



TESIS DOCTORAL

TÍTULO: Música de tradición oral en la provincia de Cáceres. Estudio de sus publicaciones, difusión y propuesta de intervención educativa.

NOMBRE Y APELLIDOS DEL AUTOR: Isidoro García Díaz

PROGRAMA DE DOCTORADO EN PATRIMONIO

Esta tesis cuenta con la autorización del director/a y codirector/a de la misma y de la Comisión Académica del programa. Dichas autorizaciones constan en el Servicio de la Escuela Internacional de Doctorado de la Universidad de Extremadura.

Fdo: Rosario Guerra Iglesias

Fdo: Sara Navarro Lalanda



NAVARRO LALANDA
SARA
12.07.2023 07:00:41
GMT+00:00

**AÑO DE
LECTURA: 2023**

Código Seguro De Verificación	WP1dSsy/7bmsz0wLQcx9XQ==	Estado	Fecha y hora
Firmado Por	Antonia Rosario Guerra Iglesias	Firmado	12/07/2023 19:14:08
Observaciones		Página	1/1
Url De Verificación	https://uex09.unex.es/vfirma/code/WP1dSsy/7bmsz0wLQcx9XQ==		
Normativa	Este informe tiene carácter de copia electrónica auténtica con validez y eficacia administrativa de ORIGINAL (art. 27 Ley 39/2015).		



Agradecimientos

A mi madre, por ayudarme y empujarme siempre a seguir creciendo.

A mi padre, por dejarme la mejor herencia en vida: mi pasión por la música.

A mi mujer y a mi hija por haberse convertido en mis mejores compañeras de viaje.

A mis directoras de tesis Charo y Sara por su esfuerzo y dedicación para ayudarme a sacar este proyecto adelante. Especialmente a Charo, por su ayuda desinteresada siempre. Un día fue mi profesora, más tarde se convirtió en compañera de trabajo y hoy es parte de esta familia.

Gracias

ÍNDICE GENERAL

I.	INTRODUCCIÓN.....	14
1.	Justificación.....	15
2.	Objetivos.....	16
3.	Metodología.....	17
4.	Estado de la cuestión	18
II.	MARCO TEÓRICO	49
	Capítulo 1. Conservación del patrimonio cultural musical de tradición oral en la provincia de Cáceres.....	51
1.1	Análisis de la contribución de destacados etnomusicólogos en la investigación de la música tradicional cacereña: Un enfoque cronológico.	55
1.2	Trabajo de campo e instrumentos de recogida de la información.....	65
1.3	Transcripción de la información	100
1.3.1	Armadura.....	106
1.3.2	Ornamentación	108
1.3.3	Variantes y versiones.....	116
1.3.4	Signos especiales	136
	Conclusiones Capitulo 1	141
	Capítulo 2. Estudio comparado de las publicaciones de música de tradición oral en la provincia de Cáceres.....	152
2.1	Análisis según el criterio de clasificación de cantos utilizado por el autor	152
2.2	Análisis según la tipología de canto recogido.....	177
2.3	Análisis según los criterios de maquetación	194
2.3.1	Tipo de índice utilizado	195
2.3.2	Unidad de cada documento: yuxtaposición de melodía y texto	212
2.3.3	Titulación.....	215
2.3.4	Numeración.....	217
2.4.5	Lugar de procedencia.....	229
2.4.6	Autografías.....	232
2.4	Análisis según las características musicales	236
2.4.1	Tesitura y ámbito melódico.....	237
2.4.2	Compases y figuración.....	240
2.4.3	Modo Mayor o Menor.....	268
2.3.4	Tonalidad y Modalidad	271
	Conclusiones Capítulo 2	285
	Capítulo 3. Difusión del repertorio de música tradicional de la provincia de Cáceres en el siglo XXI	307
3.1	Conciertos y festivales	307
3.3	Premios y concursos para preservar y fomentar la cultura folklórica.....	318
3.3	Intervenciones en congresos	323
3.4	Música de tradición oral en los medios de comunicación.....	325
3.5	Federaciones y Asociaciones	327
3.6	Propuestas pedagógicas	329

