbao. Dpto. Didáctica de la Expresión. Musical, Plástica y Corporal. Sarriena, s/n. 48940 Leioa. Musiker. Dpto. Composición. Palacio Miramar. Miraconcha, 48. 2007 Donostia. BIBLID [2174-551X.18], 28.04.2011, págs. 265-281.

de la estética del tiempo y la sociedad desde la que surge y a la que sirve; es un reflejo directo de su tiempo de creación y solamente puede ser entendida desde la comprensión de las circunstancias de su creación.

§§§§§

Referencias bibliográficas

CÁMARA IZAGIRRE, Aintzane. LAZKANO ORTEGA, Ramón. “Luis de Pablo a través de su música”. *Luis de Pablo as seen through his music*. UPV/EHU. E.U. de Magisterio de Bilbao. Dpto. Didáctica de la Expresión. Musical, Plástica y Corporal. BIBLID [2174-551X.18], 28.04.2011, p.p. 265-281 <https://www.eusko-ikaskuntza.eus/PDFAnlt/musiker/18/18265281.pdf>

DE PABLO, Luis. *Aproximación a una estética de la música contemporánea*. Madrid: Nueva visión, 1968, reed. en versión bilingüe francés-español. *Approche d'une esthétique de la musique contemporaine*, París: Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 1996.

FORTE, Allen. *The Structure of atonal music*, New Haven & London: Yale University Press, 1973; “Appendix I. Primer Forms and Vectors of Pitch-Class Sets”, p.p. 179-181; “Appendix II. Similarity Relations”, p.p. 191-198.

GALLO, Max. *Histoire de l'Espagne franquiste* (2 vol.). “De la prise du pouvoir à 1950”. París: Marabout Université Paris, 1969, p.p. 73-74.

GARCÍA DEL BUSTO ARREGUI, José Luis. *Las otras artes en la música de compositores académicos*. (Discurso leído como académico electo en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid y contestación por el académico José Ramón Encinar Martínez). Madrid, 27 de octubre de 2003. https://www.realacademiabellasartessanfernando.com/assets/docs/discursos_ingreso/Garcia_del_Busto-Jose_Luis-2013.pdf

QUINEY, Aitor. “Manolo Millares en la encrucijada del arte de posguerra, 1948-1951”. *Revista ACL. Archipiélago de las letras*. 2014-2018. <https://revista.academiacanarialengua.org/no3/manolo-millares-en-la-encrucijada-del-arte-de-posguerra-1948-1951/>

STRAUS, Joseph N. *Introduction to Post-Tonal Theory*. 4th ed. New York: Norton, 2016, p. 378.

BAILE DEL RAMO O DEL CORDÓN MÚSICA Y TRADICIÓN (Orígenes, generalidades y versiones populares de la Sierra de Francia)

MATILDE CHAVES DE TOBAR

*Dedicado a las gentes populares de nuestras tierras,
por ser ellas las que atesoran el valor de las tradiciones.*

Resumen

Conocido como *Baile del Cordón o del Ramo* o como *Danza de las Cintas*, es una forma de danza popular enraizada en Europa y llevada por los españoles a América, donde cobra vida en sus distintas manifestaciones. En todos los países es interpretada con un pabellón rematado de flores, del cual se desprenden cintas de variados colores, que los danzantes entrelazan alrededor del palo central, tejiendo y destejiendo al son de la música que la acompaña. El interés de este artículo de investigación, se centra en conocer las diferentes versiones existentes en la provincia de Salamanca, tomando como punto de partida, el baile del Ramo o del Cordón, su forma coreográfica – musical, del folclore más representativo de La Alberca, Miranda del Castañar y El Cabaco en la Sierra de Francia Salamanca y profundizar sobre sus orígenes, analizar las distintas formas musicales que se conocen de la música tradicional en la zona y conocer las connotaciones religiosas y profanas que encierra la danza como eje principal de las festividades, así como las relaciones **históricas entre los pueblos en cuestión**. Desde el punto de vista técnico musical, se plantea la realización del análisis musical de algunas piezas que acompañan este baile tradicional.

Palabras clave: danza y música, Historia, Música y tradición.

Abstract

In some places known as *Baile del Cordón* (Dance of the Cord), *Baile del Ramo* (Dance of the Bouquet), and others as *la Danza de las Cintas* (Dance of the Ribbons), is a form of popular dance rooted in Europe and taken by the Spaniards to America, where it comes to life in its different manifestations. In all countries, this dance is performed with a pavilion topped with flowers, from which ribbons of varied and vivid colours are detached, which the dancers take in their hands and intertwine around the central stick, weaving and weaving to the sound of the popular music. The interest of this research article, focuses on knowing the different dancing versions that exist in the province of Salamanca, taking as a starting point, the Dance of the Ribbons performed in La Alberca, Miranda del Castañar and El Cabaco in Sierra de Francia Salamanca, well as deepening its origins, analysing the different musical forms, the religious and profane connotations of the festival, as well as the historical relationships between the peoples in question. From a musical technical point of view, the musical analysis of some pieces that accompany this traditional dance is proposed.

Keywords: dance and music. History, Music and tradition.

Introducción

Analizando la tradición musical de los pueblos, podemos saber que las manifestaciones de diversa índole – musicales – religiosas, literarias, son el resultado del comportamiento humano configurado por los diferentes valores, actitudes y creencias culturales. Desde el punto de vista antropológico, la música encarna el mensaje modelado de funciones comunicativas y permite el diálogo; encierra en sí misma situaciones y vivencias que analizadas y comparadas, nos permiten conocer la vida cotidiana de los pueblos, puesto que la música al ser considerada como “cultura”, permite sumergirnos en el momento musical, en las circunstancias y finalidad de la misma y, por ende, en el contexto en que se desarrolla, trayendo a nuestros días, la tradición de tiempos ancestrales.

La danza es una necesidad psíquica, anímica del hombre, persistentemente acompañada por el ritmo sonoro y por el movimiento, inspirados por el día y la noche, por los cambios o la plástica que impone la naturaleza, como son los animales, las estaciones, por ejemplo. El hombre siempre ha danzado, hecho corroborado por los descubrimientos arqueológicos conocidos alrededor del mundo. Con el canto y la danza, el hombre se ha expresado emocionalmente, de ahí que el folklore en general va íntimamente ligado a la historia de los pueblos y del hombre; y en Europa, especialmente las danzas guardan reminiscencias ancestrales paganas y religiosas, herencias celtiberas, romanas, árabes y hebreas, entre otras, que las diferentes culturas a través del tiempo, le han otorgado paulatinamente un contexto de convivencia social, un significativo aire de fiesta de la forma de ser y de sentir de los pueblos. El presente artículo, presenta el análisis de una de las manifestaciones del Baile tradicional más representativas y populares de la Sierra de Francia al sur de Salamanca, como es el Baile denominado “*Del Ramo o del Cordón*”, el cual encierra connotaciones religiosas y profanas de gran interés.

Orígenes y generalidades

La Alberca, un pueblo con fisonomía propia y una joya de costumbrismo enclavada en la Sierra de Francia, al sur de Salamanca (que por su pasado merece ser conservada en su máxima esencia), ofrece cada año el famoso *Diá gusto* o Fiesta de La Asunción. En esta hermosa comarca salmantina, se le conoce con el nombre de “*Baile del ramo o del cordón*”. Y haciendo referencia a la Festividad de La Virgen de la Cuesta, cada año Miranda de Castañar recibe a los danzantes del *Baile del cordón* o llamado también de *Las Cintas* o *Del Ramo*, o el *Baile de La bandera*, consideradas danzas rituales, por su devoción mariana – La Virgen de Las Cuesta -. Por su parte El Cabaco, enclavado en el Parque natural de Las Batuecas – Sierra de Francia, presenta con gran boato la Fiesta de Pentecostés, llamada la Fiesta de “*La emperrá*”, que generalmente se celebra 49 días después del Domingo de Resurrección, así como la Fiesta del 28 de agosto, con la que se rememora la degollación de San Juan “El Bautista”, patrono del pueblo.

El baile al que genéricamente se le da este nombre, puede calificarse como patrimonio de muchos pueblos y culturas, cuya significancia varía de una cultura a otra; en algunos países de Europa, este baile tiene significancia de fertilidad y para otras culturas el árbol o el palo significa la llegada de la primavera, que vivifica los surcos, los frutales, el ganado y las mujeres; con sus retoños, nace una vida renovada y los hombres desean atraer para sí, sus misteriosos beneficios. Por eso lo adornaban con cintas de colores (símbolos de frutos) y danzaba en torno al árbol florido. Su popularidad se ha extendido a varios países del mundo y sus connotaciones religiosas son variadas, sin embargo, prima las relaciones festivas marianas y de Corpus Christi, como ejes centrales.

Sus connotaciones son variadas, entre ellas las más relevantes, las religiosas: relacionadas con el Corpus Christe y la filiación Mariana y de carácter popular la fertilidad, la primavera, los carnavales y las fiestas patronales y en especial en los países hispanoamericanos como México, Colombia y Chile dedican esta danza a la figura de la Virgen.

En la Península Ibérica el baile del Ramo o del Cordón, presenta variedades curiosas según la localidad en que se baila. Por ejemplo, en Castilla y León, es reconocido con ese nombre, en Algemesí y en otros pueblos de la provincia valenciana, se le da el nombre de caxofa (alcachofa) – en el que la vara del ramo está rematada con un mecanismo en forma de alcachofa y en determinado momento del baile, ese artilugio se abre y libera a una paloma -. Otras denominaciones son: *magrama* (granada), en Cataluña, *de gitanas*, según en las comarcas donde se baila, pero su nombre genérico, es: *Danza de las cintas*.

Varias referencias al respecto se encuentran en la extensa bibliografía sobre danzas y bailes de España, por ejemplo: en la obra *Folklore y costumbres de España*, encuentro la siguiente descripción:

La particularidad de esta danza consiste en una percha o palo, más o menos largo, de cuya punta superior cuelgan tantas cintas o cordones cuantos bailadores hay. Estos, cada uno cogiendo con la mano un cabo de la cinta, danzan en torno del palo, al son de la música, ya envolviéndolo con las cintas, ya haciendo trenzas, y deshaciendo después lo que han hecho, con lo que termina la danza. Como complemento suelen añadir unos diálogos que cada pareja pronuncia en voz alta, lo que da a la danza cierto aspecto de farsa. Los bailadores, además, suelen hacer uso de castañuelas¹.

En la obra titulada *Introducción al siglo de oro y costumbres del pueblo español en los siglos XVI y XVII*, de Ludwing Pfandal, se describe la danza de esta manera:

La danza del cordón la forman 16 danzantes puestos en corro, cada uno de los cuales tenía prendida una cinta de color, sujeta por uno de sus extremos a un árbol plantado en medio del corro, adornado por guirnaldas y flores sostenido en alto por un individuo no perteneciente al grupo y moviéndose rítmicamente y haciendo a la vez figuras caprichosas, dejaba cubierto por completo, el árbol con las 16 cintas, formando un gracioso adorno y después tan pronto, empezaba la copla: "*Las cintas están tejidas, volvamos a destejer*"².

En el Cuaderno Vallisoletanos (Nº 45), encuentro la siguiente referencia:

"[...] Otras veces en una cinta con que se "viste la vara" o se "teje el cordón", o, lo que es lo mismo, se cubre (con cintas que penden de la parte superior de un palo como de dos metros de altura) la mitad de arriba de dicho palo, volviendo a desvestirlo tras vueltas y entrecruzamientos de los danzantes.", "C.F. Menestrier en sus Ballets anciens et modernes, habla de los bailes procesionales o ambulatorios que tienen lugar con motivo del primero de mayo ante los pinos o árboles de enamorados que se clavan en la tierra tejiéndose cintas a su alrededor"³.

Ángel Carril Ramos Etnomusicólogo salmantino, nos ilustra así, respecto de la danza en cuestión:

"Más lo especialmente femenino es bailar "Las cintas", "El cordón" o "El ramo" (según uso serrano o de Villavieja de Yeltes en el que se recuerdan pretéritas danzas dendolátricas en su plástica). "Tejer o tecer" y "destejer o destecer" al ritmo de un estribillo de jotas charro o fandango es el menester que las mozas deben llevar a buen fin, aprovechando el ecuador de tal danza para echar "Las relaciones" oportunas al santo o virgen celebrado, pidiendo

1 CARRERAS Y CANDI, F. *Folklore y costumbres de España*. T. I – II – III. Barcelona: Alberto Martín, 1931, p. 405.

2 PFANDAL, Ludwing. *Introducción al siglo de oro. Cultura y costumbres del pueblo español de los s. XVI y XVII*. Barcelona: Araluce. 1929, p. 22.

3 *Ibid.*, p. 225.

aquellas gracias que sean necesarias y deseables para el pueblo, autoridades, amigos y familiares del relator. En sí, tanto al comenzar como al terminar “El cordón” es usual que entonen a coro unas letrillas las mujeres danzantes.”⁴

Festividades profanas y religiosas de España y el Baile del Ramo o del Cordón

En Castilla y León – Salamanca, el baile de *Las cintas, del Cordón o El Ramo* en se ubica en los pueblos de la Sierra de Francia.

Revisemos su contexto geográfico y su etimología:

Primeramente, La Alberca es un pueblo con expresión propia; una joya de costumbrismo emplazada en la Sierra de Francia, al sur de Salamanca, que, por su pasado, merece la pena ser conservada en su máxima esencia. Al nombrar La Alberca, que es un vocablo muy común, nos imaginamos una especie de piscina; el vocablo tiene su origen en la palabra árabe Albirk (estanque). Este hermoso y pintoresco pueblo, caracterizado por sus callejuelas estrechas y empedradas, con sus flores de gran variedad, que por gran parte del año engalanan los balcones de sus maravillosas casas medievales, goza de un merecido reconocimiento; su campiña y arbolado, su clima, sus aguas cristalinas, sus sanos alimentos, sus artesanías y sus magníficos panoramas, hacen las delicias de propios y extraños.

La Prehistoria nos brinda los primeros indicios de la Historia Albercana, cuya huella prevalece en pinturas rupestres del Neolítico en numerosos sitios del pueblo. En la Edad Media se produjo una gran repoblación por orden del Rey Don Alfonso IX. Gran parte de la población llegada a esta zona, era de origen francés, por intermedio de Don Raimundo de Borgoña, noble francés, casado con Dña Urraca, hija de Alfonso VI de León. Finalizando la Edad Media, sucedió un hecho de gran importancia, como fue el hallazgo de la imagen de la Virgen de la Peña de Francia (1434), convirtiéndose la zona, en un lugar de Peregrinación, al que se unió el Camino de Santiago y una vez erigido el Santuario, la ruta toma el nombre de “Camino del sur” por la calzada de La Plata. La Alberca conserva un extenso abanico de cantos, bailes y fiestas de origen muy antiguo, que las gentes del lugar han sabido conservar y transmite a través de generaciones y del tiempo.



Fig. 1. Baile del Ramo o del Cordón en la Alberca. Imagen cedida por Dn. Agustín García Herrero

4 CARRIL RAMOS, Ángel. “Salamanca en sus bailes y danzas”. *Revista de folklore*. Fundación Joaquín Díaz. Nº 026. (1983).

En lo referente a los aspectos socio – culturales, diferentes manifestaciones de jolgorio, bailes rituales o de connotaciones religiosas, encontramos en esta zona de la Sierra de Francia. En la Alberca, son comunes y de mucha significancia varias festividades, como lo describe Álvarez Villar, en su libro *Guía de La Alberca*, como son: El Día del pendón, Día de la Romería, Día del Trago, y una de las que interesan para el presente tema: *El Diágo* - fiesta en honor a la Virgen María -, Tornafiesta con “La loa” – especie de Auto Sacramental -, San Antón, Las Aguedas – una fiesta de mujer -, el Carnaval – tres días de fiesta y últimos impulsos del cuerpo antes de entrar en penitencia -. Semana Santa con sus procesiones íntimas, pero solemnes. El lunes de Aguas, con su peculiar historia, llevada desde Salamanca, hasta estos remotos rincones. El Corpus Christe, celebración cristiana de La Eucaristía, La noche de San Juan en la Alberca – como muchos otros pueblos de España, también se celebra esta peculiar fiesta que insinúa la entrada del verano, con el encendido de las hogueras y el corazón de los jóvenes.

El Diágo es la fiesta más significativa de la Alberca; dedicada a su Patrona Nuestra Señora de la Asunción, el 15 de agosto.

Los vecinos de La Alberca (Salamanca), demuestran su devoción a la Virgen de Nuestra Señora de La Asunción en el tradicional *Ofertorio del Pan*. En este ritual de casi cinco siglos de existencia, los mozos ofrecen sus más exquisitos panes a la Virgen, ataviados con sus mejores trajes típicos de la Sierra de Francia, al son de la gaita, el tamboril y las castañuelas. José María Requejo, nos dice:

Suenan las castañuelas. Los palos y las voces de juventud que ensayan la danza, el ramo y alguna comedia de capa y espada, con el mayor número posible de espadas o trabucos y de capas” [...] Trenzan las mozas las cintas del ramo, tejen y destejen; van y vienen en un precioso juego de color cantando dulces canciones con voz de princesas agotadas:

El cordón ya está tejido
y ahora para destejerlo
Le pediremos licencia
A la Reina de los cielos”⁵.

Peregrinos, vecinos y autoridades marchan, acompañados por tamborileros y Pasacalles hacia la Iglesia para la Misa Mayor. Terminada esta celebración, salen en Procesión hacia la Plaza para llevar a cabo el Ofertorio, ceremonia ésta, que exige una serie de reverencias y presentación de respetos a la Virgen y a continuación, se inicia el baile. Es menester aquí referir la configuración del rito completo que conforma esta manifestación. José González Martín – llamado “*el canutín*”, tamborilero experimentado por muchos años en estas festividades en la Alberca, explica lo siguiente:

En primer lugar, encontramos una sección del ritual en las que mozos y mozas hacen a la Virgen sus peticiones. En segundo lugar, se hace el Baile de La cruz en grupos pares, para que encaje perfectamente la estructura plantimetral cuadrada. En tercer lugar, vienen los paleos en los que los danzantes portan los palos y las castañuelas a la par y en cuarto lugar viene el baile del Ramo o del Cordón, como se le conoce y en forma de corro.

En Salamanca propiamente se le conoce como *Baile de las cintas*. Una vez terminado el baile y demás manifestaciones de devoción, se devuelve la imagen a la iglesia, con el acompañamiento popular. El conjunto del *baile del Ramo*, como se la conoce en esta zona de la provincia de Salamanca y según las explicaciones brindadas por Dn. José González Martín, “*el canutín*”, amplió la descripción de las partes, así:

No hay un protocolo establecido en cada sitio donde se hace este tipo de celebración. Tanto en la Alberca como en Miranda del Castañar y en El Cabaco, el protocolo es cambiante.

5 REQUEJO, José María. *La Alberca, Monumento Nacional*. Salamanca: Librería Cervantes, 1981, p. 78.

En La Alberca:

- ❖ *La salida*: se hace a ritmo de pasacalle
- ❖ *Ofertorio* se hace al principio de la celebración.
- ❖ *El baile de la cruz* se acompaña con un ritmo de *Entradilla*
- ❖ *El paleo* se acompaña a golpes rítmicos sueltos o siguiendo la estructura gramatical de los textos de las canciones tradicionales.
- ❖ *Baile del Ramo*: Salen bailando con ritmo de *Entradilla* (picao) y la acción de tejer, se hace con la música de un ternario simple o en alguna de sus variantes; luego viene un pequeño descanso y se desteje con el mismo ritmo que se teje.

Explicación: La procesión llena las callejuelas hasta llegar a la Plaza. Los Mayordomos y Mayordomas salen en procesión. Seguidamente y frente a la imagen de la Virgen de la Asunción, se presentan las autoridades del pueblo – el Sr. Alcalde, la Sra. Mayordoma y la autoridad de Guardia civil, más adelante según las categorías, se acercan los Mayordomos de las Cofradías, mayordomas, hijas y familiares, grupos cuidadosamente ataviados con sus trajes, haciendo sus correspondientes reverencias, presentando así, sus respetos. Entran los danzantes y esta celebración se le llama el *Ofertorio*.

- ❖ En seguida viene el baile de *La cruz* acompañado por un *Picao* y luego se desarrolla *El Paleo*. Respecto al *Paleo*:

En *La Alberca – Monumento Nacional*, de José María Requejo, encuentro la siguiente nota: *Y rompe el tamboril con una danza de viejos tiempos de guerra; y los mozos chocan los palos con soltura; y repican las castañuelas, y saltan sobre las puntas de los pies y giran [...]”*⁶.

Se dice que el “*paleo*” es exclusivo de los hombres, pero en la actualidad también participan chicas, incluso niños y niñas dirigidos por su maestro. Aquí, la música que lo acompaña es un “*charro*”, en ritmo más golpeado a diferencia de la charrada tan melódica. (insertar video o audio)

- ❖ En concepto de José “*El Canutín*”, el paleo va acompañado por fórmulas rítmicas.
- ❖ Una vez concluido el paleo, aparece *el Ramo* con toda su parafernalia - la vara con las cintas, el arco con flores y las danzantes, que en este caso son mujeres exclusivamente; los mozos y las mozas vienen y van ante el anda de la Virgen, en un baile magistral y pleno de gracia. La música que la acompaña, suele ser a ritmo de *Entradilla* para la salida y al tejer las cintas. Puede encontrarse en ritmo ternario simple o algún ritmo en 6/8.

Seguidamente, Miranda del Castañar. Este es un hermoso pueblo medieval enclavado en el corazón de la Sierra de Francia, en las estribaciones de la Sierra de Gata y Gredos, con una altitud de 649 mt y una población aproximada - a la fecha -, de 505 habitantes, centro del Condado vinculado al Conde Miranda, visitado por infinidad de turistas, a los que llama poderosamente la atención el conjunto patrimonial que ésta posee en abundancia, en comparación con otras localidades de la zona, poniendo de manifiesto su origen histórico y señorial, representado en La Torre del Castillo (S. XV - XVI) con el Escudo de los Zúñiga Avellaneda y Aza, su Plaza de toros, su Plaza de Armas, su Muralla y sus cuatro puertas: la Puerta de San Ginés, gótica con escudos Renacentistas, la del Póstigo, al sur, la de Nuestra Señora de La Cuesta, al oeste y la de La Villa, al norte; lo que da a entender que fue un pueblo defensivo declarado ya Conjunto Histórico – Artístico en 1973:

“La importancia política, social, económica y militar de los Condes de Miranda del Castañar fue muy grande a lo largo de los siglos, distinguiéndose como gobernantes, militares, diplomáticos, religiosos y escritores”⁷.

6 *Ibid.*, p. 80.

7 SÁNCHEZ GONZÁLEZ, Ubaldo. *Acércate a Miranda del Castañar*. Fundación Virgen de la Cuesta de Miranda



Fig. 2. Danzarines en Miranda del Castañar, Salamanca. Imagen tomada de: <http://www.salamancaentresierres.com/2014/09/los-vecinos-de-miranda-del-castanar.html>

En Miranda del Castañar encontramos que sus festividades religiosas giran en torno a la devoción mariana y son: La Fiesta principal está dedicada a la *Virgen de La Cuesta*, la fiesta de *La Inmaculada Concepción* y la Fiesta de *Las Candelas*, conocida como *Fiesta de La Candelaria*.

Miranda del Castañar cuenta con tres fiestas de gran significancia para la comunidad y para la religiosidad del pueblo, como son: *La Fiesta a la Virgen de La Cuesta* – 7, 8 y 9 de septiembre -, *la Fiesta de la Inmaculada Concepción* - 8 de diciembre -, y *la Fiesta de Las Candelas* – 2 de febrero -. Haciendo referencia a la Festividad de La Virgen de la Cuesta, cada año Miranda recibe a los danzantes del *Baile del cordón* o llamado también de *Las Cintas* o *Del Ramo*, o el *Baile de La bandera*, consideradas danzas rituales, por sus connotaciones religiosas. Sánchez Gonzales, Ubaldo, nos describe lo siguiente: “A continuación se lleva a la Virgen al llano de la iglesia donde los danzarines y mozas ataviados con bellos y ricos trajes bailan, hacen “los paleos”, dicen las “relaciones” y tejen “el cordón” en honor a la Virgen”⁸.

Sea este el momento de ubicar las tres denominaciones que tiene este baile o danza en las diferentes comarcas o zonas donde se interpreta que se ubican así: *Baile del cordón* en la zona centro y oriental, *Danza de Las Cintas* al este y norte de la provincia, *Baile del Ramo*, al sur.

En Miranda del Castañar, así como en muchos pueblos de la Provincia de Salamanca, esta es una Fiesta muy especial, donde las gentes se reúnen en torno a la figura de la Virgen María. La Fiesta inicia con una solemne Misa en la Parroquia y a continuación se ofrece pastas y sangría para todo el pueblo. Ya entrada la tarde se corren las vaquillas, evento patrocinado por la Cofradía de la Virgen de la Cuesta. Vale destacar que todas estas festividades, tanto religiosas como profanas, fueron trasladadas al Nuevo mundo, con la cultura y estas manifestaciones populares, aún siguen arraigadas en el sentir de los pueblos latinoamericanos. En <http://nt8.tv/cronicatn8>, periódico digital, encuentro lo siguiente:

“En algunas ciudades como Medellín, se colocan luces a lo largo del río y en Barranquilla se adornan las calles con velas. Las decoraciones y los desfiles que se organizan varían según la provincia. También se colocan banderas de colores blanco y azul. Estos colores son utilizados por la Inmaculada Concepción de María durante esta celebración”⁹.

del Castañar. 2013. p. 14.)

8 *Ibid.*, p. 55.

9 Por: [migration account migration account](http://migrationaccount.com) - 08/12/2015 /Crónicas TN8. Consultado el 2 de julio/21)

Por último, la importante Festividad de *La Candelaria* o de *Las Candelas* como se la conoce, según el santoral católico, se celebra el 2 de febrero, en recuerdo al pasaje bíblico de la Presentación del Niño Jesús en el Templo de Jerusalén y la purificación de la Virgen María después del parto, para cumplir la prescripción de la Ley del Antiguo Testamento. La fiesta es conocida y celebrada con diversos nombres, como: *la Presentación del Señor*, *la Purificación de María*, *la fiesta de la Luz* y *la fiesta de las Candelas*; Se dice que tiene una gran significancia, ya que Cristo es considerado la Luz del mundo.

Esta advocación de la Virgen María es de origen canario, pues fue Tenerife el lugar donde tuvo lugar su aparición y donde también ostenta el cargo canónico de Patrona de Canarias. En Tenerife se celebra la Fiesta con gran boato, el 2 de febrero y fueron justamente los canarios, quienes la extendieron por Hispanoamérica, desde épocas coloniales – s. XV -.

Desde el Ayuntamiento parte la comitiva de danzarines ataviados con sus mejores trajes regionales, danzando al son de la gaita y el tamboril, se dirigen a la ermita a buscar a su patrona; con una Misa solemne la festejan, para luego sacar en andas en procesión hacia el atrio de la Iglesia; la imagen de la Virgen lleva un candil encendido, al igual que la imagen del niño. Viene el Ofertorio y al terminar la celebración, sigue el convite para todos los feligreses.

Por su parte, El Cabaco es un histórico pueblo salmantino enclavado en la Sierra de Francia; más concretamente en el Parque natural de Las Batuecas. Para situar al lector: nos encontramos al sur de la provincia de Salamanca, en Castilla y León, en la cuenca alta del río Yeltes y dentro del Parque Natural Las Batuecas-Sierra de Francia, estimado como *Reserva de la Biosfera*. Esta zona, es un asombroso y maravilloso escenario natural para un pequeño pueblo que data del siglo XIII, aunque según los datos encontrados, se sabe que en la zona fue habitada por los romanos unos cuantos siglos antes. Lo cierto es que del Cabaco, en lo referente a célula social en la provincia de Salamanca, se tiene claridad que sus inicios se remiten al s. XII, paralelamente con sus hermanos de La Nava, el Casarito y Cereceda, pueblos fundados por familias de campesinos procedentes del Condado de Castilla a instancias del Conde Dn. Raimundo de Borgoña y de Asturias y de su suegro el Rey Alfonso VI llamado *El Bravo*

De gran importancia para El Cabaco son las cuatro Festividades que como tradición tienen para celebrar anualmente, como: La emperrá (en Domingo de Pentecostés), *La Fiesta de Los mozos* (26 de diciembre), *La Santa cruz* (3 de mayo), *La Semana Santa* con la subida en procesión (emulando el Calvario) a la cruz, situada en una loma cercana al núcleo poblacional, denominada *La cuesta* y la Fiesta de Las Candelas (2 de febrero). En honor a San Juan Bautista, se celebran las fiestas patronales de El Cabaco en el mes de agosto, en las que no faltan los bailes tradicionales durante el ofertorio al santo.

Las Festividades en El Cabaco, al igual que en varias poblaciones de esta hermosa zona, enclavada en La Sierra de Francia, todas ellas están inspiradas en motivaciones de fe cristiana y en especial a la devoción a San Juan Bautista y devoción mariana. Entre las festividades importantes, se pueden citar: Fiestas de la degollación de San Juan, Fiesta de *La emperrá* que encierra: La fiesta religiosa de Pentecostés, El Ofertorio y el ramo, el convite, el teatro y los toros. Otras Fiestas generales del calendario, por citar algunas importantes, son La Epifanía, La Candelaria, Carnavales, Semana Santa, Corpus Christi, San Pedro, Santiago Apóstol, la Asunción de Nuestra Señora, El día de todos Los Santos y la Natividad.

Considero importante describir aquí lo que es La emperrá: Con este nombre se conoció popularmente y durante mucho tiempo y desde el s. XVI, a la festividad del martes de Pentecostés – 49 días después del domingo de Resurrección. El tamborilero Agustín García Hernández, dice lo siguiente:

Respecto al nombre de La emperrá, no hay nada fijo; los más viejos del pueblo decían que un día de la fiesta, cuando estaban celebrando la Misa Mayor, (antes del ofertorio), hacía mucho calor, las puertas de la iglesia estaban abiertas (...) y casualmente pasó un señor poderoso (talvez el Conde de Miranda del Castañar, familia del Duque de Alba) con sus allegados y sirvientes y una gran Real de perros [...]”¹⁰.

En otra descripción nos dice:

“Real de perros forasteros, que a su paso por las calles del pueblo donde todos los perros locales se conocían y tenían una jerarquía marcada, se enzarzarían en una pelea que iba a más. Y parece que fue a la puerta de la iglesia y en medio de la misa, donde fue más violenta y ruidosa. Hasta el punto que el cura tuvo que interrumpirla celebración, con lo cual la gente del pueblo (indignada y estupefacta) dio en decir – La Fiesta de Pentecostés, vaya una emperrá. Creo que es la leyenda más plausible de otras que resultan algo ficticias”¹¹.

El Ofertorio y el ramo

Según la versión del tamborilero salmantino Agustín García Hernández, nos dice:

“El ramo y otras danzas forman parte del ofertorio en la Plaza; este Ofertorio (ocasional), es exclusivo de las grandes celebraciones, normalmente, fiestas patronales [...] El Ofertorio de la plaza, se realiza en cualquier fiesta o celebración religiosa (sea el Corpus Christe, Pentecostés o cualquier otra). En el Cabaco concretamente, se hacían dos en el año. El de la Fiesta de LA EMPERRÁ que era el martes de Pentecostés (49 días después del domingo de Resurrección) y la fiesta del 28 de agosto (se rememora la degollación de San Juan Bautista)¹².

La función del *Ramo* – que por general en El Cabaco se celebra el 29 de agosto- ha consistido en una danza con *paleos* - previa al Ramo - y canciones al son de la gaita y el tamboril, al entrenzar y posterior desentrenzado de las cintas como tantas mozas componen parte en el baile. El ramo y otras danzas forman parte del *Ofertorio* en la plaza. Este Ofertorio es casi exclusivo de las grandes celebraciones, normalmente fiestas patronales. El Ofertorio de la plaza se realiza en *Corpus Christie* o *Pentecostés*. En el Cabaco por lo general se hacen dos fiestas al año: el de la Fiesta de la “*Emperra*” que es en el día de Pentecostés (por lo general 49 días después de la fiesta de Resurrección) y en la Fiesta del 28 de agosto (Conmemoración de la Degollación de San Juan Bautista).

El “paleo” o “paloteos” en El Cabaco, se conoce por “*el pulido pastor*”; una danza de palos por lo general con 8 danzantes o “ramajeras”. Una danza de “palos”, pueda danzarse con tapaderas, espadas, cuchillos o herramientas de labranza. La *danza de la cruz*, tiene la misma música que el *Ramo* y la *cruz* en su coreografía puede hacerse en cruz griega o latina. Para realizar la danza del Ramo, antes hay que vestir el ramo.

El Tamborilero Agustín García Hernández, nos brinda esta explicación:

“El Ramo se viste con flores y lleva atadas en la parte superior, naranjas, manzanas, limones y rosquillas en señal y presunción de suerte, éxito y buena cosecha y también para que tengan sentido coplas como: “...el mozo que lleva el Ramo, tiene cara de goloso, que le come las rosquillas a ese ramo tan hermoso”.¹³

10 Relato de García Herrero.

11 *Ibid.*

12 *Ibid.*

13 Relato del tamborilero Agustín García Herrero.



Fig. 3. El Baile del Ramo en el Cabaco. Imágen cedida por Dn. Agustín García Herrero.

Encontramos también la figura del “*gracioso, bobo o zangarrón*” (dirigente del baile); que, si alguno se lesionaba al danzar, había que sustituirlo. El gracioso, es un bailarín o danzante competente, ágil y hábil y siempre con ojo avizor para que las Ramajeras no se pierdan y echen a perder la danza. Suele vestir indumentaria algo diferente, algo estridente, pero con sentido popular. Dirige, anima y recuerda a los danzantes los pasos a seguir y qué hacer y qué decir. Es todo un personaje y el alma de la danza.

A continuación, se describen algunos textos o versos utilizados en las colpas del *Ramo*, cedidos por el tamborilero Dn. Agustín García Herrero, los cuales pueden ser recitados al principio de la danza o al final. Se recitan en el Ofertorio a San Juan, durante la danza; pueden ser largos o cortos; los hay de agradecimiento, de súplica, de reproche, de petición, de devoción, de recordatorio (hacia un familiar, una autoridad, un santo, uno mismo, una comunidad o pueblo etc... y el momento de recitarlo por lo general, es antes de tejer, pero en algún otro pueblo, se podía modificar y se recitaba en medio, o incluso al final.

<p>VERSOS (I)</p> <p><i>“Me llamo Manuel Sudin, El que no me quiera ver Que se marche de aquí. Divino San Juan bendito Te venimos a pedir</i></p>	<p>VERSOS (II)</p> <p><i>“Buenos días Sr. Cura, Autoridades y vecinos Buenos días compañeros bailadores y ramajeras. daros prima en bailar que tengo que volver a la era.</i></p>
--	--

<p>(cont.)</p> <p><i>Querido San Juan Bautista</i> <i>Por ser tu mi tocayo</i> <i>Te pido con fervor</i> <i>Que me encuentres el gallo</i> <i>Perdido el otro día</i> <i>Con tormenta y gallos.”</i></p>	<p>(cont.)</p> <p><i>San Juan Bautista a ver cómo hago,</i> <i>pocos frutos, muchos pagos</i> <i>Y con agua al cuello</i> <i>Nos vemos ahogados”</i></p> <p>(VERSOS III) <i>Por bailar el ramo, me llaman “ramajera”</i> <i>Por danzar la danza, “danzanta”,</i> <i>Por vestirme guapa”galana”</i> <i>Y por estar lozana, la “Dama Juana”.</i></p>
---	--

Parámetros a seguir en el análisis musical de una canción o una pieza instrumental tradicional.

(Aspectos generales, organización rítmica, sistemas modales y sistema tonales, sistemas melódicos y relaciones texto – música)

Análisis musical de "El Ofertorio" – pieza de la música tradicional para gaita y tamboril, con que se acompaña la *Festividad del Diáosto* en la Alberca – Sierra de Francia – Salamanca. Recordemos aquí la significancia del *Ofertorio*, que como su palabra lo dice, es Ofrecer. En las distintas comarcas de la Sierra de Francia y haciendo referencia a las devociones marianas o a los santos patronos, el acto de ofrecer adquiere un carácter relevante. Se ofrece o dinero o especies o productos de la tierra.

EL OFERTORIO. Informante: Sebastián Luis “El Guinda” Instrumento: Flauta de tres agujeros y tamboril. La Alberca¹⁴



Fig. 4. El Ofertorio. Imágen tomada de: *El ofertorio / en La Alberca - El guinda* Imágen tomada de: *Bailes y danzas de la provincia de Salamanca*, 2018.

1. Aspectos generales

- Título de la pieza musical tradicional: *EL OFERTORIO*
- De la tradición instrumental
- Entorno geográfico: La Alberca, crucero de caminos, se sitúa al sur de

¹⁴ ANDRÉS OLIVEIRA, Julia / ARROYO y MEZQUITA. *Bailes y danza de la provincia de Salamanca*. Diputación de Salamanca, 2018, p. 78.

Salamanca a 78 kms. De distancia de la capital; por el oriente colinda con Béjar, al sur con Las Batuecas y Extremadura y desde otro punto cardinal, entre la Peña de Francia y la frontera portuguesa, Ciudad Rodrigo, al norte con La Nava de Francia; con una población de 1.107 habitantes, aproximadamente y a una altura de 1.048 msnm.

Se estila interpretar esta pieza musical para flauta (gaita) de tres agujeros y tamboril, en el Ofertorio de la Festividad de carácter religioso llamada el *Diagosto*, en honor a la Virgen de la Asunción, que se celebra el 15 de agosto de cada año.

“Ofertorio, 15 de agosto

Ritmo del tronco del “charro verdadero”. Este Ofertorio se interpreta el día del Corpus Cristi ante la custodia, en la puerta de la iglesia. Pero donde más fama tiene es el día 15 de agosto (Diagosto) ante nuestra Señora de La Asunción, en el momento que se encuentra situada bajo los soportales de la plaza, después de la misa mayor y procesión y antes de las danzas y el ramo.

Durante todo el ofertorio permanece tocando ininterrumpidamente el tamborilero; comienza ofreciendo los hombres, siempre por parejas, cubiertos con capas negras. En primer lugar, el Alcalde y el Juez de paz, que salen cada uno de lados opuestos y se juntan en el centro. Muy solemnemente se dirigen a la Virgen y se arrodillan (con las dos) en el suelo, tres veces antes de llegar a la imagen. Al aproximarse a la misma depositan la ofrenda y retroceden andando para atrás, a fin de no darle la espalda a la virgen, repitiendo las tres genuflexiones vuelven al punto de partida, donde concluyen. Realizando la siguiente operación, continúan las siguientes autoridades y después los mayordomos. Cuando terminan los hombres, ofrecen las mayordomas en grupos o acompañadas de parientas, primorosamente vestidas de “sayas”, “manteo”, “vistas”, “zagalejo” y “ventioseño” si hubiera alguna viuda ¹⁵.

- Ciclo: De verano
- Género y tipo de pieza instrumental: Estructura simple
- Íncipit instrumental:



Fig. 5. Fragmento de “El Ofertorio”

¹⁵ Información tomada de: Folleto de Tecnosaga, S.A. por M. Santamaría. Madrid, 2005.

Como se ilustró anteriormente, el íncipit musical ayuda a rápida identificación de un tema musical. Un íncipit está formado por los motivos rítmico – melódicos y su estructura puede abarcar de 2 a 4 compases.

2. Métrica / ritmo

- Cifra de compás: 4/4 - compás cuaternario simple, del que se puede decir, que es un ritmo más conocido y utilizado en la música compuesta por autor y es extraño o especial en la música tradicional, en la que el ritmo binario simple se encuentra presente con más frecuencia.
- Pulso rítmico: La negra= 120
- Células rítmicas predominantes: negras y corcheas y silencios de valores de 2 tiempo y de un tiempo, así como en algunos puntos, de ½ tiempo.
- No existen variaciones de cifra de compás a lo largo del discurso musical
- Otros elementos rítmicos importantes:
 - Estructura rítmica: Esta pieza instrumental consta de 23 compases, sin ajustarse a la estructura convencional de los 32 compases básicos.
 - Dos temas definidos: Tema A (com. 1 – 12) y tema B (13 – 23). Con una semi-frase de 4 compases que se repite con cambio rítmico y melódico sustancial en el 8vo compás, da continuación a la semi -frase que abarca 5 compases, con 3 silencios al final de la misma y que prepara el siguiente tema (B).
 - Aparición de figuración de “*mordente superior*”, como generador de ornamentación; son notas de adorno, que se ejecutan rápidamente antes de la nota principal. Con lo cual, en esta pieza de análisis, se pueden observar una buena cantidad de mordentes a lo largo del discurso rítmico – melódico.



Fig. 6. “El Ofertorio”. Fragmento

- Un aspecto rítmico relevante es la aparición constante de “*sincopas*” detectadas en los compases: 2, 6,9, 11, 14, 15, 20 y 22.

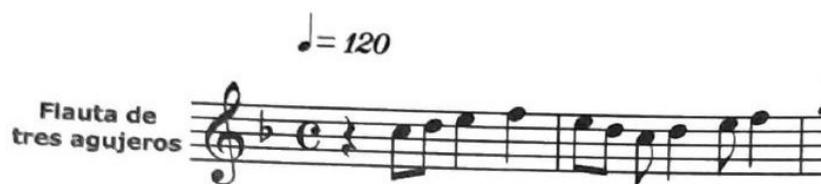


Fig. 7. “El Ofertorio”. Fragmento

- La conclusión se hace con dos compases en lo que se llama “terminación masculina”; vale decir que el acento musical cae en el primer tiempo del compás.

3. Modo / tono

Esta pieza de Ofertorio está claramente en una tonalidad de FA M, para el tema A (1- 10 cp.) y el compás 11 prepara el cambio a la tonalidad de su relativa menor (Re m) – (13 – 23 cp.).