Conclusiones Capitulo 3	338
III. MARCO PRÁCTICO.....	341
Capítulo 4. Una propuesta pedagógica para la recuperación y difusión de la música de tradición oral en la provincia de Cáceres.....	343
Propuesta de intervención docente.....	344
4.1 Descripción de la propuesta de intervención docente	344
4.2 Justificación	344
4.3 Objetivos didácticos.....	345
4.4 Competencias Específicas.....	347
4.5 Criterios de evaluación	347
4.6 Saberes básicos	349
4.7 Contribución a la adquisición de las competencias clave	350
4.8 Medidas de atención a la diversidad	352
4.9 Elementos transversales	352
4.10 Metodología.....	352
4.11 Situación de Aprendizaje (SdA)	356
4.12 Evaluación	380
Conclusiones Capítulo 4	382
Capítulo 5. Una propuesta de creación de una base de datos digital para la recuperación y difusión de la música de tradición oral en la provincia de Cáceres.....	386
5.1 Digitalización de la música de tradición oral.....	386
5.2 Plataforma sobre música de tradición oral en la provincia de Cáceres.....	387
5.2.1 Explora el mapa	388
5.2.3 Ruleta musical.....	411
5.2.4 Viajes	412
5.2.5 Cultura	413
5.2.6 Búsqueda Avanzada.....	413
5.2.7 Detalles de la canción o danza	414
5.2.8 Similitudes	415
5.2.9 Educación.....	416
5.2.10 Por favor, participa.....	417
Conclusiones Capitulo 5	418
IV. RESULTADOS	420
V. DISCUSIÓN.....	453
VI. CONCLUSIONES FINALES	488
VII. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS	492
VIII. ANEXOS.....	516
Anexo I. Viaje del héroe	517
Anexo II. Caza del tesoro.....	524
Anexo III. Canción: <i>Redoble - Redoble</i>	530
Anexo IV. Canción: <i>Al levantar una lancha</i>	539
Anexo V. Canción: <i>La serrana de la Vera</i>	546
Anexo VI. Canción: <i>Tienes el moño</i>	552
Anexo VI. Plataforma Folklore Cacereño	554

ÍNDICE DE ILUSTRACIONES

Ilustración 1. Portada del Cancionero popular de Extremadura.....	20
Ilustración 2. Portada del libro Música y poesía popular de España y Portugal	21
Ilustración 3. Portada del libro Lírica popular de la Alta Extremadura	22
Ilustración 4. Portada del libro Cancionero de Cáceres y su provincia.....	23
Ilustración 5. Portada del libro Cancionero popular extremeño.....	24
Ilustración 6. Portada del primer todo de la obra Cancionero popular de la provincia de Cáceres	25
Ilustración 7. Portada del libro Cancionero de la Garganta.....	26
Ilustración 8. Portada del libro Cancionero Arroyano.....	27
Ilustración 9. Portada de la Revista de Folklore N° 56.....	28
Ilustración 10. Portada del libro Así canta Extremadura.....	29
Ilustración 11. Portada de la revista de Folklore N° 124.....	30
Ilustración 12. Portada de la obra Entre la Vera y el Valle	31
Ilustración 13. Portada de la obra Guadalupe canta en Navidad.....	32
Ilustración 14. Portada de la obra Cancionero del Valle del Jerte.....	33
Ilustración 15. Portada de la obra Rondas morales	34
Ilustración 16. Portada de la revista Saber Popular donde se publica la obra Romancero de Piornal.....	36
Ilustración 17. Portada de la revista Saber Popular donde se publica la reedición de la obra Romancero de Piornal	37
Ilustración 18. Portada de la obra Canciones populares Extremeñas.....	39
Ilustración 19. Portada de la revista Saber Popular donde se publica la obra Música y tradiciones en Torrequemada.....	40
Ilustración 20. Portada de la obra Música de tradición oral en Torrejoncillo	41
Ilustración 21. Portada de la obra Cancionero popular de Torrecillas de la Tiesa.....	42
Ilustración 22. Portada de la obra Los sonidos de un pueblo	43
Ilustración 23. Portada del Cancionero Tradicional de la comarca de Las Villuercas, Ibores y Jara.....	44
Ilustración 24. Portada de la revista Saber Popular donde se publica la obra El folklore musical de tradición oral en las Villuercas Bajas.....	45
Ilustración 25. Portada de la obra Cancionero tradicional de la comarca de la Vera.....	46
Ilustración 26. Portada de la revista Saber Popular donde se publica la obra Cedillo. Familia y tradición oral en la construcción de identidades socioculturales	47
Ilustración 27. Ficha utilizada por Pilar Barrios y Ricardo Jiménez (2003) para la recogida de datos	80
Ilustración 28. Ficha utilizada por Pilar Barrios y Ricardo Ricardo Jiménez (2003) para la recogida de datos (II).....	81
Ilustración 29. Ficha utilizada por Pilar Barrios y Ricardo Jiménez (2003) para la recogida de datos (III).....	82
Ilustración 30. Ficha resumen utilizada por Pilar Barrios y Ricardo Jiménez (2003) para la recogida de datos	83
Ilustración 31. Ficha utilizada por Rosario Guerra y Sebastián Díaz (2008) para la recogida de datos	84
Ilustración 32. Ficha utilizada por Cosme Tomé (2009) para la recogida de datos	85
Ilustración 33. Fragmento de una canción de la obra de Kurt Schindler donde se utiliza ornamentación	110
Ilustración 34. Fragmento de una canción del cancionero de Bonifacio Bonifacio Gil donde se utiliza ornamentación	111