En consecuencia, se puede afirmar el carácter tonal de la pieza, pero con resoluciones de las frases de los temas, desde la nota superior a la tónica (Sol a Fa / Mi a Re), no desde la 7ma a la tónica.

4. Organización melódica

- **Ámbito melódico:** Ampliado en la parte superior. Se desarrolla entre el A 4 y el B 5
- **Estructura melódica:** A-B
- **Interválica de inicio:** Un arranque melódico que parte desde el silencio inicial para iniciar la línea melódica en el 2do tiempo del compás.
- **Dirección melódica:** Esta melodía se presenta con un silencio en el inicio y con movimiento natural por intervalos cortos que proporciona un perfil melódico suave y discurso tranquilo. Ascenso desde la nota inicial A 4 hasta el intervalo de 4ta y el descenso hacia la zona inferior al sonido inicial y continuar su discurso de nuevo hacia el intervalo de 4ta ascendente, jugando entre este giro melódico y ascender al G5 y estabilizar la melodía en el F5, para concluir la primera semi – frase del tema A.

En el tema A encontramos una constante para los inicios de tres semifrases, como son los silencios de negra al inicio del compás

(compases: 1, 5 y 8). En el tema B, este silencio se encuentra en el compás 19.

Como ya se explicó en los aspectos rítmicos, la forma estructural de esta pieza de *El Ofertorio* es muy irregular; con lo cual las semifrases y frases que lo conforman, no se encaja dentro de lo comúnmente conocido en estructuras de 16 y/o 32 compases.

En los compases 5 y 8 se da el inicio de dos nuevas semi – frases.

El tema B, inicia en el compás 13 con arranque a tempo y su discurso melódico va desde el A5, en forma descendente hasta el intervalo de 8va y ascender a la 2da menor (Si bemol), girando sobre los intervalos de 2da M que preparan el ascenso y el descenso hasta el compás 18 en un discurso de fácil interpretación por el desarrollo de la melodía por grados conjuntos. La última frase inicia en el compás 19, con un silencio y la melodía asciende por grados conjuntos, desde el F5 hasta el intervalo de 4Justa (Fa - Si bemol), descendiendo por grados conjuntos y resolviendo por encima de la tónica. (Mi – Re), dando el carácter conclusivo a la pieza.

Arranque: Inicia en fracción de tiempo (2do tiempo). Entra la melodía a Contratiempo

Terminación: Masculina. Vale decir, que la tónica (Re en tonalidad menor) concluye en el primer tiempo del compás.

Otras consideraciones: Se habló de las figuraciones de mordentes que aparecen en la partitura, los cuales modifican la expresión tanto rítmica como melódica; aspecto muy común en la música tradicional española.

Conclusiones

Finalizado el trabajo investigativo, varias e interesantes conclusiones nos dejan ver que la riqueza de la música tradicional, se refleja claramente en las manifestaciones populares, ligadas a las connotaciones religiosas y profanas y aunque se encuentran unidas por un mismo denominador, como pueden ser la devoción mariana o los acontecimientos notables de la historia de los pueblos, cada villa tiene su manera de sentir y de actuar en sus festividades, así como de ejecución de la música, del baile y una particular coreografía y sus propias formas de expresión, aparte de la indumentaria, la organología y la parafernalia utilizada en estas celebraciones, todo es un corpus de riqueza tradicional, por la que se debe velar por su conservación y difusión.

Analizando el material audiovisual, se aprecia claramente la participación de niños, jóvenes y adultos en este proceso de conservación y divulgación del patrimonio cultural; proyecto llevado a cabo por las instituciones gubernamentales, como los Ayuntamientos y las Diputaciones, lo cual es muy significativo, por cuanto cada manifestación de la tradición, está presente en la vida y alma del pueblo.

De la música tradicional instrumental se puede deducir que, en algún momento, esta tuvo su origen en la música vocal; ya que como nos lo enseñan o nos lo comentan los tamborileros tan experimentados de la zona, variedad de músicas instrumentales se basaron en lo vocal, pero se fueron adaptando a los instrumentos, con la consecuente pérdida de los textos.

Encontré enriquecedor, realizar el análisis musical de algunas piezas de la música tradicional que acompañan a los bailes y/o danzas, por cuanto se descubrieron en ellas, muchísimas diferencias y similitudes en cuanto a ritmos, modos /tonos, el discurso melódico y las relaciones texto – música, que ofrecieron y permitieron conocer los elementos unificadores, transferencias y circulación de la música tradicional, la cual está sujeta a cambios, de acuerdo a la idiosincrasia de las gentes y /o forma de pensamiento y actuación, pero existiendo una constante tanto en lo musical, como en pensamiento religioso y profano.

Las relaciones, afinidades y diferencias existentes dentro de las formas musicales, así como en todas las manifestaciones de orden religioso, profano y cultural en general, guardan la esencia misma del sentir del pueblo y su capacidad de receptividad de las influencias recibidas y su adaptación al medio en aquel proceso de sincretización que enriquece y da nacimiento a nuevas formas de identidad cultural.

§§§§§

Referencias bibliográficas

ALMEIDA CUESTA, Hilario. *El Cabaco en la Sierra de Francia y cuenca alta de Yeltes.* Ayuntamiento de El Cabaco. Salamanca, 1993.

ANDRÉS OLIVEIRA, Julia. ARROYO S. T. Susana, MEZQUITA, R. José María. *Bailes y danzas de la provincia de Salamanca. Un estudio Etnomusicológico.* Instituto de las Identidades. Diputación de Salamanca, 2018.

ANDRES OLIVEIRA, Julia y otros. *Estudio de la Magna Antología del folklore musical de España de Manuel García Matos.* Ciudad Real: CIOFF ESPAÑA, 1978.

ALONSO PONGA, José Luis y otros. *Las fiestas– de la Antropología a la Historia y etnografía.* Diputación provincial de Salamanca. Centro de cultura tradicional, 1999.

ÁLVAREZ VILLAR, Julián. *Guía de La Alberca.* Salamanca: Durius Cultural, 2000.

- ÁLVAREZ VILLAR, Julián.** *La villa condal de Miranda del Castañar*. Salamanca: Centro de Estudios salmantinos, 1972.
- ARAGONÉS SUBERO, Antonio.** *Danzas, rondas y música popular de Guadalajara*. Guadalajara: Instituto de Cultura Marqués de Santillana, 1973.
- BARNUEVO, Fernanda.** *Fiestas populares de España*. Rayuela. T. I y II, 1994.
- BONILLA, Luis.** *La danza en el mito y en la Historia*. Madrid: Biblioteca Nueva, 1964.
- CARRERAS Y CANDI, F.** *Folklore y costumbres de España*. T. I – II – III. Barcelona: Alberto Martín, 1931.
- CARRIL RAMOS, Ángel.** "Salamanca en sus bailes". En *Revista de folclore* No 26, p. 68. Valladolid: Caja de Ahorros popular, 1983.
- CISNEROS LUGONEZ, Antonio.** *Manual de danzas regionales de folclore argentino*. Librería y Editorial Ruíz. Rosario – Argentina, 1969.
- CHAVES DE TOBAR, Matilde.** "Procesos de folclorización en Colombia. Orígenes históricos y elementos unificadores de las culturas". *Revista de Musicología* No 26, No 2. Sociedad española de Musicología. SEDEM, pp. 653-678, 2003.
- DÍAZ Iglesias, Sebastián y GUERRA IGLESIAS, Rosario.** "La antropología de lo próximo: El ramo y la rosca de San Roque". *Digital / Revista de folclore* tomo 28 B. No 334. <http://cervantesvirtual.com>
- DE HOYOS SÁINZ, Luis y DE HOYOS SÁNCHEZ, Nieves.** *Manual de folklore – La vida popular tradicional de España*. Ediciones Itsmo. Madrid, 1985.
- Enciclopedia de las Fiestas de España*. Diario 16.
- GARCÍA MATOS, Manuel.** *Danzas populares de España*. Instituto español de Musicología del Consejo superior de investigaciones científicas. Madrid, 1957.
- GARCIA MATOS, Manuel y SANCHEZ FRAILE, Aníbal.** *Páginas inéditas del Cancionero de Salamanca*. Edición y estudio de Ángel Carril y Miguel Manzano Alonso. Salamanca: Diputación de Salamanca. Centro de Cultura Tradicional. CSIC, 1995.
- GARCÍA SÁNCHEZ, Amable.** *Historia y leyendas salmantinas Béjar y la Sierra de Francia*. Librería Cervantes. Salamanca, 1994.
- HIDALGO MONTOYA, Juan.** *Folklore musical español*. Madrid: A. Carmona Editor. 1974.
- HERRERA ESCUDERO, María Luisa.** *Trajes y danzas de España*. León: Everest, 1984.
- HOYOS, Manuel María. (Pbro.)** *La Alberca: Monumento Nacional*. Excma. Diputación Provincial de Salamanca. España, 1982.
- JAMBRINA LEAL, Alberto y CID CEBRIAN, José Ramón.** *La gaita y el tamboril*. Centro de Cultura tradicional. Diputación de Salamanca, 1989.
- LEDESMA HERNÁNDEZ, Dámaso.** *Cancionero salmantino*. T. I. Salamanca: Imprenta Provincial, 1972.
- LEDESMA HERNÁNDEZ, Dámaso.** *Cancionero Salmantino*. Segunda parte. Centro de Estudios Mirobrigenses, 2011.
- MANZANO ALONSO, Miguel.** *Mapa Hispano de Bailes y Danzas de tradición oral*. CIOFF ESPAÑA., T. I, 2007.
- MANZANO ALONSO, Miguel.** *La jota como género musical*. Madrid: Alpuerto. Madrid, 1995.
- MARTÍN HERRERO, José Antonio.** *Manual de antropología de la música*. Salamanca: Amaru, 1997.

OLMOS CRIADO, Rosa María. *Danzas rituales y de diversión en la provincia de Segovia.* Excma. Diputación provincial de Segovia, 1987.

PRECIADO, Dionisio. *Folklore español, música, danza y ballet.* Madrid: Studium, 1969.

Revista de Folklore. ISSN 0211 – 1810 – Valladolid: Obra social y Cultura de Caja España. T. 2 28/2 (2008) N. 334, pp. 115 – 122.

REYNOSO, Carlos. *Antropología de la música: de los géneros tribales a la globalización.* Buenos Aires, 2009.

REQUEJO, JOSÉ María. *La Alberca – Monumento Nacional.* Salamanca: Librería Cervantes, 1981.

ROMERO, Raúl. *Música, danzas y máscaras en los Andes.* Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú. Instituto Riva Agüero, 1993.

RUBIO AVELLA, Jesús. *Bailes populares y danzas tradicionales en Aragón.* Ayuntamiento de Zaragoza- Servicio de Educación, 1999.

SÁNCHEZ REINOSO, Ubaldo. *Acércate a Miranda del Castañar. Una guía para conocer la villa y sus gentes.* Fundación Virgen de la Cuesta de Miranda del Castañar, 2013.

Recursos por Internet:

- <http://www.lagacetadesalamanca.es>
- <http://www.cervantesvirtual.com>
- <http://www.laalberca.com>
- [http:// www.turismocastillayleon.com](http://www.turismocastillayleon.com)
- <http://www. www.preguntasantoral.es>
- <http://www.algemesi.es>

EL PAPEL DE LA DANZA EN EL TEATRO MUSICAL PALACIEGO BAJO EL REINADO DE FELIPE V

PILAR MONTOYA CHICA

Resumen

Todas las monarquías han hecho uso de la máxima “el arte al servicio de la política” siendo el teatro musical una de sus manifestaciones más fastuosas y fascinantes. La corte española, dueña de una riquísima tradición en este campo, experimenta interesantes transformaciones con la instauración de la monarquía borbónica en la figura de Felipe V y la consiguiente síntesis de estilos resultante del cruce de influencias artísticas. Esta comunicación tiene como objeto el profundizar en dicho proceso de hibridación cultural a través de la danza y su función en el teatro cortesano dieciochesco. A partir de una selección representativa de piezas dramáticas compuestas por algunos de los autores más emblemáticos que trabajaron en la corte española de este periodo, se procederá al estudio de danzas o bailes prototípicos que en ellas se exhiben. Fuentes primarias sobre danza e iconografía teatral junto con trabajos de investigadores referentes en la materia, son imprescindibles para abordar con razonables garantías la presente investigación cuya última finalidad es contribuir a una propuesta de recreación de estos repertorios admitiendo las licencias necesarias como parte intrínseca de dicho proceso.

Palabras Clave

Teatro musical cortesano; tratados danza española; relaciones música-danza-dramaturgia; gestualidad barroca; reconstrucción coreográfica

Abstract

All monarchies have made use of the phrase “art at the service of politics”, being musical theater one of its most lavish and fascinating manifestations. The Spanish court, owner of a very rich tradition in this field, experienced interesting transformations with the establishment of the Bourbon monarchy in the figure of Philip V and the consequent synthesis of styles resulting from the crossing of artistic influences. This communication aims to delve deeper into this process of cultural hybridization through dance and its function in eighteenth-century court theater. Starting from a representative selection of dramatic pieces composed by some of the most emblematic authors who worked in the Spanish court of this period, we will proceed to the study of dances or prototypical dances that are exhibited in them. Primary sources on dance and theatrical iconography, together with works by leading specialists in the field, are essential to address this research with reasonable guarantees, whose ultimate goal is to propose a recreation of these repertoires, admitting the necessary licenses as an intrinsic part of the process.

Key words

Courtly musical theater; spanish dance treatises; music-dance-dramaturgy relationships; baroque gestures; choreographic reconstruction.

Introducción

En los siglos XVII y XVIII las alianzas matrimoniales entre las monarquías de Francia y España dieron lugar a ricos intercambios culturales. Durante la primera parte del siglo XVII dos matrimonios unen la casa española de los Habsburgo con la de los Borbones franceses. En 1615 Ana de Austria, hija de Felipe III, casa con Luis XIII. En 1660, consecuencia prevista por la Paz de los Pirineos, la infanta María Teresa, hija de Felipe IV, casa con el joven Luis XIV. Todo ello da lugar a múltiples manifestaciones musicales, teatrales y coreográficas¹. Canciones con texto en español, guitarras, castañuelas y zarabandas aparecen en Francia por influencia española. Los intercambios también se hacen en sentido contrario. En 1679 Carlos II contrae matrimonio con María Luisa de Orleans, sobrina de Luis XIV. Por este motivo, una compañía de unos cuarenta músicos bajo la dirección de Farinell, compositor, y Marie-Anne Cambert, clavecinista e hija del fundador de la *Académie Royale de Musique*, se desplaza a Madrid. El compositor tendrá que componer: “*toda la música, sinfonías y danzas que se le mande para el divertimento de sus Magestades*”².

Esta influencia del gusto francés en la corte española se refuerza con el cambio de dinastía ya que con motivo de la boda del nuevo rey Borbón, Felipe V, Henry Desmarests representa en Barcelona en octubre de 1701, junto a otros espectáculos, un *Divertimento para el matrimonio del rey de España*. Entre las danzas de esta fiesta cómica conocida como “La Momería”, puesta en escena por 24 intérpretes en el Palacio de la Diputación de Barcelona, encontramos un “minovet” descrito como: “*un baylete que consiste en formar como un lazo al sarao, cambiándose de puesto, atravesándose*”. Por desgracia no se conserva su música³.

Examinemos ahora algunos ejemplos representativos de danzas y bailes presentes en las obras dramáticas del periodo que nos ocupa, comenzando por el minué.

El minué en España: recepción y desarrollo

En la transición del siglo XVII al XVIII conviven en España diferentes modalidades de minué: por una parte un minué ternario escrito en 3/4 ó 6/8, otro binario de subdivisión ternaria (6/8 ó 12/8) o incluso un tipo binario escrito en C.

La fuente manuscrita *Cifra para arpa* con fecha ca. 1690 incluye tonos humanos – algunos de Durón – pasacalles, jotas, seguidillas, gaita francesa, paradetas, diferencias sobre folías y marizápalos además de 7 minués, algunos de ellos con texto. Todos están escritos en compás 3/2, 3/4, ó simplemente 3 y son citados como “minuette”, “minuet” o “minut”. En la portada, autógrafa de Barbieri, aparece escrito: “procede de Ávila”⁴.

Es destacable el hecho de que tres de las más representativas recopilaciones de danzas en la segunda mitad del siglo XVII compuestas por Gaspar Sanz (*Instrucción de música*, 1674)⁵, Ruiz de Ribayaz (*Luz y norte*, 1677)⁶ o Guerau (*Poema harmónico*, 1694)⁷ no citen el minué.

1 LESURE, François (ed.). *Echanges musicaux franco-espagnols XVIIe- XIXe siècles. Actes des Rencontres de Villecroze*. Villecroze: Académie Musicale de Villecroze, 2000.

2 El principal estudio documental de este grupo de músicos franceses en España ha sido llevado a cabo por Marcelle Benoît, autora del siguiente artículo: BENOÎT, Marcelle. “Les musiciens français de Marie-Louise d’Orléans, reine d’Espagne”. En: *Revue Musicale*. Paris, nº 226, 1955, pp. 48-60.

3 Consultar el estudio monográfico sobre Desmarests, específicamente el capítulo que se refiere a su estancia en España. ANTOINE, Michel. *Henry Desmarests (1661-1741). Biographie critique. A la cour d’Espagne et de Lorraine*. Paris: La vie musicale en France sous les rois Bourbons, éditions A. et J. Picard, 1965.

4 *Cifras para arpa, de fines del siglo XVII a principios del XVIII* (Avila). BNE, M 816.

5 SANZ, Gaspar. *Instrucción de música sobre la guitarra española; y método de sus primeros rudimentos, hasta tañerla con destreza. Con dos laberintos ingeniosos, variedad de sonos, y dances de rasgueado, y punteado, al estilo español, italiano, francés, e inglés*. Zaragoza: Herederos de Diego Dormer, 1674. Zaragoza: ed. facsímil Institución Fernando el Católico, 1952.

6 RUIZ DE RIBAYAZ, Lucas. *Luz y norte musical, para caminar por las cifras de la guitarra española, y arpa, tañer, y cantar a compás por canto de órgano...Conságrale a la reyna de los ángeles María santíssima de Curriñeño, patrona de dicha colegial*. Madrid: Melchor Álvarez, 1677. Madrid: Editorial Alpuerto, 1982.

7 GUERAU, Francisco. *Poema harmónico, compuesto de varias cifras. Por el temple de la guitarra española, dedicado a la sacra, cathólica, y real magestad del rey nuestro señor don Carlos Segundo...*Madrid: Manuel Ruiz

No obstante, a principios del siglo XVIII, Fernández de Huete en su publicación titulada *Compendio numeroso de zifras armónicas*⁸ contiene un ejemplo de Minuè por septimo Tono en compás C. Por su parte, el manuscrito titulado *Huerto Ameno de Varias Flores de Música*⁹ recoge 10 minués, el último de los cuales, también en compás binario.

A José de Torres se debe la fuente impresa titulada *Canciones francesas de todos los ayres para todos los instrumentos*¹⁰ carente de fecha y nombre de compilador. El *Répertoire International des Sources Musicales* (RISM) fecha la obra en 1701. El libro consiste en 72 versiones de danzas francesas, incluyendo 29 menuets, varias contredanses, y 1 sarabande. Masson ha descubierto que esta fuente española contiene todas las 62 piezas de una colección francesa de danzas para violines y oboes usualmente tocadas en los bailes reales, la cual fue compilada por Philidor y publicada en París en 1699¹¹.

El *Resumen de acompañar*, impreso en 1714, es la más antigua de las dos colecciones de música que se conservan para guitarra barroca de cinco cuerdas de Santiago de Murcia¹². En la portada del *Resumen* se describe a sí mismo como: “Mro de Guitarra de la Reyna, N^a S^a. D^a M^a Luisa Gabriela de Saboya q. D.s aya”. María Luisa, la primera esposa de Felipe V, murió el 14 de Febrero de 1714, antes de que saliera a la luz el *Resumen*. Por otra parte, el *Códice Saldívar* n^o 4¹³ la segunda colección musical de Murcia, consiste en un manuscrito de 94 páginas en tablatura. Fue encontrado en 1943 en León (México) por Gabriel Saldívar y Silva.

Resumen contiene 71 danzas de los libros de Raoul-Auger Feuillet y Louis Guillaume Pécour publicados entre 1700 y 1706¹⁴, y *Códice*, 13 de ellas. Mientras en *Resumen* predominan las danzas de origen francés¹⁵, en *Códice* hay una gran presencia de danzas españolas y afroamericanas. Sin embargo, el minué (o su variante rápida llamada paspié) es la danza predominante. Haciendo un cómputo observamos que Murcia incluye 29 minués en *Resumen* y 17 en *Códice* mientras que sólo incluye 10 paspiés en *Resumen* y 2 en *Códice*.

En el libro de música de clavicémbalo del Sr. Dn. Francisco de Tejada fechado en 1721 la presencia del minué es más elocuente¹⁶. El número de éstos asciende a 60 de los cuales 12 están escritos en compases 6/8, 3/8 ó 4/4. Otros tienen texto y una línea de bajo aparte con cifrado armónico. El minué “inconstante fortuna”, que puede apreciarse en la siguiente imagen, es en realidad una confusión ya que la melodía exhibida corresponde a la famosa Allemande de Pecour¹⁷, difundida por toda Europa en numerosas fuentes.

de Murga, 1694. London: B. Jeffery, 1977. Madrid: Editorial Alpuerto, 2000.

8 FERNÁNDEZ DE HUETE, Diego. *Compendio numeroso de zifras armónicas, con theórica, y práctica, para harpa de una orden, de dos órdenes, y de órgano, compuesto por don Diego Ferná(n)dez de Huete...Primera y segunda parte*. Madrid: Imprenta de Música, 1702 y 1704. BNE, R. 11075 y R. 11076.

9 MARTÍN Y COLL, Antonio. *Huerto ameno de varias flores de música recogidas de varios organistas por fray Antonio Martín. Estevan Yusta Calvo, 1709*. BNE, M 1360.

10 *Canciones francesas de todos los ayres para todos los instrumentos: sacadas de diversos autores, y puestas por el orden de los tonos*. Madrid: Imprenta de Música, 1705. BNE, Mc/4103/5.

11 MASSON, Paul Marie. “Le recueil madrilène des ‘Canciones francesas...para todos los instrumentos’ (1701)”. En: *Acta musicológica*, 10, 1938, pp. 174-89.

12 MURCIA, Santiago de. *Resumen de acompañar la parte con la guitarra*. Madrid [s.n.], 1714. Madrid: Arte Tripharia, 1984.

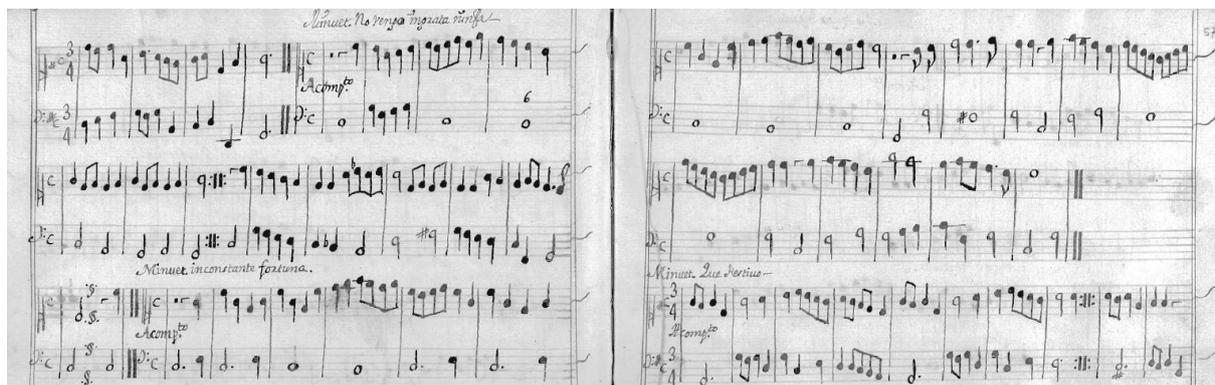
13 MURCIA, Santiago de. *Códice Saldívar n^o 4. A treasury of secular guitar music from baroque Mexico*. Urbana & Chicago, edited by Craig H. Russell: University of Illinois Press, 1995. BNE, M 1431

14 FEUILLET, Raoul Auger. *Recueil de dances de Mr. Pecour. Paris: chez le Sieur Feuillet, 1704-1706 ; PÉCOUR, Louis Guillaume. Recueil de dances composées par M. Pécour, Pensionnaire des menus Plaisirs du Roy, et Compositeur des Ballets de l’Académie Royale de Musique de Paris, et mises sur le papier par M. Feuillet, Maître de Danse*. Paris: chez l’Auteur et chez Michel Brunet, 1700.

15 Un ejemplo significativo es la versión que aporta Santiago de Murcia de la *Bourrée d’Achille* de Lully/Collasse (“La Buree de Chil”) en su *Resumen de acompañar*, *Op. cit.*, p. 58. De dicha pieza, cuya estructura es bourrée – menuet - bourrée, se conserva la partitura coreográfica en FEUILLET, Raoul Auger. *Recueil de dances*. Paris: chez l’Auteur, 1709, pp. 1-11. Por otra parte, hay un ejemplar de la tragedia original ubicado en la Biblioteca Nacional de España. LULLY, Jean Baptiste & COLLASSE Pascal. *Achille et Polixene: tragedie dont le prologue & les quarte derniers actes ont esté mis en musique; par P. Collasse...; et le premier acte par feu Mr. J. B. de Lully*. Paris: Christoph Ballard, 1687. BNE, M/1939.

16 *Libro de música de clavicémbalo del s(eñor) d(o)n Francisco de Tejada*, 1721. BNE, M 815.

17 PÉCOUR Louis Guillaume, *L’Allemande, dance nouvelle*, Paris: pub. par R.-A. Feuillet, 1702. Bibliothèque nationale de France, RES-817 (2).



**Fig. 1. Libro de música de clavicímbalo del s(eño)r d(o)n Francisco de Tejada, 1721.
Disponibile en BNE, M 815, p. 57**

Ello nos muestra que no siempre el título de una danza corresponde con las características asociadas a la misma, pero quizás en el caso de minué habría que plantearse la existencia de diversas tipologías que conviven en este periodo imponiéndose más adelante el modelo prototípico francés, es decir, el escrito en 3/4.

Referente a los minués binarios, añadir que existe una versión del minué vinculada a los Cora, grupo indígena de México. Esa tradición se conoce bajo el nombre genérico de minuetes y se interpreta para ser escuchada (en algunas ocasiones también bailada) con el fin de subrayar secuencias solemnes de festividades cívicas y religiosas. Los instrumentos empleados son dos violines y una guitarra. En las grandes festividades se agrega un triángulo de metal y un membranófono de doble parche llamado tambora. Algunas melodías de estos minuetes son binarias¹⁸.

Un par de ejemplos más de minués binarios son recogidos en una colección de piezas de canto, fuente manuscrita datada entre 1695 y 1705 conocida como el Manuscrito Gayangos-Barbieri¹⁹ con obras vocales de Juan de Navas, Serqueira, Torres, Hidalgo y Durón entre otros.

Respecto a la presencia del minué en el teatro español, Cotarelo²⁰ declara que el minué empezó a ser usado como danza-canción en los interludios teatrales españoles alrededor del cambio de siglo añadiendo que la influencia de los *bailetes* franceses había ya comenzado a poco del casamiento de la infanta María Teresa, traída por las compañías españolas que desde 1660 a 1673 estuvieron representando en París, primero bajo la dirección de Sebastián de Prado, y luego de Pedro de la Rosa. Por ejemplo, el minué se danza al final del baile de Francisco de Castro, *El amor sastre* (1702)²¹, en el *Baile del Ta-tá* (principios del siglo XVIII)²² o el incluido en el baile y sarao cantado y representado en la fiesta *Todo lo vence el amor* de Zamora con motivo del nacimiento del futuro Luis I en 1707²³. Otro minué teatral de este periodo es el que

18 VÁZQUEZ VALLE, Irene. "Cora". En: *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, Emilio Casares Rodicio, José López Calo, Ismael Fernández de la Cuesta, María Luz González Peña (eds.), vol. 3, 2002, pp. 939-941.

19 CABALLERO FERNÁNDEZ-RUFETE, Carmelo. "El Manuscrito Gayangos-Barbieri". En: *Revista de Musicología*, vol. 12, nº 1, 1989, pp. 199-268.

20 COTARELO Y MORI, Emilio. *Colección de Entremeses, Loas, Bailes, Jácaras y Mojiángas desde fines del s. XVI a mediados del XVIII*, 2 vols. Madrid: Nueva Biblioteca de Autores Españoles, Bailly- Bailliére, 1911, p. CCXXIV.

21 CASTRO, Francisco de. *Bayle famoso de El amor sastre (1702). Segunda parte de alegría comica, explicada en diferentes assumptos jocosos / compuesta por Francisco de Castro...y la dedica al excelentissimo señor Don Joseph Francisco Sarmiento y Velasco*. Zaragoza [s.n.], 1702, pp. 160-169 [i.e. 134-143]. Patrimonio bibliográfico de Patrimonio Nacional, PR Real Biblioteca, IX/5009.

22 *El Baile del Ta-tá* (principios del siglo XVIII). Citado en COTARELO Y MORI, Emilio. *Colección de Entremeses...Op. cit.*, vol. 1, p. CCLIV.

23 ZAMORA, Antonio de. *Comedia nueva, intitulada Todo lo vence el amor; fiesta que se executó...en celebridad del...nacimiento de...Don Luis Fernando de Borbón...; escriviola Don Antonio de Zamora, 1707*. BNE, T/19651 y

aparece en el fin de fiesta titulado *Sarao de la minué francés* de Juan Francisco de Tejera²⁴. Es estrófico y presenta las características rítmicas de una giga francesa o *canarie*.

A Sebastián Durón se le atribuye el minué titulado *Hermosa fuente pura*²⁵. El documento se conserva en la Biblioteca Nacional de España, copia con caligrafía del siglo XIX, posiblemente de Barbieri. El musicólogo data la obra original - en propiedad del célebre violinista del siglo XIX, Jesús de Monasterio - de los primeros años del siglo XVIII, por la orla de la portada y por el tipo de papel. En la cubierta del documento aparece escrito:

En el impreso, la orla de esta portada es la misma que tiene los *Fragmentos músicos* de [Fray Pablo Nassarre], edición del año 1700; y en el papel de este Minué es de la misma fábrica que el empleado en dichos *Fragmentos*, como lo prueba por la filigrana de ambas publicaciones. También los adornos de dicha orla se hallan en el libro de Torres, *Reglas grale. de acompañar*; impresas en 1702 [...]. De todo lo cual deduzco que este Minué se imprimiría dentro de los cinco primeros años del siglo XVIII.

Se trata de un minué en 12/8 muy semejante a una giga italiana con texto y forma estrófica. Asimismo, Durón lo incorporó en tres de sus obras dramáticas: *Muerte en amor es la ausencia* (ca. 1697)²⁶, *La guerra de los gigantes* (ca. 1701)²⁷ y *Apolo y Dafne* (ca. 1705-1706)²⁸.

La comedia en tres jornadas *Muerte en amor es la ausencia* es una representación dramática que incluye texto hablado, música, teatro, danza y escenografía. Se escribió para el trigésimo sexto cumpleaños de Carlos II. Sebastián Durón, músico oficial de la corte y amigo de Zamora, compuso toda la música del drama mitológico, además de una sinfonía, la música para la loa, el baile y el fin de fiesta. El texto y la música de estas cuatro piezas se han perdido. Solamente conservamos la parte del acompañamiento. El fin de fiesta incluye un minué, siendo uno de los ejemplos más tempranos de esta danza en España.

Apolo y Dafne es una Zarzuela totalmente cantada en dos actos, el segundo de los cuales lleva música de Juan de Navas. El único minué aparece en la página 77 y además de tener compás binario es bastante atípico, pues no responde a ninguna fórmula rítmica vista hasta ahora. Podría tratarse de un interludio instrumental que sirviera de puente entre dos números de la obra.

La guerra de los gigantes, Ópera escénica en un acto, se compuso con motivo del anuncio de la boda de Felipe V con María Luisa Gabriela de Saboya. El libretista probablemente sea José Francisco Sarmiento de Sotomayor y Velasco, V Conde de Salvatierra quien al parecer encargó la ópera para conmemorar la boda real. Una trama mitológica encierra, como es costumbre, un mensaje político: la alianza de Júpiter (Luis XIV) y el animoso Hércules (Felipe V), ayudados por la sabia Minerva (María Luisa), lograrán derrotar al caudillo de la rebelión de los gigantes, Palante (Carlos de Austria). En esta obra aparecen hasta tres minuetes en las páginas 94, 153 y 156 y responden plenamente al modelo francés, siendo los dos últimos la versión vocal e instrumental de la misma pieza²⁹.

T/11673. Antonio Literes se encargó de la música de la comedia, loa, sainetes y "sonatas de los huecos".

24 TEJERA, Juan Francisco de. *Fin de fiesta titulado Sarao de la minué francés*. BNE, Mss 1413 y 16571.

25 DURÓN, Sebastián. *Minué humano hermosa fuente pura*. Madrid: en la imprenta de Música, 2. papeles, núm. 44, ca. 1700-1705. BNE, MP/3181/11.

26 ZAMORA, Antonio de & DURÓN, Sebastián. *Muerte en amor es la ausencia: comedia en 3 jornadas; puesta en música por M. Durón; [ca. 1697]. Representada en el cumpleaños del Rey N. S.* BNE, M/ 1365.

27 DURÓN, Sebastián. *Opera scénica; deduzida de La guerra de los gigantes a 4 con vs. y clarí; escriviose para el Excmo. Señor Conde de Salvatierra, mi señor; M. Duron; [ca. 1698-1701]*. BNE, M/2278. Madrid: Raúl Angulo Díaz y Antoni Pons Seguí (eds.), Editorial Ars Hispana, 2017.

28 DURÓN, Sebastián. *Apolo y Dafne: zarzuela totalmente cantada; [ca. 1705-1706]*. BNE, M/2208. Madrid: Raúl Angulo Díaz (ed.), Editorial Ars Hispana, 2017. El segundo acto incluye música de Juan de Navas.

29 El dúo de Hércules y Minerva *Aora sí sí y Como oy no a de ser trofeo minué encomendado a Hércules, Minerva y Júpiter*.

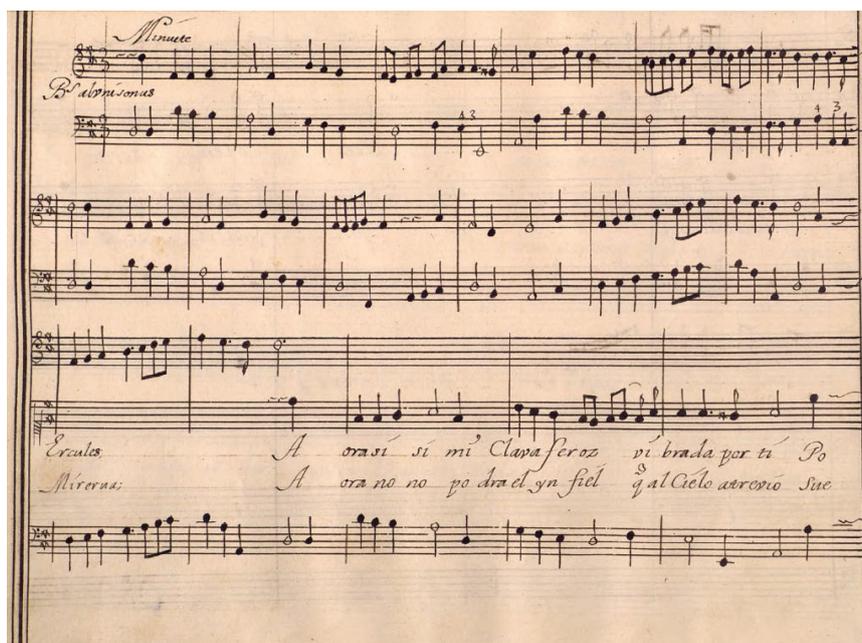


Fig. 2. DURÓN, Sebastián. *La guerra de los gigantes*, [ca. 1698-1701]. Disponible en BNE, M/2278, p. 94.

Una vez expuestos algunos ejemplos en fuentes musicales y teatrales del minué, danza importada de Francia, pasaremos a tratar dos bailes autóctonos asimismo muy presentes en el periodo que nos ocupa³⁰.

Seguidillas y Fandango: emblemas de “lo español”

Los más antiguos testimonios sobre las seguidillas literarias se encuentran en las jarchas hispano-hebreas de los siglos XI y XII. Más tarde aparecen también en las *Cantigas de amigo* de Martín Codax, en las *Cantigas de Santa María* de Alfonso X el Sabio y en algunos cancioneros poético-musicales de los siglos XV, XVI y XVII. Literariamente las seguidillas se basan en la cuarteta o copla del mismo nombre, cuyos versos primero y tercero son de siete sílabas y el segundo y cuarto de cinco. La rima es generalmente asonante en los versos pares, quedando los impares sueltos. Cervantes las menciona y describe en la segunda parte de *El Quijote* y en *Rinconete y Cortadillo*³¹.

La naturaleza precisa de la danza usada para las seguidillas teatrales del siglo XVII no es conocida. Presumiblemente su estilo general era similar al de otros bailes populares. Como poesía, canción, y danza, estaban cercanamente asociadas a las clases más bajas. Al igual que la Zarabanda y otros bailes, las seguidillas fueron censuradas. A pesar de tales condenas, continuaron siendo interpretadas tanto dentro como fuera del teatro siendo incluso usadas con fines religiosos. Una adaptación a *lo divino* aparece en la colección de poesía de Cáncer impresa en 1651, publicación que contiene unas seguidillas en honor de San Francisco consistentes en 13 estrofas³². Otro ejemplo aparece en una mojiganga puesta en escena en 1690 durante el Corpus Christi. Esta obra incluye el canto de ocho seguidillas en honor a la reina Mariana de Neoburgo³³.

30 No se han tratado las fuentes coreográficas españolas sobre el minué por no exceder la extensión del presente escrito. No obstante, el lector que lo desee puede consultar los siguientes estudios: RICO OSÉS, Clara. “French Dance in Eighteenth-Century Spain”. En: *Dance Chronicle*, n. 35, 2012, pp. 133-72; MONTOYA CHICA, Pilar. “The menuet under the reign of Felipe V”. En: *EDC Conference Proceedings 2018*. Frieth: Early Dance Circle, 2018, pp. 133-142.

31 REY, Emilio. “Castilla-La Mancha. Seguidillas”. En: *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, vol. 3. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 1999, p. 346.

32 CÁNCER Y VELASCO, Jerónimo de. *Obras varias*. Madrid: Diego Díaz de la Carrera, 1651. “A San Francisco, seguidillas”, f. 27r-28r.

33 NÁJERA, Diego de. *Retrato de la Reyna n[uest]ra s[eñor]a d[oñ]a Mariana de Neoburg, explicado por todos*

Durante el siglo XVIII las seguidillas eran también practicadas en contextos aristocráticos y su estilizada coreografía fue influida en gran medida por las danzas importadas francesas. Por ejemplo, Minguet y Yrol presenta una contradanza que se titula *El suple seguidillas*³⁴. En otra parte de su tratado Minguet describe las seguidillas como un tipo de contradanza que los extranjeros interpretan bajo el nombre de *contradanza española*. Dice así:

...mientras la persona toca la música para cantar, aquellos que están danzándolas tiene tiempo de explicar al otro la estrofa coreográfica [*diferencia*] que quieren interpretar... Las citadas seguidillas pueden también danzarse sin cantar, como es la práctica en algunos lugares. Los hombres se ponen en un lado y las mujeres en el otro, y ellos cambian de posiciones como se hace en las *contradanzas largas y redondas*. [Esto es, en dos hileras o en corro]³⁵.

Minguet añade:

...todos los pasos [de danza española] pueden ser interpretados en las danzas extranjeras (siguiendo sus metros y figuras coreográficas), y especialmente pasos en el estilo de las seguidillas, que en la danza española está de moda hoy. Del mismo modo, en las seguidillas se pueden interpretar los pasos de danzas extranjeras; y si las seguidillas son danzadas por cuatro caballeros y cuatro damas (esto es, por cuatro parejas), ellos pueden interpretar casi todas las mudanzas que son interpretadas en las contradanzas (tanto como sean decentes). Para danzarlas, alguien canta y usualmente acompaña a la guitarra³⁶.

Observemos a continuación algunos ejemplos de seguidillas en la obra de Literes.

El mito de Acis y Galatea fue fuente de inspiración para libretistas y compositores durante todo el siglo XVIII. Uno de los ejemplos más claros y exitosos fue el de *Acis y Galatea* de Antonio Literes con libreto de José de Cañizares³⁷. Desde su estreno el 9 de diciembre de 1708 en el Coliseo del Buen Retiro de Madrid, *Acis y Galatea* pasó a los teatros públicos madrileños, valencianos y lisboetas. Fue representada por las dos compañías de José Garcés y de Juan Bautista Chavarría, con motivo del Aniversario del Rey Felipe V.

En esta zarzuela, el libretista utiliza el mito clásico para crear una trama donde el motor argumental gira en torno al amor entre el mortal Acis y la ninfa marina Galatea. Cuando el celoso cíclope Polifemo mata a Acis, Galatea transforma a su amante en un inmortal espíritu del río.

A la pareja de graciosos Momo y Tisbe se les encomienda el dúo *¿Qué demonios es esto que anda en la selva?*, seguidillas de ritmo muy vivaz en donde versos de siete y cinco sílabas se alternan según el patrón métrico propio de las seguidillas que son cantadas (¿y bailadas?) por ambos personajes.