Ilustración 35. Fragmento de una canción del cancionero de Manuel García Matos donde se utiliza ornamentación	111
Ilustración 36. Fragmento de una canción del cancionero de Ángela Capdevielle donde se utiliza ornamentación	112
Ilustración 37. Fragmento de una canción de Cancionero de la Garganta donde se utiliza ornamentación	112
Ilustración 38. Fragmento de una canción de la obra Cancionero Arroyano donde se utiliza ornamentación	113
Ilustración 39. Fragmento de una canción del cancionero Música y tradiciones en Torrequemada donde se utiliza ornamentación	114
Ilustración 40. Fragmento de una canción del cancionero Los sonidos de un pueblo donde se utiliza ornamentación	115
Ilustración 41. Fragmento de una canción del cancionero Los sonidos de un pueblo donde se utiliza ornamentación (II)	116
Ilustración 42. Fragmento de una canción del cancionero de Bonifacio Gil donde se hace alusión a diferentes versiones de un mismo canto	120
Ilustración 43. Fragmento de una canción del cancionero de Bonifacio Gil donde se demuestra la existencia de diferentes variantes de un mismo canto.....	121
Ilustración 44. Versiones de un mismo canto en la canción Si me quieres te quiero del cancionero de Kurt Schindler	122
Ilustración 45. Fragmento de una canción del cancionero de Manuel García Matos donde se muestran diferentes versiones de un mismo canto	123
Ilustración 46. Versiones de un mismo canto en la canción Los sacramentos del amor del cancionero de Ángela Capdevielle	123
Ilustración 47. Versiones de un mismo canto en la canción Los sacramentos del amor del cancionero de Ángela Capdevielle (II)	124
Ilustración 48. Fragmento del Cancionero de la Garganta en el que se muestra un texto de recambio para variantes	125
Ilustración 49. Fragmento de la canción Amor incestuoso I del Cancionero de la Garganta donde se muestran variantes de un mismo canto	126
Ilustración 50. Fragmento de una canción de la obra Cancionero de la Garganta cancionero se muestran variantes de un mismo canto (II).....	127
Ilustración 51. Fragmento de la obra Entre la Vera y el Valle en la que se indica el texto de recambio adecuado	128
Ilustración 52. Fragmento de la obra Música y tradiciones en Torrequemada en la que se muestran diferentes versiones de un mismo canto	129
Ilustración 53. Fragmento de la obra Música de tradición oral en Torrejoncillo en la que se muestran diferentes versiones de un mismo canto	130
Ilustración 54. Fragmento de la obra Música de tradición oral en Torrejoncillo en la que se muestran diferentes variantes de un mismo canto.....	131
Ilustración 55. Fragmento de la obra Música de tradición oral en Torrejoncillo en la que se muestra una variante de un canto	132
Ilustración 56. Fragmento de la obra Los sonidos de un pueblo en la que se muestran diferentes versiones de un mismo canto	133
Ilustración 57. Fragmento de la obra El folklore musical de tradición oral en las Villuercas Bajas.....	134
Ilustración 58. Fragmento de la obra El folklore musical de tradición oral en las Villuercas Bajas.....	134
Ilustración 59. Fragmento de la obra Familia y tradición oral en la construcción de identidades socioculturales donde se señalan diferentes versiones o variantes.....	135