Guapo de la Artesilla es el título de unas seguidillas interpretadas por otra pareja de graciosos, Enarreta y el sátiro Cadmo, que aparecen en *Júpiter y Semele o el estrago en la fineza*,

los reynos de las Españas, que se cantó en la mojiganga que se representó a su mag[esta]d el día de Corpus del año de 1690. BNE, M. 146, f. 18v.

34 MINGUET Y YROL, Pablo. *El noble arte de danzar a la francesa, y española; adornado con LX láminas finas, que enseñan el modo de hacer todos los passos de las danzas de corte, con sus reglas, y de conducir los brazos, en cada passo; y por chorographía demuestran cómo se deben escribir otras*. Madrid: Imprenta del autor, sin fecha. BNE, R. 14607. Parte II, "Explicación de las 4 contradanzas que llaman airosas", lámina 26.

35 MINGUET Y YROL, Pablo. *Quadernillo curioso, de veinte contradanzas nuevas...*Madrid: Imprenta del autor, sin fecha. BNE, R. 7862 (3). Parte III, p. 14.

36 MINGUET Y YROL, Pablo. *Breve tratado de los passos del danzar a la española, que oy se estilan en las seguidillas, fandango, y otros tañidos...Corregido en esta segunda impresión por su autor Pablo Minguet*. Madrid: Imprenta del autor, 1764. BNE, R.14607 y Fondo Barbieri R. 14649. Parte IV, p. 14.

37 CAÑIZARES, José de & LITERES, Antonio. *Acis y Galatea*, Zarzuela en dos jornadas. Madrid, 1708. BNE, Mss 14605/ (AVM, Secretaría, 1-362-1). Edición crítica a cargo de GONZÁLEZ MARÍN, Luis Antonio. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 1ª edición, nº 37, 2002.

Zarzuela en dos actos con música de Literes y libreto de Cañizares³⁸. El argumento mitológico narra el amor de Júpiter y Semele, princesa de Tebas, los celos que esta relación provocan en la diosa Juno, esposa de Júpiter, y la venganza de Cupido por la destrucción del templo dedicado a su culto.



Fig.3. Polifemo y Galatea. Anónimo italiano, Bolonia s. XVII. Disponible en BNE, DIB/13/11/3.

Fue estrenada el 9 de mayo de 1718 en el teatro de la Cruz por la compañía de Juan Álvarez. Después pasa a Lisboa con estreno el 24 de agosto de 1723 y finalmente a Barcelona en 1731 con una singular loa en la que se celebra a la ciudad de Barcelona en lugar de a Felipe V.

Otra de las figuras más relevantes de la música teatral española de este periodo es el bilbilitano José de Nebra quien alude a las seguidillas en *Viento es la dicha de amor*, Zarzuela en dos actos con libreto de Antonio de Zamora adaptado por Manuel Guerrero y estrenada en el Teatro de La Cruz de Madrid en 1743³⁹. En el acto I unas seguidillas a tres son interpretadas por Zéfiro, Liríope y Amor: *No, que quiere mi pena*. De este autor trataremos a continuación citando algunos ejemplos de fandango.

El origen del fandango, posiblemente afroamericano, presenta evidentes relaciones con algunas jácaras de mitad del siglo XVII como por ejemplo la famosa *No hay que decirle el primor*, recogida en el *Libro de tonos humanos* copiado en Madrid por Diego Pizarro o la jácara *Oígan en breve*, ensalada compuesta por Joseph Ruiz Samaniego conservada en el Archivo Musical de las catedrales de Zaragoza⁴⁰.

El *Diccionario de Autoridades* define el término fandango como: “Baile introducido por los que han estado en los reinos de las Indias que se hace al son de un tañido muy alegre y festivo”⁴¹. Por su parte, Emilio Cotarelo y Mori en su *Colección de entremeses* de 1911 afirma

38 CAÑIZARES, José de & LITERES, Antonio. *Jupiter y Semele o el estrago en la fineza*, Zarzuela en dos actos. Madrid, 1718. Libreto Mss en la BNE, Sala Cervantes T/24552. Mss de Literes de la partitura en *El estrago en la fineza*. Cod. CLI/2-5, Bib. Publ., Evora.

39 ZAMORA, Antonio de & NEBRA, José de. *Viento es la dicha de amor*, Zarzuela en dos actos. Madrid, 1743. Edición crítica a cargo de LEZA, José Máximo. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 1ª edición, nº 85, 2009.

40 GONZÁLEZ MARÍN, Luis Antonio. “Early examples of Spanish Dances in the Music of José de Nebra”. En: *Transatlantic Malagueñas and Zapateados in Music, Song and Dance: Spaniards, Natives, Africans, Roma*. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2019, p. 135.

41 *Diccionario de Autoridades* [en línea]. Edición Real Academia Española, Tomo III, 1732. Disponible en: <https://apps2.rae.es/DA.html> [última consulta 29-07-2024].

que el fandango se introdujo en España a finales del siglo XVII, y que figura en el entremés de principios del XVIII *El novio de la aldeana* (1705)⁴².

En 1712, el deán del Cabildo de Alicante Manuel Martí sitúa el fandango en Cádiz, afirmando:

Ya conocéis esta danza de Cádiz, famosa desde hace tantos siglos [...] Hoy se la ve ejecutar todavía en los arrabales y en las casas de esta ciudad, en medio del entusiasmo de los circunstantes; no es solamente muy estimada entre la gente y el pueblo bajo, sino también entre las mujeres honestas y las damas de la alta jerarquía. El fandango lo baila a veces un hombre solo, a veces una mujer sola, o lo bailan muchas parejas y los bailarines siguen la cadencia de la música con las más bellas ondulaciones del cuerpo [...]⁴³

Por su parte, Antonio García de León afirma que el término fandango está documentado ya en el siglo XVII en Hispanoamérica (México y Venezuela). Explica que la palabra fandango pudiera derivar del bantú *fanda*, que significa “fiesta”, y que se usó extendidamente en la época colonial en Nueva España desde principios del siglo XVII (época de mayor presencia bantú, de esclavos de Congo y Angola en México)⁴⁴.

Como en otros estilos de danza barroca, el fandango se construye sobre un bajo obstinado, basado en el tetracordo descendente re-do-sib-la o la-sol-fa-mi, conocido como bajo de lamento tiempo atrás. Escrito en compás ternario (3/4) alternando con 6/8 (hemiola), gran parte de su estructura consiste en la alternancia del acorde de primer grado con el de quinto en modo menor, sobre los cuales se improvisan variaciones melódicas. (A veces se da una modulación pasajera al 3er. grado, Fa respecto al Re, tan característica de las formas populares y flamencas actuales).

Parece que los primeros fandangos conocidos titulados con este nombre son incluidos en el *Libro de diferentes cifras de guitarra* datado en 1705⁴⁵. Estos fandangos son piezas cortas de estilo rasgueado y punteado y contienen los elementos esenciales que conforman la tipología del fandango, aun cercana a las jácaras del siglo anterior. En el *Códice Saldívar* nº 4 de Murcia también se cita un fandango⁴⁶.

Vendado es amor, no es ciego, Zarzuela de Nebra con libreto de Cañizares, exhibe otro ejemplo de fandango⁴⁷. Fue estrenada en Madrid por la compañía de José Parra el 3 de agosto de 1744. Hacia el final del segundo acto encontramos una escena interpretada por la pareja de graciosos Brújula y Títilo que cantan 5 coplas con métrica de seguidillas seguidas de un breve fandango. La música y el texto enfatizan acentos esdrújulos: “*Brújula, Páparo, Títilo, Zángano...*”, recurso ya utilizado en obras teatrales anteriores y que sin duda provocaba un indiscutible efecto cómico⁴⁸.

42 COTARELO Y MORI, Emilio. *Colección de Entremeses, Loas, Bailes, Jácaras y Mojiángas desde fines del s. XVI a mediados del XVIII*. 2 vols. Madrid: Nueva Biblioteca de Autores Españoles, Bailly- Baillièrre, 1911, p. CCXLV.

43 GÓMEZ RODRÍGUEZ, José Antonio. “De etnomusicología española: notas de historia. Una aproximación al folklore musical del XVIII a través de la literatura”. En: *Cuadernos de estudios del siglo XVIII*. Números 8-9. Oviedo: Instituto Feijoo de Estudios del Siglo XVIII, Universidad de Oviedo, 1999, p. 149.

44 GARCÍA DE LEÓN, Antonio & RUMAZO, Liza. *Fandango. El ritual del mundo jarocho a través de los siglos*. México: Conaculta/Ivec, 2006, p. 27.

45 *Libro de diferentes cifras de guitarra escogidas de los mejores autores*. BNE, M/811.

46 MURCIA, Santiago de. *Códice...Op. cit.*, p. 16.

47 CAÑIZARES, José de & NEBRA, José de. *Vendado es amor, no es ciego*, Zarzuela en dos jornadas, 1744. La fuente musical se halla en el Archivo musical de las catedrales de Zaragoza, sin número de catálogo. Los libretos en la Biblioteca Histórica Municipal de Madrid, Tea I-188-21 y en la BNE, Mss 15016 y Mss 14071. Existe una edición moderna a cargo de ÁLVAREZ MARTÍNEZ, María Salud. *Vendado es amor, no es ciego*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1999.

48 Un ejemplo es el *Baile de los Esdrújulos* incluido en la *Colección de bailes, mojiángas, entremeses y coplas*. BNE, Mss / 16291, pp. 110-116.

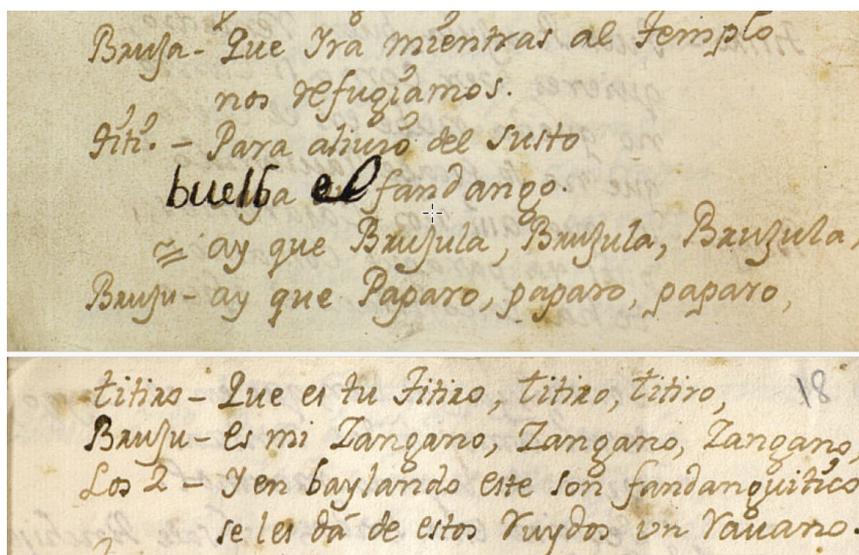


Fig. 4. CAÑIZARES, José de & NEBRA, José de. *Vendado es amor, no es ciego*, 1744. Dúo de Brújula y Títiro. Disponible en Biblioteca Histórica Municipal de Madrid, Tea, 1-188-21, pp. 17 y 18.

Otro ejemplo de fandango compuesto por Nebra forma parte del sainete que acompañó al auto sacramental titulado *Amar y ser amado y la divina Philotea*, estrenado por la compañía de Petronila Jibaja en el Coliseo del Príncipe de Madrid el 3 de julio de 1745⁴⁹. La obra se volvió a interpretar por la compañía de José Parra en el Coliseo de la Cruz en la misma ciudad el 25 de junio de 1756. Ningún libreto de esas dos representaciones ha sido encontrado. Los libretos conservados que contienen el texto original de Calderón de la Barca vienen de representaciones anteriores.

El mencionado sainete incluye unas seguidillas - *Alcaldillo valiente / bello alcaldillo* - y el consiguiente fandango destinado a ser cantado por voces femeninas al unísono. Algunas exclamaciones en el texto, que recuerdan al jaleo flamenco, son indicadas en la partitura mediante la expresión “no se entona”⁵⁰

Para concluir nos referiremos a una pieza del teatro breve, en concreto un entremés, en donde se alude a la contradanza, la tarantela y a un baile menos conocido en la actualidad denominado *caracoles*.

Danzas y bailes en un entremés de Zamora

El entremés titulado *La Guerra* fue compuesto por Antonio de Zamora en el año 1716 para fiesta del Corpus⁵¹. Es un entremés nuevo, es decir, creado para la ocasión y no adaptación de una obra ya existente. Duró 19 días con grandísimas entradas. Se trata por tanto de una obra que disfrutó de un notable éxito por el número de representaciones y el balance económico positivo que supuso.

Después de la portada, se expone en el manuscrito el elenco de personajes agrupados en número de 4: 4 mujeres gorronas llamadas Chulama, Trancosa, Ardilla y Pispireta junto con

49 CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro & NEBRA, José de. *Amar y ser amado y la divina Philotea*, Auto Sacramental, 1745. Fuente musical en el Archivo musical de las catedrales de Zaragoza, sin número de catálogo. Edición a cargo de GONZÁLEZ MARÍN, Luis Antonio & BORREGO, Esther. *La divina Filotea. Auto sacramental de Pedro Calderón de la Barca (1600-1681). Música de José de Nebra (1702- 1768)*. Madrid: Fundación CajaMadrid, 2008.

50 GONZÁLEZ MARÍN, Luis Antonio. “Early examples of Spanish Dances”...*Op. cit.*, pp. 138-141.

51 ZAMORA, Antonio de. *Entremés nuevo La Guerra*, 1716. BNE, Fondo Barbieri, Mss/14089.

4 “golillas”⁵². Estas 8 figuras se enfrentan en una batalla burlesca contra un sargento, alférez, cabo de escuadra y el soldado llamado “Tambor” dirigidos por el estudiante (Licenciado). Al final del entremés otros personajes pintorescos se añaden: 4 diablillos y un niño “vejete” interpretado este último por una mujer.

Junto al nombre de algunos roles aparece incluso el de los intérpretes, famosos actores y actrices de la época pertenecientes a familias dedicadas al teatro en donde las mujeres tenían una importante presencia como intérpretes, empresarias e incluso autoras⁵³. Dichos artistas polifacéticos eran capaces de actuar, cantar, tocar instrumentos y bailar en el escenario dedicándose generalmente a papeles determinados consiguiendo una alta especialización.

En el teatro, las acotaciones escénicas o didascalias se refieren a las notas o comentarios de naturaleza descriptiva que el autor incluye en la obra teatral para explicar detalles relativos a los movimientos y acciones de los personajes, así como todo lo relacionado con la puesta escénica. Una de las acotaciones que aparece en la escena del primer baile de las gorronas es la palabra “dentro” ¿En qué zona del escenario podrían estar? ¿En el fondo? ¿En una habitación cerrada cuyo interior es visible al público y no a los otros personajes? En dicho espacio las mujeres cantan (sólo ellas) tocan pandero, vihuela, castañetas y bailan caracoles⁵⁴.

No se conoce mención a los caracoles en los tratados de danza, posiblemente por tratarse de un baile popular. Sin embargo, la figura coreográfica del caracol es descrita en la contradanza como cita Cairón en su tratado⁵⁵.

Existen además danzas rituales llamadas caracoles en algunos pueblos de la Península Ibérica. En ellas 8 danzantes dispuestos en dos filas describen trayectorias curvas imitando la figura del caracol o de la serpiente. La investigadora Mira Ortiz⁵⁶, explicando su simbología señala que estas danzas se basan en hacer y deshacer una espiral que simboliza las dificultades del ser humano en el camino de la vida. Por otra parte, en el campo del flamenco, los caracoles son una danza típica de mujeres, relacionada con las Alegrías y la Soleá, con movimientos redondos en donde las caderas así como las manos y brazos desempeñan un importante papel⁵⁷. Afortunadamente se conserva una pieza titulada *Baylad caracoles* recogida en el *Códice de Murcia*⁵⁸.

Otra danza mencionada en el Entremés es la contradanza. En una acotación se dice:

Salen las cuatro Gorronas con mantillas y guardapiessillos [es decir, guardapiés], y debajo iran vestidas para la contradanza del fin, y los cuatro golillas, lo mas ridículos que puedan y las capas terciadas, sin ningún arma con los instrumentos dichos⁵⁹.

52 La golilla es un tipo de alzacuellos de valona que estuvo de moda desde el siglo XVII llevado por los altos cargos de la Administración, puestos copados por colegiales procedentes de la alta nobleza, que habían estudiado en Colegios Mayores.

53 Sobre la significativa función de la mujer en el contexto teatral madrileño de este periodo consultar BEC, Caroline. *Les comédiennes-chanteuses à Madrid au XVIIIe siècle (1700-1767)*. Paris : Honoré Champion, 2016.

54 ZAMORA, Antonio de. *Entremés nuevo La Guerra...Op. cit.*, p. 5.

55 CAIRÓN, Antonio. *Compendio de las principales reglas del baile traducido del francés por A. Cairón y aumentado de una explicación exacta y método de ejecutar la mayor parte de los bailes conocidos en España, tanto antiguos como modernos*. Madrid: Imprenta Repullés, 1820. BNE, M/868, p. 86.

56 ORTIZ, Isabel Mira. “La Danza de la Caracola de ‘Los Armaos’ de la Semana Santa de Cieza”. En: *Andelma*. Boletín Informativo del Centro de Estudios Históricos Fray Pasqual Salmerón. Cieza, Año V, Nº 14, junio 2007, pp. 22-24.

57 MARTÍN, Sara. *Aprendamos flamenco: Caracoles* [en línea]. Disponible en: <https://saramartinflamenco.wordpress.com/2014/11/19/aprendamos-flamenco-caracoles/> [última consulta 29-07-2024].

58 MURCIA, Santiago de. *Códice...Op. cit.*, pp. 11-12.

59 ZAMORA, Antonio de. *Entremés nuevo La Guerra...Op. cit.*, p. 5. Es habitual que en estos documentos aparezca descrita con detalle la indumentaria teatral. Los trajes de los actores y actrices suponen un elemento esencial de identificación de los personajes siendo una cuestión fundamental en la construcción de los mismos.

La contradanza inglesa y francesa fue introducida en España a principios del s. XVIII aunque los llamados *lazos*, esto es, evoluciones espaciales formando figuras, cruces y cambios de posición entre los bailarines, eran ya conocidas como evidencia las anotaciones en los márgenes de los libretos teatrales⁶⁰. Las fuentes más importantes sobre la contradanza en España durante la primera mitad del siglo XVIII se deben a Bartolomé Ferriol y Boxeraus⁶¹ y Pablo Minguet y Yrol, este último ya citado. He aquí un ejemplo extraído del tratado de Minguet.

Fig. 5. MINGUET Y YROL, Pablo. *El noble arte de danzar a la francesa y española*. Disponible en BNE, R. 14607, pp. 13-14.

Cada página exhibe una hoja en la que la melodía aparece primero, y debajo algunos diagramas con símbolos que representan a los bailarines y sus evoluciones en el espacio y finamente la explicación verbal de esos diagramas. Minguet usa la notación del maestro de danza francés Sieur de La Cuisse⁶² aunque emplea también el sistema de notación Beauchaps-Feuillet⁶³. Otra acotación dice así:

...saldrán cuatro diablillos tirando de cuatro piezas de artillería, imitadas de carton, y las pondrán mirando hacia el castillo, y a su tiempo disparan, y en cuatro escotillones que habrá, saldrán cuatro cestones, y dentro vienen los cuatro soldados ya vestidos para la

60 RUIZ MAYORDOMO, María José. "Palabras en movimiento: Indicaciones coreográficas en tres manuscritos teatrales (ms. 4.123, ms. 16.291 y ms. 16.292) del siglo XVII de la Biblioteca Nacional de Madrid". En: *Manuscr. Cao*, nº 5, 1993, pp. 67-101.

61 FERRIOL Y BOXERAUS, B: *Reglas útiles para los aficionados a danzar. Provechoso divertimento de los que gustan tocar instrumentos. Y políticas advertencias a todo género de personas. Adornado con varias láminas. Dedicado a la s(acra) m(ajestad) del rey de las dos Sicilias, &c. Capoa: a costa de Joseph Testore, mercader de libros, a la calle Nueva*. Año de MDCCXLV. Con licencia de los superiores. BNE, M 860.

62 CUISSE, Sieur de la. *Le répertoire des bals, ou Theorie-pratique des contredances, décrites d'une maniere aisée avec des figures démonstratives pour les pouvoir danser facilement, auxquelles on a ajouté les airs notés*. Paris: chez Cailleau et M.elle Castagnery, 1762.

63 FEUILLET, Raoul Auger. *Recueil de Contredances*. Paris, chez l'Auteur, 1706.

contradanza, y a su tiempo se hunde los cuatro cestones y aparecen puestos en planta [es decir, en actitud de empezar la danza]; y de la misma forma el castillo en que aparecen las cuatro Gorronas también vestidas para la contradanza⁶⁴.

El efecto cómico de las cestas en el escenario con actores en su interior es citado en Lambranzi, coreógrafo y maestro de danza veneciano⁶⁵. De extraordinaria importancia, la fuente constituye uno de los documentos más relevantes sobre la danza teatral europea del siglo XVIII. La publicación bilingüe, en italiano y alemán, denota un empeño de amplia difusión. Por otra parte, se conserva un ejemplar ubicado en la Biblioteca Nacional de España, hecho que demuestra la recepción de este tratado en nuestro país.



Figs. 6 y 7. LAMBRANZI, Gregorio. *Nuova e curiosa scuola de' balli theatrali*. Nurnberg: Johann Jacob Wolrab, 1716. Disponible en BNE, M/2611, pp. 26 y 50.

Más adelante el Estudiante dice: “*Músicos, tocad la tarantela*” y así acaba el Entremés. Aunque la tarantela es italiana de origen, fenómenos de naturaleza política y geográfica, así como la fama de danza sanadora asociada a su ejecución, propiciaron su recepción en España. De nuevo Santiago de Murcia en su *Códice* incluye un ejemplo⁶⁶.

Los tratados de danza españoles no la citan hasta muy tardíamente, posiblemente por tratarse de una danza no académica. Xavier Cid en su obra *Tarantismo observado en España*⁶⁷ la relaciona con el fandango, folía y canario. Por otra parte, Schneider en la publicación titulada *La danza de espadas y la tarantela*⁶⁸ afirma que en Aragón, el baile de la tarántula es una jota extremadamente rápida. Con respecto a este tipo particular de jota, Adell Castán y García

64 ZAMORA, Antonio de. *Entremés nuevo La Guerra...*Op. cit., p. 9.

65 LAMBRANZI, Gregorio. *Nuova e curiosa scuola de' balli theatrali*. Nurnberg: Johann Jacob Wolrab, 1716. BNE, M/2611.

66 MURCIA, Santiago de. *Códice...*Op. cit., pp. 18-20.

67 CID, Xavier. *Tarantismo observado en España...y memorias para escribir la historia del insecto llamado Tarántula, efectos de su veneno en el cuerpo humano, y curación por la música*. Madrid: en la imprenta de Manuel González, 1787.

68 SCHNEIDER, Marius. *La danza de espadas y la tarantela*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, Excma. Diputación de Zaragoza, 2016.

Rodríguez en su estudio sobre las *Fiestas tradicionales del Alto Aragón*⁶⁹, afirman que es “viva, alborotadora y saltadora, y se ejecuta a base de agílisimo movimiento sobre la punta de los pies, juego que se denomina matar la araña”. “Matar la araña”, en términos coreográficos, significa mover los pies con rapidez para terminar asentándolos en seco, paso que forma parte de algunas danzas populares de La Mancha (seguidillas de Higuera), Asturias (Vaqueiros de Alzada) y León, además de una modalidad específica de jotas aragonesas⁷⁰.

Baylas Caracoles.

Tarantelas.

The image displays two handwritten musical scores. The first, titled 'Baylas Caracoles', consists of four staves of music. The first staff is a treble clef with a key signature of one flat and a 3/8 time signature. The second and third staves are bass clefs with a key signature of one flat. The fourth staff is a bass clef with a key signature of one flat and a 2/4 time signature. The second piece, 'Tarantelas', consists of three staves of music. The first staff is a treble clef with a key signature of one flat and a 6/8 time signature. The second and third staves are bass clefs with a key signature of one flat.

Figs. 8 y 9. MURCIA, Santiago de. Códice Saldívar nº 4. Baylad Caracoles y Tarantelas. Disponible en BNE, M 14315, pp. 11 y 18.

Conclusiones

Es un hecho manifiesto que el minué alcanzó enorme popularidad en España con el advenimiento al trono de Felipe V convirtiéndose en la danza cortesana por antonomasia. Su presencia contundente en los escenarios españoles, colecciones musicales y tratados del danzar a la francesa así lo demuestran, fuentes que aportan valiosa información sobre su práctica interpretativa. Sin embargo, existen indicios de la existencia del minué en nuestro país desde

69 ADELL CASTÁN, José Antonio & GARCÍA RODRÍGUEZ, Celedonio. *Fiestas tradicionales del Alto Aragón*. Huesca: Instituto de Estudios Altoaragoneses, 1988.

70 ADELL CASTÁN & GARCÍA RODRÍGUEZ. *Fiestas tradicionales...Op. cit.*, p. 8.

al menos los últimos años del siglo XVII, fenómeno que evidencia la recepción de esta danza con anterioridad a la llegada del primer Borbón, fruto de los constantes intercambios franco-españoles producidos bajo la dinastía anterior.

En los primeros años del siglo XVIII se dan en España algunos ejemplos sorprendentes de minués en compás binario. Queda pendiente un estudio más profundo sobre tan “enigmático” minué, acaecido en este periodo, modelo que en breve lapso de tiempo y de manera decisiva será desplazado por el minué ternario.

Las fuentes españolas de diversa índole sobre el minué y la contradanza permiten re-alizar, desde una perspectiva históricamente informada, una propuesta musical-coreográfica. Incluso es aceptado, como apostilla Minguet, “contaminar” dichas danzas de cuño francés con pasos y otros movimientos empleados en seguidillas, fandangos u otros bailes españoles y viceversa, cuestión que probablemente se llevaría a cabo en nuestro país y que dotaría a estas danzas de una particular personalidad.

Un impedimento al que se enfrenta el investigador actual es la ambigüedad en la terminología, algo que no constituía un verdadero problema para los intérpretes de entonces. Es menester tener precaución con esta cuestión sin dejarse influir por la denominación exhibida en las fuentes sino deducir la naturaleza de la pieza desde la propia escritura musical y observando las concordancias con repertorios análogos.

No sólo el minué o la contradanza sino también los bailes populares como la seguidilla o el fandango irrumpen con fuerza en las tablas teatrales siendo generalmente destinados a la figura del gracioso o donaire, personaje cómico esencial en el teatro barroco español. Detalladas descripciones con relación a la indumentaria de los personajes, aparato escénico así como sugerentes comentarios relativos a la acción teatral son exhibidos en los libretos, información que acrecienta sin duda nuestro conocimiento sobre la puesta en escena de dichos repertorios. Investigaciones posteriores al presente artículo desarrollarán este aspecto gestual de la danza del que, en general, adolecen las fuentes coreográficas.

Y finalmente se impone la consulta de fuentes complementarias que provienen de otras áreas académicas como la etnomusicología o el flamenco. El análisis comparativo de estos documentos procedentes de la música y danza tradicional así como las pesquisas basadas en obras de referencia, permitirá establecer vínculos que ayuden en la siempre compleja tarea de recrear el teatro musical español de este periodo.

§§§§§

Referencias Bibliográficas

Fuentes manuscritas

CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro & NEBRA, José de. *Amar y ser amado y la divina Philotea*, Auto Sacramental, 1745. Fuente musical en el Archivo musical de las catedrales de Zaragoza, sin número de catálogo. Edición a cargo de GONZÁLEZ MARÍN, Luis Antonio & BORREGO, Esther. *La divina Filotea. Auto sacramental de Pedro Calderón de la Barca (1600-1681). Música de José de Nebra (1702- 1768)*. Madrid: Fundación CajaMadrid, 2008.

CÁNCER Y VELASCO, Jerónimo de. *Obras varias*. Madrid: Diego Díaz de la Carrera, 1651. “A San Francisco, seguidillas”, f. 27r-28r.

Colección de bailes, mojiégangas, entremeses y coplas. BNE, Mss / 16291.

CAÑIZARES, José de & LITERES, Antonio. *Acis y Galatea*, Zarzuela en dos jornadas. Madrid, 1708. BNE, Mss 14605/ (AVM, Secretaría, 1-362-1). Edición crítica a cargo de GONZÁLEZ MARÍN, Luis Antonio. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 1ª edición, nº 37, 2002.

—. *Jupiter y Semele o el estrago en la fineza*, Zarzuela en dos actos. Madrid, 1718. Libreto Mss en la BNE, Sala Cervantes T/24552. Mss de Literes de la partitura en *El estrago en la fineza*. Cod. CLI/2-5, Bib. Publ., Evora.

CAÑIZARES, José de & NEBRA, José de. *Vendado es amor, no es ciego*, Zarzuela en dos jornadas, 1744. Archivo musical de las catedrales de Zaragoza, sin número de catálogo. Biblioteca Histórica Municipal de Madrid, Tea I-188-21 y BNE, Mss 15016 y Mss 14071. Edición a cargo de ÁLVAREZ MARTÍNEZ, María Salud. *Vendado es amor, no es ciego*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1999.

CASTRO, Francisco de. *Bayle famoso de El amor sastre (1702). Segunda parte de alegría comica, explicada en diferentes assumptos jocosos / compuesta por Francisco de Castro..y la dedica al excelentissimo señor Don Joseph Francisco Sarmiento y Velasco*. Zaragoza [s.n.], 1702, pp. 160-169 [i.e. 134-143]. Patrimonio bibliográfico de Patrimonio Nacional, PR Real Biblioteca, IX/5009.

Cifras para arpa, de fines del siglo XVII a principios del XVIII (Avila). BNE, M 816.

DURÓN, Sebastián. *Apolo y Dafne: zarzuela totalmente cantada*; [ca. 1705-1706]. BNE, M/2208. Madrid: Raúl Angulo Díaz (ed.), Editorial Ars Hispana, 2017.

—. *Minué humano hermosa fuente pura*. Madrid: en la imprenta de Música, 2. papeles, núm. 44, ca. 1700-1705. BNE, MP/3181/11.

—. *Opera scenica; deduzida de La guerra de los gigantes a 4 con vs. y clarî; escriviose para el Excmo. Señor Conde de Salvatierra, mi señor; M. Duron*; [ca. 1698-1701]. BNE, M/2278. Madrid: Raúl Angulo Díaz y Antoni Pons Seguí (eds.), Editorial Ars Hispana, 2017.

Libro de diferentes cifras de guitarra escojidas de los mejores autores. BNE, M/811.

Libro de música de clavicímalo del s(eño)r d(o)n Francisco de Tejada, 1721. BNE, M 815.

MARTÍN Y COLL, Antonio. *Huerto ameno de varias flores de mússica recogidas de varios organistas por fray Antonio Martín*. Estevan Yusta Calvo, 1709. BNE, M 1360.

NÁJERA, Diego de. *Retrato de la reyna n[uest]ra s[eñor]a d[ño]ña Mariana de Neoburg, esplicado por todos los reynos de las Españas, que se cantó en la mojiganga que se representó a su mag[esta]d el día de Corpus del año de 1690*. BNE, M. 146, f. 18v.

TEJERA, Juan Francisco de. *Fin de fiesta titulado Sarao de la minué francés*. BNE, Mss 1413 y 16571.

ZAMORA, Antonio de. *Comedia nueva, intitulada Todo lo vence el amor; fiesta que se executó...en celebridad del...nacimiento de...Don Luis Fernando de Borbón...; escrivola Don Antonio de Zamora*, 1707. BNE, T/19651 y T/11673.

—. *Entremés nuevo La Guerra*, 1716. BNE, Fondo Barbieri, Mss/14089.

ZAMORA, Antonio de & DURÓN, Sebastián. *Muerte en amor es la ausencia: comedia en 3 jornadas; puesta en música por M. Durón*; [ca. 1697]. Representada en el cumpleaños del Rey N. S. BNE, M/1365.

ZAMORA, Antonio de & NEBRA, José de. *Viento es la dicha de amor*, Zarzuela en dos actos. Madrid, 1743. Edición crítica a cargo de LEZA, José Máximo. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 1ª edición, nº 85, 2009.

Fuentes impresas

CAIRÓN, Antonio. *Compendio de las principales reglas del baile traducido del francés por A. Cairón y aumentado de una explicación exacta y método de ejecutar la mayor parte de los bailes conocidos en España, tanto antiguos como modernos*. Madrid: Imprenta Repullés, 1820. BNE, M/868.

Canciones francesas de todos los ayres para todos los instrumentos: sacadas de diversos autores, y puestas por el orden de los tonos. Madrid: Imprenta de Música, 1705. BNE, Mc/4103/5.

CID, Xavier. *Tarantismo observado en España..y memorias para escribir la historia del insecto llamado Tarántula, efectos de su veneno en el cuerpo humano, y curación por la música*. Madrid: en la imprenta de Manuel González, 1787.

CUISSE, Sieur de la. *Le répertoire des bals, ou Theorie-pratique des contredances, décrites d'une maniere aisée avec des figures démonstratives pour les pouvoir danser facilement, auxquelles on a ajouté les airs notés*. Paris: chez Cailleau et M.elle Castagnery, 1762.

Diccionario de Autoridades [en línea]. Edición Real Academia Española, Tomo III, 1732. Disponible en: <https://apps2.rae.es/DA.html> [última consulta 29-07-2024].

FERNÁNDEZ DE HUETE, Diego. *Compendio numeroso de zifras armónicas, con theórica, y práctica, para harpa de una orden, de dos órdenes, y de órgano, compuesto por don Diego Ferná(n)dez de Huete...Primera y segunda parte.* Madrid: Imprenta de Música, 1702 y 1704. BNE, R. 11075 y R. 11076.

FERRIOL Y BOXERAUS, B. *Reglas útiles para los aficionados a danzar. Provechoso divertimento de los que gustan tocar instrumentos. Y polýticas advertencias a todo género de personas. Adornado con varias láminas. Dedicado a la s{acra} m{ag}estad del rey de las dos Sicilias, &c.* Capoa: a costa de Joseph Testore, mercader de libros, a la calle Nueva. Año de MDCCXLV. Con licencia de los superiores. BNE, M 860.

FEUILLET, Raoul Auger. *Recueil de Contredances.* Paris, chez l'Auteur, 1706.

— *Recueil de dances de Mr. Pecour.* Paris: chez le Sieur Feuillet, 1704-1706.

— *Recueil de dances.* Paris: chez l'Auteur, 1709.

GUERAU, Francisco. *Poema harmónico, compuesto de varias cifras. Por el temple de la guitarra española, dedicado a la sacra, cathólica, y real magestad del rey nuestro señor don Carlos Segundo...* Madrid: Manuel Ruiz de Murga, 1694. London: B. Jeffery, 1977. Madrid: Editorial Alpuerto, 2000.

LAMBRANZI, Gregorio. *Nuova e curiosa scuola de' balli theatrali.* Nurnberg: Johann Jacob Wolrab, 1716. BNE, M/2611.

LULLY, Jean Baptiste & COLLASSE Pascal. *Achille et Polixene: tragedie dont le prologue & les quatre derniers actes ont esté mis en musique; par P. Collasse...; et le premier acte par feu Mr. J. B. de Lully.* Paris: Christoph Ballard, 1687. BNE, M/1939.

MINGUET Y YROL, Pablo. *Breve tratado de los passos del danzar a la española, que oy se estilan en las seguidillas, fandango, y otros tañidos...Corregido en esta segunda impresión por su autor Pablo Minguet.* Madrid: Imprenta del autor, 1764. BNE, R.14607 y Fondo Barbieri R. 14649.

— *El noble arte de danzar a la francesa, y española; adornado con LX láminas finas, que enseñan el modo de hacer todos los passos de las danzas de corte, con sus reglas, y de conducir los brazos, en cada passo; y por chorographía demuestran cómo se deben escribir otras.* Madrid: Imprenta del autor, sin fecha. BNE, R. 14607.

— *Quadernillo curioso, de veinte contradanzas nuevas...*Madrid: Imprenta del autor, sin fecha. BNE, R. 7862 (3).

MURCIA, Santiago de. *Códice Saldívar nº 4. A treasury of secular guitar music from baroque Mexico.* Urbana & Chicago, edited by Craig H. Russell: University of Illinois Press, 1995. BNE, M 14315.

— *Resumen de acompañar la parte con la guitarra.* Madrid [s.n.], 1714. Madrid: Arte Tripharia, 1984.

PÉCOUR Louis Guillaume. *L'Allemande, dance nouvelle,* Paris: pub. par R.-A. Feuillet, 1702. Bibliothèque nationale de France, RES-817 (2).

— *Recueil de dances composées par M. Pécour, Pensionnaire des menus Plaisirs du Roy, et Compositeur des Ballets de l'Academie Royale de Musique de Paris, et mises sur le papier par M. Feuillet, Maître de Dance.* Paris: chez l'Auteur et chez Michel Brunet, 1700.

RUIZ DE RIBAYAZ, Lucas. *Luz y norte musical, para caminar por las cifras de la guitarra española, y arpa, tañer, y cantar a compás por canto de órgano...Conságrale a la reyna de los ángeles Maria santíssima de Curriñego, patrona de dicha colegial.* Madrid: Melchor Álvarez, 1677. Madrid: Editorial Alpuerto, 1982.

SANZ, Gaspar. *Instrucción de música sobre la guitarra española; y método de sus primeros rudimentos, hasta tañerla con destreza. Con dos laberintos ingeniosos, variedad de sonos, y dances de rasgueado, y punteado, al estilo español, italiano, francés, e inglés.* Zaragoza: Herederos de Diego Dormer, 1674. Zaragoza: ed. facsímil Institución Fernando el Católico, 1952.

Bibliografía crítica

ADELL CASTÁN, José Antonio & GARCÍA RODRÍGUEZ, Celedonio. *Fiestas tradicionales del Alto Aragón.* Huesca: Instituto de Estudios Altoaragoneses, 1988.

- ANTOINE, Michel.** *Henry Desmarests (1661-1741). Biographie critique. A la cour d'Espagne et de Lorraine.* Paris: La vie musicale en France sous les rois Bourbons, éditions A. et J. Picard, 1965.
- BEC, Caroline.** *Les comédiennes-chanteuses à Madrid au XVIIIe siècle (1700-1767).* Paris : Honoré Champion, 2016.
- BENOÎT, Marcelle.** “Les musiciens français de Marie-Louise d’Orléans, reine d’Espagne”. En: *Revue Musicale.* Paris, nº 226, 1955, pp. 48-60.
- CABALLERO FERNÁNDEZ-RUFETE, Carmelo.** “El Manuscrito Gayangos-Barbieri”. En: *Revista de Musicología,* vol. 12, nº 1, 1989, pp. 199-268.
- COTARELO Y MORI, Emilio.** *Colección de Entremeses, Loas, Bailes, Jácaras y Mojiángas desde fines del s. XVI a mediados del XVIII,* 2 vols. Madrid: Nueva Biblioteca de Autores Españoles, Bailly-Baillière, 1911.
- GARCÍA DE LEÓN, Antonio & RUMAZO, Liza.** *Fandangó. El ritual del mundo jarocho a través de los siglos.* México: Conaculta/Ivec, 2006.
- GÓMEZ RODRÍGUEZ, José Antonio.** “De etnomusicología española: notas de historia. Una aproximación al folklore musical del XVIII a través de la literatura”. En: *Cuadernos de estudios del siglo XVIII.* Números 8-9. Oviedo: Instituto Feijoo de Estudios del Siglo XVIII, Universidad de Oviedo, 1999, pp. 127-167.
- GONZÁLEZ MARÍN, Luis Antonio.** “Early examples of Spanish Dances in the Music of José de Nebra”. En: *Transatlantic Malagueñas and Zapateados in Music, Song and Dance: Spaniards, Natives, Africans, Roma.* Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2019, pp. 130-156.
- LESURE, François (ed.).** *Echanges musicaux franco-espagnols XVIIe- XIXe siècles. Actes des Rencontres de Villecroze.* Villecroze: Académie Musicale de Villecroze, 2000.
- MARTIN, Sara.** *Aprendamos flamenco: Caracoles* [en línea]. Disponible en: <https://saramartinflamenco.wordpress.com/2014/11/19/aprendamos-flamenco-caracoles/> [última consulta 29-07-2024].
- MASSON, Paul Marie.** “Le recueil madrilène des ‘Canciones francesas...para todos los instrumentos’ (1701)”. En: *Acta musicológica,* 10, 1938, pp. 174-89.
- MONTOYA CHICA, Pilar.** “The menuet under the reign of Felipe V”. En: *EDC Conference Proceedings 2018.* Frieth: Early Dance Circle, 2018, pp. 133-142.
- ORTIZ, Isabel Mira.** “La Danza de la Caracola de ‘Los Armaos’ de la Semana Santa de Cieza”. En: *Andelma.* Boletín Informativo del Centro de Estudios Históricos Fray Pasqual Salmerón. Cieza, Año V, Nº 14, junio 2007, pp. 22-24.
- REY, Emilio.** “Castilla-La Mancha. Seguidillas”. En: *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana,* vol. 3. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 1999, pp. 342-349.
- RICO OSÉS, Clara.** “French Dance in Eighteenth-Century Spain”. En: *Dance Chronicle,* n. 35, 2012, pp. 133-172.
- RUIZ MAYORDOMO, María José.** “Palabras en movimiento: Indicaciones coreográficas en tres manuscritos teatrales (ms. 4.123, ms. 16.291 y ms. 16.292) del siglo XVII de la Biblioteca Nacional de Madrid”. En: *Manuscr. Cao,* nº 5, 1993, pp. 67-101.
- SCHNEIDER, Marius.** *La danza de espadas y la tarantela.* Zaragoza: Institución Fernando el Católico, Excm. Diputación de Zaragoza, 2016.
- VÁZQUEZ VALLE, Irene.** “Cora”. En: Emilio Casares Rodicio, José López Calo, Ismael Fernández de la Cuesta, María Luz González Peña (eds.), *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana.* Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, vol. 3, 2002, pp. 939-941.