Ilustración 60. Fragmento de la obra Familia y tradición oral en la construcción de identidades socioculturales donde se señalan diferentes versiones o variantes (II)	136
Ilustración 61. Fragmento de la obra Cancionero popular de Extremadura donde se muestra la utilización del símbolo + mencionado anteriormente	138
Ilustración 62. Fragmento de la obra Música y tradiciones en Torrequemada en la que se muestra la utilización de signos especiales.....	139
Ilustración 63. Fragmento de la obra Los sonidos de un pueblo en la que se muestra la utilización de signos especiales	140
Ilustración 64. Fragmento de la obra Música de tradición oral en Torrejoncillo en la que se muestra la utilización de signos especiales	140
Ilustración 65. Índice utilizado por Kurt Schindler	196
Ilustración 66. Índice utilizado por Ángela Capdevielle	197
Ilustración 67. Índice incluido por los editores en el Tomo II del Cancionero popular de Extremadura obra de Bonifacio Gil.....	198
Ilustración 68. Índice alfabético del cancionero Entre la Vera y el Valle	199
Ilustración 69. Índice alfabético del cancionero Música de Tradición oral en Torrejoncillo	200
Ilustración 70. Índice de primeros versos incluido en Cancionero Música y tradiciones en Torrequemada	201
Ilustración 71. Índice analítico utilizado en la obra Cancionero popular de Extremadura Vol.I.....	202
Ilustración 72. Índice analítico utilizado en la obra Cancionero de la provincia de Cáceres	203
Ilustración 73. Índice analítico utilizado en la obra Cancionero de Torrecillas de la Tiesa	203
Ilustración 74. Índice general de canciones incluido en la obra Música de tradición oral en Torrejoncillo	204
Ilustración 75. Índice de canciones utilizado en la obra Sonidos de un pueblo	204
Ilustración 76. Índice analítico de canciones incluido en la obra Música y tradiciones en Torrequemada.....	205
Ilustración 77. Índice incluido en la obra Cancionero Arroyano	205
Ilustración 78. Índice de canciones incluido en la obra Cedillo. Familia y tradición oral en la construcción de identidades socioculturales	206
Ilustración 79. Índice contenido en la obra Cancionero de la Garganta.....	206
Ilustración 80. Índice temático incluido en la obra El folklore musical de tradición oral en las Villuercas Bajas.....	207
Ilustración 81. Fragmento del Cancionero Arroyano en la que se aprecia la yuxtaposición de melodía y texto	213
Ilustración 82. Fragmento del cancionero de Kurt Schindler en el que se aprecia el anexo con letras adicionales	214
Ilustración 83. Fragmento del cancionero de Manuel García Matos en el que se aprecia el anexo con letras adicionales	214
Ilustración 84. Fragmento del cancionero de Bonifacio Gil en el que se aprecia el anexo con letras adicionales.....	215
Ilustración 85. Fragmento del cancionero de Kurt Schindler en el que se puede apreciar el tipo de numeración de cantos utilizado	218
Ilustración 86. Fragmento del cancionero de Bonifacio Gil en el que se puede apreciar el tipo de numeración de cantos utilizado	218
Ilustración 87. Fragmento del cancionero de Ángela Capdevielle en el que se puede apreciar el tipo de numeración de cantos utilizado.....	219