NEUROMUSICOLOGÍA: LA RELACIÓN ENTRE LA MÚSICA Y LA MEDICINA

VÍCTOR MÍNGUEZ VELASCO

Resumen:

La neuromusicología es una rama de creación reciente de la neurociencia, establecida en 1985 a partir de trabajos de investigadores como G.L. Shaw, D.J. Silverman y J.C. Pearson, quienes apreciaron cómo nuestro cerebro crea patrones a partir de la música que escuchamos. El interés puede radicar en que la música nos acompaña desde el origen del ser humano, de una forma u otra, y ha evolucionado con el tiempo, dejando huella en cada etapa de la historia. Se ha relacionado con poderes curativos, en rituales, como medio de comunicación y de expresión de emociones; por todo ello, esta revisión trata de abarcar las relaciones curativas del pasado con la música, explicar el proceso neuroanatómico por el cual el sonido es captado en nuestro sistema nervioso y es procesado para entender la música y mencionar someramente aspectos relacionados con las emociones y los genes, cuyo interés está creciendo por descubrir qué factores influyen en nuestro desarrollo como músicos.

Palabras clave: música, emociones, música, medicina, oído musical, neuromusicología, funciones cerebrales

Abstract

Neuromusicology is a recently established branch of neuroscience, established in 1985 from the works of researchers such as G.L. Shaw, D.J. Silverman, and J.C. Pearson, who appreciated how our brain creates patterns from the music we listen to. The interest may lie in the fact that music has accompanied us since the origin of humanity, in one way or another, and has evolved over time, leaving its mark in every stage of history. It has been associated with healing powers, in rituals, as a mean of communication, and expression of emotions; therefore, this review aims to encompass the healing relationships of the past with music, explain the neuroanatomical process by which sound is captured in our nervous system and processed to understand music, and briefly mention aspects related to emotions and genes, whose interest is growing in order to discover which factors influence our development as musicians.

Keywords: music, emotions, medicine, musical ear, neuromusicology, brain functions

Introducción

Según Diego Naser, director orquestal: “La música es una necesidad humana”. La historia de nuestros antepasados, desde las civilizaciones más antiguas hasta la actualidad nos sugiere que las artes han marcado al ser humano de numerosas formas, influyendo en nuestro cuerpo (sanar), forma de pensar (ámbito social) y en el desarrollo de nuestro patrimonio (ámbito cultural). De hecho, el término música proviene del latín *musica*, derivando a su vez del término griego *mousike*, cuyo significado es “el arte de las musas”. Este término, en la propia mitología griega, hacía referencia a nueve musas (eran diosas) que aportaban el conocimiento de la literatura, la ciencia y las artes en general, reconociendo su aportación en numerosas fuentes bibliográficas de aquellos tiempos y cómo influenciaban en la sociedad, entre los poetas de la época e incluso en la política.

Con relación a lo anterior, existen numerosos escritos de científicos renombrados en la Historia que hacen alusión a la relación entre la música y su efecto en el ser humano. Entre ellos podemos destacar:

- Platón (427-347 a.C) utiliza la terminología de *disonancia* y *consonancia* en su obra “*República*”, siendo ambos términos de importancia auditiva por la repercusión que tendrán sobre obras posteriores con intención de evocar sensaciones.¹
- Aristóteles (384-322 a.C) en su último capítulo de su obra “*Política*” analiza las emociones, mencionando que la excitación que producen ciertas melodías en el alma durante los cantos sagrados permite que los hombres sean relajados, “tranquilizados” (*kathistaménous*).² Por tanto, habla del término “curación”.
- Darwin, en su obra “*La descendencia humana*” (1871) desarrollaba que la música desempeña un papel clave en la generación de emociones conducentes a la felicidad.

De otro lado, también aparecen alusiones al poder curativo de la música en obras literarias destacadas:

- Primer libro de Samuel³ :“*Y cuando venía el espíritu de Dios sobre Saúl, cogía David la cítara⁴ y tañía con su mano. Saúl se calmaba, quedaba tranquilo y el mal espíritu se retiraba de él.*”
- En la obra “*De Institutione Musica*” (500 d.C.) del filósofo Boecio (480-524 d.C.) aparece la idea de la influencia de la música sobre los estados violentos.
- Miguel de Cervantes, en su obra “*Don Quijote de la Mancha*”⁵ aclama: “*porque mi experiencia me mostraba que la música compone los ánimos descompuestos y alivia los trabajos que nacen del espíritu*”.
- Francisco Vidal y Careta (catedrático y médico de la Universidad de Madrid): investigador y creador de la primera tesis musical que aborda los dos aspectos de este artículo, la música y la medicina, titulándose: “*La música en sus relaciones con la medicina*”, donde aclara que la música “es un agente que produce descanso y distrae al hombre, es un elemento social,

1 GARCÍA PEREZ, Amaya Sara: *El concepto de consonancia musical en la teoría musical. De la escuela pitagórica a la revolución científica*. [Tesis doctoral]. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2004.

2 SUÑOL, Viviana: La función emocional de la educación musical en Aristóteles. *Praxis filosófica Nueva serie* nº47. Argentina, 2018.

3 Primer libro de Samuel (16:14-23). Antiguo Testamento. La Biblia.

4 Instrumento musical antiguo semejante a la lira, pero con caja de resonancia de madera. Modernamente esta caja tiene forma trapezoidal y el número de sus cuerdas varía de 20 a 30. Se toca con púa. *Diccionario de la Real Academia española* [En línea]. Disponible en <https://www.dle.rae.es> [Última consulta 01-05-2024].

5 *Don Quijote de la Mancha* (Primera Parte. Capítulo XXVIII) Disponible en: <https://cvc.cervantes.es/> [Última consulta 01-05-2024]

moraliza al hombre, es conveniente aplicarla en la neurosis y sirve para combatir estados de excitación o nerviosismo”.⁶

Una vez expuestas breves anotaciones históricas sobre la relación existente entre la música y la medicina, conviene hacer una llamada de atención a cómo ha evolucionado dicho binomio en la época actual. Podemos asumir que este deseo desde la Antigüedad por la aplicación curativa de la música ha resurgido en la actualidad con la aparición de la musicoterapia, habiendo revolucionado el campo de la investigación en las dos direcciones; siendo un número cuantioso de profesionales los que han dedicado su tiempo al estudio de esta disciplina.

Según la Federación Mundial de la Musicoterapia (WFMT), “la musicoterapia se define como el uso profesional de la música y sus elementos como una intervención en el entorno médico, educativo y cotidiano con individuos, grupos, familias o comunidades que buscan optimizar su calidad de vida y mejorar su salud y bienestar físico, social, comunicativo, emocional, intelectual y espiritual. El fin de la musicoterapia consiste en desarrollar el potencial del individuo o restaurar funciones de manera que pueda lograr una mejor integración intra o interpersonal y, con ello, alcanzar una mejor calidad de vida a través de la prevención, rehabilitación y tratamiento”.

En el ámbito de la medicina, se define mejor como “intervenciones con música”, pudiendo clasificar este procedimiento en tres categorías según el profesional que aplica la técnica:

- Musicoterapia propiamente dicha: Administrada por un musicoterapeuta
- Música en medicina: Administrada por profesionales sanitarios (sobre todo escucha pasiva, música pre-grabada)
- Otras intervenciones con música: Administradas por músicos o profesionales sanitarios. (participación en coros o baile dirigidos por músicos o profesionales sanitarios sin acreditación de musicoterapeuta)⁷.

Por tanto, debemos reforzar la idea de “utilización científica de la música”, donde se define como tal por su objetividad, colectividad, repetición y verdad, según Kenneth Bruscia en sus tratados⁸. Por esta misma razón, cualquier actividad musical en sí misma no es terapéutica y debe ser elegida correctamente.

De otro lado, ¿Qué base neurológica podría reafirmar la conexión entre la música y la medicina para lograr ese ansiado efecto terapéutico? Según el neurólogo Damasio⁹ quien estudió la relación entre la amígdala y el lóbulo prefrontal, dos estructuras del sistema nervioso central, objetivó una simbiosis indispensable para la toma de decisiones, por lo que se establece el concepto de “cerebro emocional”, además del “cerebro funcional” que ya conocemos. Con este concepto, entendemos que toda relación que tenemos con la música sea asociada a un recuerdo agradable, llamativo, temido o desagradable es grabada en nuestro sustrato

6 Palacios Sanz, José Ignacio. "El concepto de musicoterapia a través de la historia". *Revista Interuniversitaria de Formación del Profesorado* [en línea]. 2001, (42), 19-31 [fecha de Consulta 10 de mayo de 2024]. ISSN: 0213-8646. Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=27404203>

7 Instituto Aragonés de Ciencias de la Salud. *Eficacia y seguridad de la musicoterapia empleada para reducir la ansiedad, estrés y depresión*. Madrid: Ministerio de Sanidad. Zaragoza: Instituto Aragonés de Ciencias de la Salud; 2022. (Colección: Informes, estudios e investigación. Ministerio de Sanidad).

8 Poch Blasco, Serafina: Importancia de la musicoterapia en el área emocional del ser humano. *Revista Interuniversitaria de Formación del Profesorado* [en línea]. 2001, (42), 91-113 [fecha de Consulta 10 de mayo de 2024]. ISSN: 0213-8646. Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=27404208>

9 Sánchez-Navarro, Juan Pedro, Román, Francisco. "Amígdala, corteza prefrontal y especialización hemisférica en la experiencia emocional". *Anales de Psicología / Annals of Psychology*, 20(2), 2004, 23–240. Recuperado a partir de <https://revistas.um.es/analesps/article/view/27351>

anatómico y somos capaces de recordar y sentir; es decir: emitir una respuesta fisiológica sobre ello: taquicardia, ansiedad anticipatoria ante un sonido desagradable ya conocido, felicidad o sensación de placer al escuchar nuestra música favorita y demás relaciones.

Ahora bien, para integrar esta información debemos conocer la función de sendos sustratos anatómicos:

- La amígdala procesa información relacionada con el miedo y la ansiedad, anticipa la respuesta tras la recepción de la información del entorno, además de consolidar y almacenar la memoria episódica aportando el carácter emocional. Por ello, se conoce que lesiones en esta región no producen amusia, pero sí alteran el reconocimiento de la música que se asocia con el miedo.

- La corteza prefrontal se encarga del recuerdo y procesamiento de los tonos, siendo la responsable del aprendizaje de los patrones integrados en cualquier música. Es el origen del planeamiento, el razonamiento, la resolución de problemas, la cognición social y la atención. Por ello, una alteración en esta estructura desencadena en el individuo una actitud inhibitoria muy marcada ante el medio que le rodea.¹⁰

Es reseñable la complejidad inmensa de las estructuras cerebrales, ya que son capaces de controlar y regular cualquier proceso que nos imaginemos. La música en cuestión es sometida a numerosas estaciones de regulación desde que recibimos la onda sonora hasta que nuestra corteza auditiva lo procesa. Es una vía abierta a la investigación que no cesa y con el tiempo aportará nuevos avances en la neurociencia.

Procesamiento musical

La música difiere del sonido en que, a pesar de que ambos pueden tener características en común como la altura, intensidad, duración y timbre, la música particularmente se refuerza con otras cualidades, tales como el ritmo, la melodía, la armonía, la textura y los matices. Todo sonido o música es percibido y transmitido por el sistema auditivo. El ser humano no escucha con el oído, sino con el cerebro. Como el objetivo no es ahondar en la anatomía de forma implícita, resumiremos de manera somera ciertos puntos para desarrollar la vía de la audición:

Las ondas sonoras son recibidas por el conducto auditivo externo en forma de vibración, la cual se transmite por la membrana timpánica, estructura que delimita el conducto auditivo externo del oído medio. Una vez es recogida la onda sonora por el tímpano, se transmite en el oído medio a través de una cadena de tres huesecillos (martillo, yunque y estribo), actuando como una caja de resonancia, para posteriormente ser recibido por la cóclea (oído interno). En esta estructura con forma de caracol existe un epitelio con cilios que recoge las ondas y las transforma en energía eléctrica, enviándola a la primera neurona situada en el ganglio de Corti. Desde este punto, recorre estructuras troncoencefálicas de manera ipsilateral y contralateral, hecho fundamental para explicar cómo un sonido es percibido de manera “doble” en la oliva, centro de recepción de dicha información. Desde este punto viaja al tálamo, (estructura dedicada a la modulación e integración de la información) para finalizar en la corteza auditiva primaria. En ella, se procesa la información recibida del sonido y se analizan distintos patrones que explicaremos posteriormente. Una vez ha alcanzado la corteza auditiva primaria, continua hacia la corteza auditiva secundaria, donde se realiza la integración del sonido. En este caso, la música que llega a esta última estación es contextualizada, memorizada y asociada emocionalmente a nuestro pensamiento. Es fundamental para reconocer

10 García-Porrero Pérez, Juan Antonio. *Neuroanatomía Humana*. Editorial Médica Panamericana, 2014.

una melodía, ya que nos permite evocar un recuerdo o simplemente producir en nosotros mismos una sensación placentera, de disgusto o incluso de temor. Este hecho es explicado por la unión de la corteza auditiva al sistema límbico, responsable de las emociones y los recuerdos de cada individuo. A continuación, se muestra una representación del oído con sus partes anatómicas más relevantes¹¹.

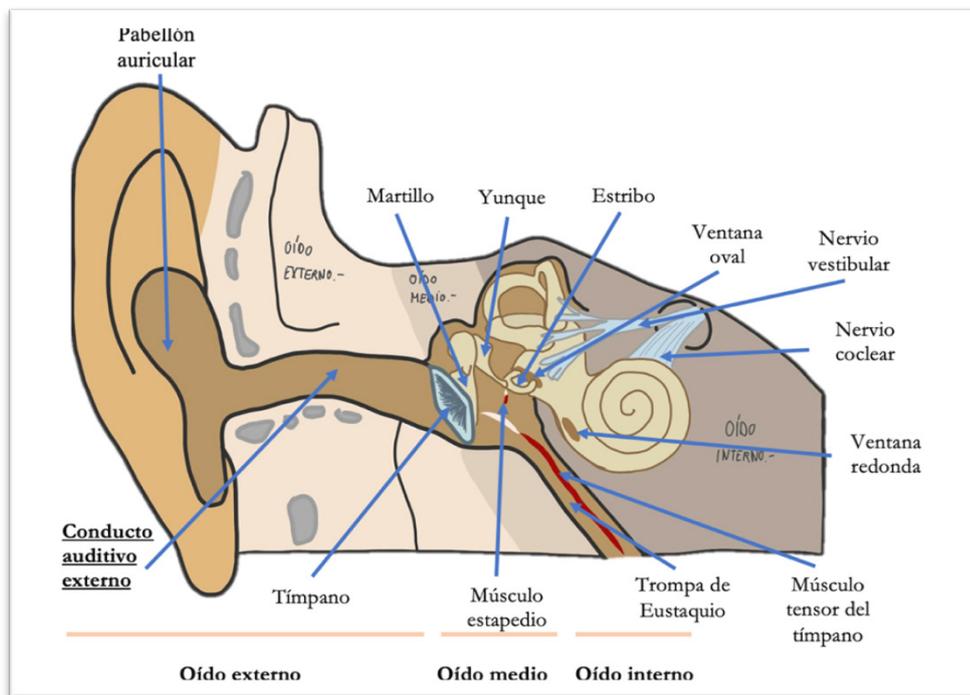


Fig.1. Estructura anatómica del oído. Modificado de MÍNGUEZ VELASCO, Víctor. *El arte de cantar. Por un estudiante de Medicina. Universo de letras, 2022.*

Según hemos explicado la vía auditiva pueden surgir dudas sobre cómo ocurren los procesos a un nivel más detallado; microscópico se podría decir. Las neuronas comparten información entre ellas a través de las “sinapsis”, proceso donde se ven implicados numerosos neurotransmisores secretados por las distintas regiones cerebrales que facilitan esta transmisión. En ocasiones, el cerebro o sus vías de información resultan dañadas, y se pierde parcialmente o en su totalidad las funciones circunscritas a esa área determinada. Existe un concepto, denominado “plasticidad neuronal” que explica cómo el sustrato cerebral es capaz de suplir (hasta un límite determinado) las funciones del área dañada por las neuronas contiguas. Es una forma simple de explicar la complejidad de nuestro cerebro. Este concepto abre las puertas a pensar que el cerebro también cambia con el paso de la vida y no es un proceso estático.

Una vez explicada la vía auditiva, procede resumir en cierto modo cómo se registra en nuestro cerebro cada componente de lo que denominamos música.

El cerebro en sí presenta una característica muy importante, la asimetría. Cada hemisferio tiende a especializarse clásicamente en aspectos cognitivos diversos, y en ellos, la lateralización hace referencia a la distinta especialización de los hemisferios. Una distribución orientativa propuesta a modo de ejemplo sería la siguiente¹²:

11 MÍNGUEZ VELASCO, Víctor. *El arte de cantar. Por un estudiante de Medicina. Universo de Letras, 2022.*

12 MUÑOZ GONZÁLEZ, Juan Manuel, GUTIÉRREZ ARENAS, Pilar y SERRANO RODRÍGUEZ, Rocío: *los hemisferios cerebrales: dos estilos de pensar; dos modos de enseñar y aprender.* Universidad de Córdoba, 2012. Disponible en: <https://>

Hemisferio Izquierdo	Hemisferio Derecho
Analítico	Holístico
Racional	Intuitivo
Verbal	Capacidad visoespacial
Léxico y sintaxis	Prosodia
Cálculo	Música
Procesamiento secuencial	Procesamiento simultáneo

Fig. 2. Distribución funcional de los hemisferios cerebrales. Elaboración propia

Como se aprecia en la tabla adjunta, la música representa el hemisferio derecho preferentemente, aunque la tendencia actual es situar a la capacidad musical con predominio bilateral, es decir: en ambos hemisferios. También se conoce que comparte estructuras con las áreas de procesamiento del lenguaje, pero no son exactamente las mismas, por lo que existe cierta distancia entre ellas.

Toda esta información ha sido obtenida tras numerosos estudios en el ámbito de la Neurociencia. Surge de la pregunta, del interés por saber desde los tiempos más remotos. Ya Aristóteles comentaba que el centro del intelecto residía en el corazón, debido a que el cerebro era el encargado de enfriar la sangre sobrecalentada del corazón y que a partir de este se formaban el resto de los órganos (En relación con la teoría de los humores). Estas afirmaciones fueron muy discutidas, pero hoy en día han sido en parte resueltas gracias a la investigación en el ámbito de la neuroanatomía, en parte debido a las numerosas enfermedades que tienen lugar en nuestro sistema nervioso. Este hecho cuanto menos agradable permite a los investigadores profundizar en las áreas lesionadas del sustrato cerebral y compararlas con la normalidad, pudiendo evidenciar las funciones que en él albergan. Centrándonos en el procesamiento musical, es evidente la gran complejidad a la que el sistema neuronal es sometido para poder integrar el proceso en sí mismo de la música, siendo conveniente simplificar su análisis de forma clara y concisa.

La idea que tenemos sobre la música es percibida a través de nuestros sentidos, y nuestro cerebro y en concreto, las áreas especializadas para ello son capaces de integrar toda la información para no escuchar un sonido aislado, sino situarlo en un contexto, sea conocido o de novo, además de la capacidad de éste para almacenar en el recuerdo cada componente.

Dicho de otro modo, más concreto, y con referencia en el esquema, podemos dividir la percepción musical en dos elementos indispensables que siguen su propia vía de análisis:

- La organización temporal de la música: Concretamente, el ritmo, se desdobra en dos situaciones que tienen lugar en nuestro sistema de integración.
 - o Por una parte, se fracciona la secuencia musical en grupos basándose en su duración temporal.
 - o Se extrae una regularidad temporal de la melodía escuchada (compás).

Ambas informaciones se dirigen hacia las áreas auditivas y a las áreas motoras de la corteza cerebral, siendo en estas últimas múltiples localizaciones: cerebelo, ganglios basales, córtex

dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/4664049.pdf. [Consultado el 11-05-2024].

premotor dorsal y al área motora suplementaria. Como ya se ha mencionado anteriormente, el hecho de alcanzar estructuras funcionalmente superiores en nuestro cerebro hace que no sólo se asimile la información y se integre, si no que se aporte un contexto y un recuerdo sobre el mismo.

- La organización del tono: De una determinada melodía, se extraen los distintos tonos en un contexto armónico. Todos ellos se secuencian para identificarlos de manera aislada, (tono A, tono B, tono C, etc) para formar la percepción del contexto melódico. En este sentido puramente auditivo, la información se dirige hacia el área auditiva primaria, donde recibe y analiza la secuencia tonal y al área auditiva secundaria, en la que ya conocemos que se produce la contextualización e integración en nuestra memoria de esa melodía. Es la base para poder recordar, comparar entre distintas informaciones almacenadas en nuestro cerebro o también para poder evocar emociones y sensaciones ante una determinada secuencia de notas musicales. Todo ello, finalmente, termina por ser localizado y representado en el área frontal, concretamente mostrando un predominio en el hemisferio derecho¹³.

Todo este procedimiento resulta resumido de la siguiente forma:

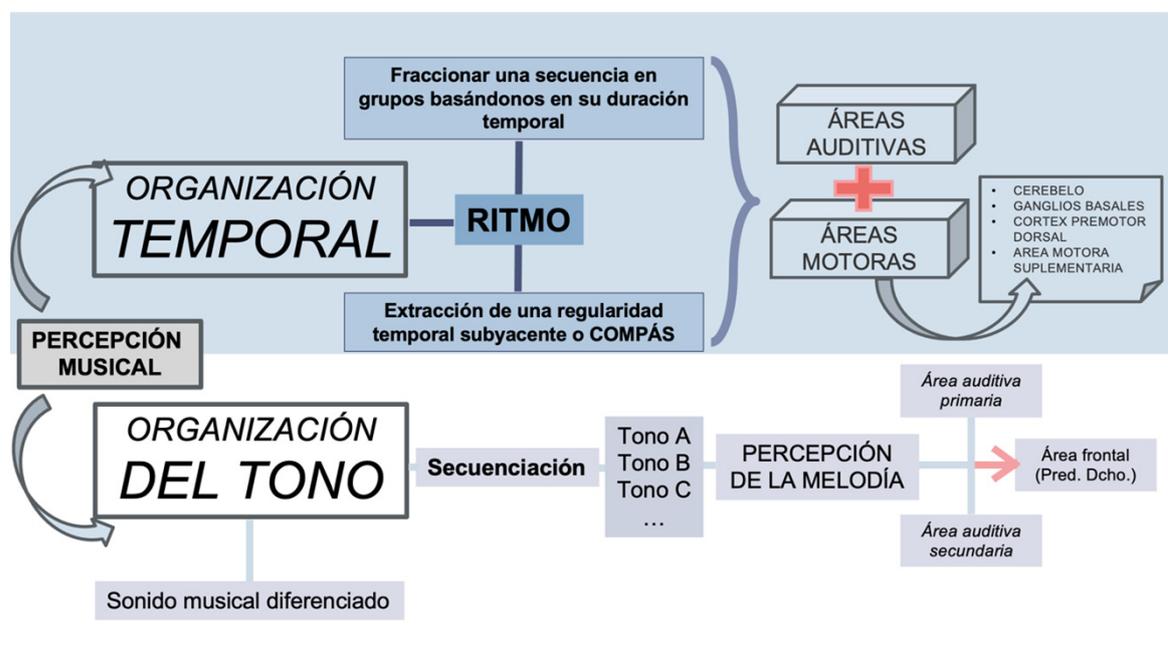


Fig.3. Procesamiento musical cerebral. Elaboración propia

Música y emociones

La música actúa de manera bivalente en nuestras vidas; mientras que es aceptada como un estilo de comunicación, también cabe destacar su capacidad de expresión emocional. Sendos hechos son percibidos de tal forma por el individuo habitual, el que escucha música porque le place. Del mismo modo, el músico profesional pretende con sus largos ensayos y horas de estudio llegar a transmitir al público parte del contexto escrito en la partitura, pero también acompañarlo de la emoción personal, la expresividad que nace de uno mismo. Este hecho de transmitir sentimientos es lo que difiere en numerosas ocasiones entre dos músicos interpretando la misma melodía. Todo ello produce una activación del sistema límbico, aquel

13 JAUSET-BERROCAL, Jordi, SORIA-URIOS, Gema. "Neurorrehabilitación cognitiva: fundamentos y aplicaciones de la musicoterapia neurológica". *Rev Neurología* 2018, 67 (8): pp. 303-310. Disponible en <https://www.neurologia.com> [Consultado el 11-05-2024].

que mencionábamos como centro de las emociones y de los recuerdos, para posteriormente acudir a su núcleo clave, la amígdala. En ella tienen lugar los procesos de inicio, mantenimiento y fin de estos procesos neuronales relacionados con la intención y la expresividad asociada a la emoción. Es fundamental, ya que caracteriza al músico y lo hace distinto de otro. Si volvemos la vista hacia atrás, recordaremos de las etapas prehistóricas aquella idea de supervivencia. Este concepto que, hoy en día sigue perdurando, nos obliga a refrescar su relación con el pensamiento emocional para entender que lo que tiene lugar con la música no es nada nuevo, sino un sistema muy primitivo de nuestra estructura cerebral. Bien es conocido que en el momento del nacimiento se activan numerosos sistemas reflejos e innatos que nos ayudan a “sobrevivir”. Una simple reacción bioquímica; una respuesta inmunológica frente un agente extraño, el llanto del recién nacido y el amamantamiento buscando el pezón de su madre a través de movimientos instintivos, acción de retirada frente a un estímulo doloroso, sed, hambre, curiosidad, sexualidad, pena, alegría, expresiones corporales para transmitir ideas y los sentimientos, siendo estos últimos las imágenes mentales de las emociones. Es lógico y entendible que, ante una primera escucha de una canción nueva, nos genere sensaciones particulares y distintas a otra persona. Además de cómo integra cada individuo la parte emocional de la música, mostraremos una relación clave entre la música tonal y atonal y lo que ello refleja, en líneas generales, en el organismo:

1. La música tonal¹⁴ genera sensaciones placenteras. Este hecho activa sistemas de recompensas mediadas por la dopamina, neurotransmisor catecolaminérgico del sistema nervioso que se encarga de transmitir un mensaje concreto de una neurona a otra. En este caso, la dopamina se encarga en el cerebro de colaborar en procesos de control motor, memoria y regulación de emociones. Para compararlo con hechos más cotidianos, participaría en vías semejantes a las que se activan cuando comemos un alimento que nos produce placer, al igual que el efecto que producen las drogas en el organismo y el deseo/placer sexual.

2. La música atonal¹⁵, en cambio, genera un conjunto de sensaciones desagradables que activan la amígdala, como si de un acto peligroso tratase. Además de procesar las emociones placenteras, también regula la ira y el miedo, manifestándose en áreas muy similares a las que se producen cuando se escucha música atonal. Está regulado por neurotransmisores como el glutamato, entre otros. Un ejemplo de lo importante que es este sustrato anatómico radica en pacientes que han sido sometidos a intervenciones neuroquirúrgicas en la amígdala fueron incapaces de expresar la expresión facial del miedo, demostrando así la importancia de dicha área.

En la siguiente representación se resume lo expuesto anteriormente:

14 Es la relación que poseen un grupo de notas determinado respecto a una nota principal, la que define la tonalidad. Sobre ella se circunscriben las demás, creando tensión a medida que las notas se alejan de este centro tonal, evocando relajación cuando la melodía retorna a ella. La tonalidad puede utilizar notas foráneas de la escala relacionada para aumentar la riqueza armónica y sonora de la obra.

15 Sistema musical que no posee relación entre los tonos de una obra musical respecto a un tono fundamental, del mismo modo que tampoco presenta relaciones armónicas y funciones en la melodía y acordes. No está sujeto a la norma de la tonalidad. Se basa en que ningún sonido ejerza atracción sobre cualquier otro. Esto evita predecir cómo se va a desarrollar la obra en compases posteriores. Referencias sobre ello sitúan a Richard Wagner (1813-1883) con su composición *Tristán e Isolda* (1859) como primera manifestación de atonalidad en el prelude, evitando retornar al tono dominante. La reiterada utilización del cromatismo evidencia una pérdida de la tonalidad. En este caso, el compositor no manifestó intencionadamente utilizar la atonalidad en su obra, sino como un recurso estético puntual.

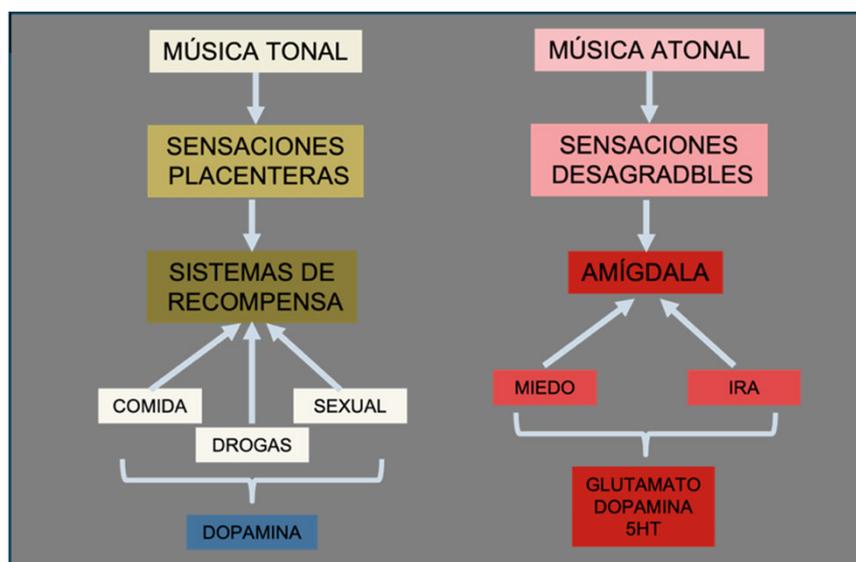


Fig.4. Música tonal y atonal. Elaboración propia

Finalizamos la sección aclarando que las explicaciones expuestas son meramente superficiales y que los conceptos de música tonal y atonal con todas las características armónicas que poseen no son expuestas ya que abarcan una gran complejidad y puede ser excesivo para el contenido de esta revisión, aunque requiere mayor investigación para poder analizar su efecto sobre el sustrato neuronal, a través de la realización de análisis más minuciosos quizás en un contexto más físico teórico.

Música y genética

Al fin y al cabo, la música es un proceso cognitivo en los seres humanos que precisa de todos los “ingredientes” necesarios para poder llevar a cabo las múltiples sinapsis de los procesos tan complejos que tienen lugar en nuestro cerebro. Según como sea la interacción entre los receptores neuronales y los neurotransmisores presentes, procesamos e integramos la información de una manera concreta, y no de otra. Según un estudio publicado sobre la herencia genética de las cualidades musicales en la descendencia, se analizaron 19 familias finlandesas¹⁶ dedicadas a la música profesional que fueron sometidas a pruebas de aptitud musical, concretamente acerca de la composición musical, improvisación y capacidad de arreglos musicales. Se ha demostrado una correlación genética que se expone a continuación:

GEN ANALIZADO	APTITUD MUSICAL
Receptor de arginina-vasopresina1A (AVPR1A)	Estructura auditiva y creación de arreglos
Transportador de serotonina (SLC6A4)	Memoria musical (Sistema límbico)
Enzima catecol-o-metiltransferasa (COMT)	Aptitud musical
Receptores (DRD2)	Aptitud musical
Tiroxina hidroxilasa 1 (TPH1)	Composición musical

Fig.5. Relación entre genes y aptitud musical. Elaboración propia

16 UKKOLA Liisa, ONKAMO Päivi, RAIJAS Pirre, KARMA Kai, JÄRVELÄ Irma. Musical aptitude is associated with AVPR1A-haplotypes. PLoS One. 2009 May 20;4(5): e5534.

Estas relaciones entre genes y música, aunque pueda resultar específico, requieren más investigación para poder concluir un significado claro. Se han comparado ciertos genes con la expresión creativa en el ámbito de la danza con resultados parecidos en los candidatos seleccionados, por lo que puede ser un campo llamativo a estudio. Gracias a los nuevos sistemas tecnológicos se pueden secuenciar genes de forma más rápida, si bien es cierto es un procedimiento costoso y requiere un diseño fino del estudio para una mejor optimización del beneficio-coste de este.

Oído musical

Otro aspecto importante para destacar y que es muy nombrado en la actualidad, es el oído musical. El oído musical se puede clasificar en absoluto y relativo, exponiendo las diferencias a continuación: Según Detusch¹⁷, el oído musical absoluto se define como “la capacidad de reconocer y/o producir un tono específico. De la forma más rápida posible, sin un contexto de referencia dado”. Laucirica también indica que las personas con oído musical absoluto

“tienen mayor facilidad para la lectura de un fragmento musical de cierta dificultad o para la realización de dictados musicales; pero también mayor dificultad para realizar la tarea de reconocimiento de intervalos cuando la afinación estándar es alterada, dado que no pueden evitar la identificación de los sonidos aisladamente”.

Estas explicaciones parecen dejar claro las capacidades de aquel individuo con oído absoluto, aunque según Miyazaki, el oído absoluto puede ser prescindible para la música en general, dado que los sujetos que lo poseen simplemente interiorizan el tono musical de forma absoluta, sin comprender las relaciones entre los tonos, de modo que el virtuosismo puede ser “traicionero”. Esta cualidad está presente en $1/10.000$ individuos, según Miyazaki, mostrando una tendencia a la agregación familiar respecto a la población general donde no se poseen referencias musicales entre familiares. En cuanto a los factores predisponentes, es necesario destacar su carácter multifactorial, representados en este diagrama:

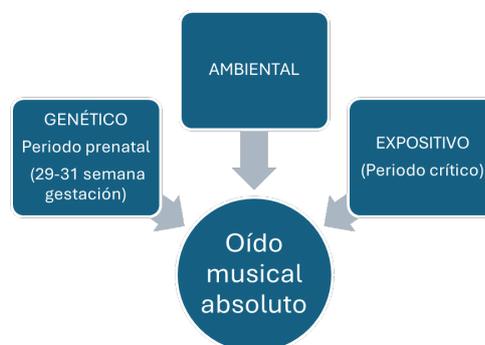


Fig.6. Diagrama sobre los factores influyentes en el oído musical absoluto

17 MARTÍNEZ-LOSA FERNÁNDEZ, Ana. *El oído absoluto y el oído relativo en educación primaria*. [Trabajo fin de grado]. Universidad de Zaragoza, 2020.

El oído musical absoluto requiere como condición indispensable los factores expuestos, siendo la exposición a la música requisito necesario, pero no suficiente en el periodo crítico o sensible. Sobre el periodo gestacional, se ha determinado la semana 29-31 como clave en el proceso de sensibilización a esta cualidad.

En relación con el oído musical relativo, se caracteriza por la capacidad del individuo para establecer relaciones entre la melodía y la armonía, pudiendo identificar el tono dentro de un contexto tonal de referencia y no de manera aislada. El investigador Trehub nos indica que

“Es la capacidad para reconocer un intervalo musical, es decir, la distancia entre dos tonos cualesquiera (como pueden ser una segunda mayor o una cuarta justa). Por lo tanto, dado un primer tono, los poseedores de dicha habilidad pueden nombrar el segundo, del mismo modo que cuando escuchan un tono de referencia, pueden producir el segundo formando así un intervalo deseado”.

La prevalencia de esta cualidad es mayor en la población, sin datos precisos, aunque sí se conoce que los factores predisponentes son, al igual que en el oído absoluto: factores genéticos, ambientales y expositivos. En este caso, no hay evidencia descrita del periodo crítico ni neonatal como influyentes en el desarrollo del oído relativo, por lo que es aún un gran desconocido.

Finalmente, he de destacar que la formación actual musical disponible en nuestro país, España, permite adentrar a los alumnos desde etapas muy tempranas (0-3 años en adelante) como primera toma de contacto con la música, en asignaturas que abarcan la entonación, el ritmo y la plasticidad corporal. Todo ello puede contribuir a una mejora del desarrollo del oído musical, y puede ser de gran interés abrir esta oportunidad a investigadores de diversos campos en su estudio.

En estas últimas palabras, quisiera animar a todos los músicos profesionales a investigar. La parte interpretativa exige un elevado nivel de trabajo, pero hay que conocer la faceta investigadora de nuestra profesión porque, además de ser un arte, un método de trabajo y una pasión, posee ciencia detrás de ella que no debe quedar en el olvido.

Conclusiones

Es evidente la cantidad de información que somos capaces de recibir del medio exterior y de poder integrarla en nuestro sistema nervioso. La música en sí es un medio de comunicación y expresión de historias y emociones, que nos acompaña a lo largo de nuestra vida en nuestros recuerdos. El interés por la música es destacado desde el origen del ser humano, siendo un medio social, cultural y artístico presente en las civilizaciones de nuestra historia, y que hoy continúa presente. Gracias a los avances en neurociencia y el interés por parte de neurocientíficos en las relaciones existentes entre la música y nuestro cerebro, hemos sido capaces de resolver (parcialmente) muchos enigmas del funcionamiento del sistema nervioso. Las enfermedades que tienen lugar en áreas cerebrales concretas delatan capacidades, funciones y habilidades, que como se ha mencionado en el texto, pueden estar lateralizadas o compartir información a través de estructuras puente que comunican ambos hemisferios. Existen indicios actuales para dejar de aislar las funciones en hemisferios, y apostar por

una generalización en ambos de ciertas funciones que, aún, no se ha podido concretar. De otro lado, los genes y los factores ambientales también influyen de manera considerada, al menos para tenerlos en cuenta, en nuestro desarrollo como músicos. Es seguro que, con el desarrollo en la investigación de la neurociencia y el desarrollo profesional técnicas aplicadas a la medicina como la musicoterapia se avance en una colaboración con el mundo sanitario para mejorar la salud de los pacientes que padecen diversas enfermedades, utilizando nuestro recurso máspreciado: la música. De este modo, finalizamos este trabajo del mismo modo del que lo hemos empezado, buscando en este arte una conexión con el cuerpo humano, para intentar mantener en armonía nuestra salud física y mental que tanto es necesario en la sociedad de estos tiempos actuales.

§§§§§

Referencias bibliográficas

- GARCÍA PEREZ, Amaya Sara: El concepto de consonancia musical en la teoría musical. De la escuela pitagórica a la revolución científica. [Tesis doctoral]. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2004.
- SUÑOL, Viviana: La función emocional de la educación musical en Aristóteles. Praxis filosófica Nueva serie nº47. Argentina, 2018.
- Primer libro de Samuel (16:14-23). Antiguo Testamento. La Biblia. Disponible en <https://www.conferenciaepiscopal.es/biblia/1-samuel/> Consultado el [10-05-2024]
- Diccionario de la Real Academia española [En línea]. Disponible en <https://www.dle.rae.es> [Última consulta 01-05-2024].
- Don Quijote de la Mancha (Primera Parte. Capítulo XXVIII) Disponible en: <https://cvc.cervantes.es/> [Última consulta 01-05-2024]
- Palacios Sanz, José Ignacio. El concepto de la musicoterapia a través de la historia. Revista Interuniversitaria de Formación del Profesorado [en línea]. 2001, (42), 19-31 [fecha de Consulta 10 de mayo de 2024]. ISSN: 0213-8646. Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=27404203>
- Instituto Aragonés de Ciencias de la Salud. Eficacia y seguridad de la musicoterapia empleada para reducir la ansiedad, estrés y depresión. Madrid: Ministerio de Sanidad. Zaragoza: Instituto Aragonés de Ciencias de la Salud; 2022. (Colección: Informes, estudios e investigación. Ministerio de Sanidad)
- POCH BLASCO, Serafina: Importancia de la musicoterapia en el área emocional del ser humano. Revista Interuniversitaria de Formación del Profesorado [en línea]. 2001, (42), 91-113 [fecha de Consulta 10 de mayo de 2024]. ISSN: 0213-8646. Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=27404208>
- SÁNCHEZ-NAVARRO, Juan Pedro, ROMÁN, Francisco: Amígdala, corteza prefrontal y especialización hemisférica en la experiencia emocional (2004). Anales de Psicología / Annals of Psychology, 20(2), 223–240. Recuperado a partir de <https://revistas.um.es/analesps/article/view/27351>
- GARCÍA-PORRERO PÉREZ, Juan Antonio: Neuroanatomía Humana. Editorial Médica Panamericana, 2014.
- MÍNGUEZ VELASCO, Víctor: El arte de cantar. Por un estudiante de Medicina”. Universo de Letras, 2022.
- MUÑOZ GONZÁLEZ, Juan Manuel, GUTIÉRREZ ARENAS, Pilar y SERRANO RODRÍGUEZ, Rocío: los hemisferios cerebrales: dos estilos de pensar, dos modos de enseñar y aprender. Universidad de Córdoba, 2012. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/4664049.pdf>. [Consultado el 11-05-2024].
- JAUSET-BERROCAL, Jordi, SORIA-URIOS, Gema: Neurorehabilitación cognitiva: fundamentos y aplicaciones de la musicoterapia neurológica. Rev Neurología 2018, 67 (8): pp. 303-310. Disponible en <https://www.neurologia.com/> [Consultado el 11-05-2024].

UKKOLA Liisa, ONKAMO Päivi, RAIJAS Pirre, KARMA Kai, JÄRVELÄ Irma. Musical aptitude is associated with AVPR1A-haplotypes. Traducido al español: Aptitudes musicales asociadas con haplotipos AVPR1A. PLoS One. 2009 May 20;4(5): e5534.

MARTÍNEZ-LOSA FERNÁNDEZ, Ana: El oído absoluto y el oído relativo en educación primaria. [Trabajo fin de grado]. Universidad de Zaragoza, 2020.



Vol. 16, Año 2025

Recos

Revista del Conservatorio
Superior de Música de
Castilla y León