Ilustración 88. Fragmento del cancionero de Manuel García Matos en el que se puede apreciar el tipo de numeración de cantos utilizado.....	220
Ilustración 89. Fragmento del cancionero de La Garganta en el que se puede apreciar el tipo de numeración de cantos utilizado	221
Ilustración 90. Fragmento del cancionero de La Garganta en el que se puede apreciar el tipo de numeración de cantos utilizado	221
Ilustración 91. Fragmento del cancionero Arroyano en la que se puede apreciar la ausencia de numeración de cantos.....	222
Ilustración 92. Fragmento del Cancionero Popular de Torrecillas de la Tiesa en la que se puede apreciar la ausencia de numeración de cantos	223
Ilustración 93. Fragmento del cancionero Música de tradición oral en Torrejoncillo en el que se puede apreciar el tipo de numeración de cantos utilizado.....	224
Ilustración 94. Fragmento del cancionero Entre la Vera y el Valle en el que se puede apreciar el tipo de numeración de cantos utilizado.....	225
Ilustración 95. Fragmento del cancionero Música y tradiciones en Torrequemada en el que se puede apreciar el tipo de numeración de cantos utilizado.....	226
Ilustración 96. Fragmento del cancionero Los sonidos de un pueblo en el que se puede apreciar el tipo de numeración de cantos utilizado.....	227
Ilustración 97. Fragmento del cancionero Los sonidos de un pueblo en el que se puede apreciar el tipo de numeración de cantos utilizado.....	227
Ilustración 98. Fragmento del cancionero Familia y tradición oral en la construcción de identidades socioculturales	228
Ilustración 99. Fragmento del cancionero Familia y tradición oral en la construcción de identidades socioculturales (II).....	229
Ilustración 100. Fragmento del Cancionero popular de Extremadura Vol.II donde se puede apreciar la forma de indicar la procedencia geográfica de algunos cantos.....	231
Ilustración 101. Fragmento del Cancionero popular de Extremadura Vol.II donde se puede apreciar la falta de indicación de procedencia geográfica de algunos cantos....	231
Ilustración 102. Fragmento del Cancionero Arroyano en la que se puede apreciar la utilización de autografía manual.....	234
Ilustración 103. Fragmento del Cancionero Arroyano en la que se puede apreciar la utilización de autografía manual (II)	235
Ilustración 104. Fragmento del Cancionero popular de Extremadura Vol.II donde se puede apreciar la no inclusión de líneas divisorias en los cantos de ritmo libre	242
Ilustración 105. Fragmento del Cancionero Popular de la provincia de Cáceres donde se puede apreciar la no inclusión de líneas divisorias en los cantos de ritmo libre	242
Ilustración 106. Fragmento del cancionero Música de tradición oral en Torrejoncillo donde se puede apreciar la inclusión de líneas divisorias discontinuas en los cantos de ritmo libre	243
Ilustración 107. Fragmento del Cancionero Arroyano donde se puede apreciar la no inclusión de líneas divisorias en los cantos de ritmo libre	244
Ilustración 108. Fragmento del Cancionero de la Garganta donde se puede apreciar la no inclusión de líneas divisorias en los cantos de ritmo libre	245
Ilustración 109. Fragmento del Cancionero Popular de Torrecillas de la Tiesa donde se puede apreciar la no inclusión de líneas divisorias en los cantos de ritmo libre	246
Ilustración 110. Sistemas o gamas modales provenientes de Oriente	275
Ilustración 111. Muestra de la Gama española y su similitud con la escala andaluza .	277
Ilustración 112. Tabla-resumen de los modos en Folklore según Francisco Rodilla (2004)	279
Ilustración 113. Índices melódicos presentados por Francisco Rodilla.....	280

Ilustración 114. Muestra de la alusión a música modal en el cancionero de Pilar Barrios y Ricardo Jiménez	281
Ilustración 115. Muestra de la alusión a música modal en el cancionero de Rosario Guerra y Sebastián Díaz	282
Ilustración 116. Cartel festival Folk Cáceres.....	308
Ilustración 117. Festival Folklórico de los Pueblos del Mundo de Extremadura.....	309
Ilustración 118. Cartel festival Autonómico de Folklore Bonifacio Gil	310
Ilustración 119. Cartel festival Infantil de Folklore Ángela Capdevielle.....	311
Ilustración 120. Cartel festival de Folklore para la inclusión Romero y Epinosa.....	312
Ilustración 121. Cartel Jornadas de Coordinación de Música y Danza	313
Ilustración 122. Cartel Jornadas de Formación	314
Ilustración 123. Cartel seminario de folklore Saber Popular.....	315
Ilustración 124. Cartel programa Enraizarte.....	316
Ilustración 125. Cartel programa Unidades móviles	317
Ilustración 126. Cartel programa 23 actuaciones por proximidad.....	318
Ilustración 127. Cartel premio de investigación García Matos	319
Ilustración 128. Cartel premio de Investigación Juvenil e Infantil Isabel Gallardo	320
Ilustración 129. Cartel premio Candil de plata.....	321
Ilustración 130. Cartel Festival folklórico de los pueblos del mundo de Extremadura	322
Ilustración 131. Cartel exposición de indumentaria tradicional	322
Ilustración 132. Geolocalizaciones propuestas sobre las que se podrá ampliar la información.....	389

ÍNDICE DE TABLAS

Tabla 1. Porcentaje del número de alteraciones que cada autor incluye en la armadura a la hora de transcribir los cantos	108
Tabla 2. Sistema de clasificación utilizado por Omeda en su obra Cancionero popular de Burgos.....	156
Tabla 3. Sistema de clasificación utilizado por Ledesma en el Cancionero Salmantino	158
Tabla 4. Sistema de clasificación utilizado por Pedrell en el Cancionero musical español	159
Tabla 5. Criterios de clasificación utilizados por Marazuela	161
Tabla 6. Sistema de clasificación propuesto por Schneider (1945).....	163
Tabla 7. Sistema de clasificación propuesto por Bonifacio Gil Vol.I Parte musical (1931)	165
Tabla 8. Sistema de clasificación propuesto por Bonifacio Gil Vol.II Parte musical (1956)	165
Tabla 9. Sistema de clasificación propuesto por Manuel García Matos (1944).....	167
Tabla 10. Sistema de clasificación propuesto por Ángela Capdevielle (1969).....	168
Tabla 11. Sistema de clasificación propuesto por Pedro Majada (1984)	169
Tabla 12. Sistema de clasificación propuesto por Francisca García (1995).....	170
Tabla 13. Sistema de clasificación propuesto por Calle et al. (1995)	171
Tabla 14. Sistema de clasificación propuesto por Pilar Barrios y Ricardo Jiménez (2003)	172
Tabla 15. Sistema de clasificación propuesto por Francisco Rodilla (2003)	173
Tabla 16. Sistema de clasificación propuesto por AFVR (2004).....	174
Tabla 17. Sistema de clasificación propuesto por Rosario Guerra y Sebastián Díaz (2008)	175
Tabla 18. Sistema de clasificación propuesto por Cosme Tomé (2009)	176
Tabla 19. Sistema de clasificación propuesto por Jaime Sampedro (2020)	176
Tabla 20. Tipología de canto recogido en Cancionero popular de Extremadura Tomo I – Parte Musical en la provincia de Cáceres.....	178
Tabla 21. Tipología de canto recogido en Cancionero popular de Extremadura Tomo II – Parte Musical en la provincia de Cáceres.....	178
Tabla 22. Tipología de canto recogido en Cancionero Música y poesía popular de España y Portugal	181
Tabla 23. Tipología de canto recogido en Cancionero popular de la provincia de Cáceres (Parte musical. Canciones).....	182
Tabla 24. Tipología de canto recogido en Cancionero popular de la provincia de Cáceres (Canciones de baile y música instrumental)	183
Tabla 25. Tipología de canto recogido en Cancionero de Cáceres y su provincia.....	184
Tabla 26. Tipología de canto recogido en el Cancionero de la Garganta.....	185
Tabla 27. Tipología de canto recogido en el Cancionero Arroyano.....	186
Tabla 28. Tipología de canto recogido en el cancionero Entre la Vera y el Valle	187
Tabla 29. Tipología de canto recogido en el Cancionero de Torrecillas de la Tiesa....	188
Tabla 30. Tipología de canto recogido en el cancionero Música de tradición Oral en Torrejoncillo	189
Tabla 31. Tipología de canto recogido en Música y tradiciones en Torrequemada.....	190
Tabla 32. Canciones recogidas en la obra Los sonidos de un pueblo	191
Tabla 33. Tipología de canto recogido en Cedillo. Familia y tradición oral en la construcción de identidades socioculturales.....	192

Tabla 34. Tipología de canto recogidos en el cancionero El folklore musical de tradición oral en las Villuercas Bajas	193
Tabla 35. Porcentaje de cantos que se encuentran dentro de una octava y de cantos que rebasan la octava.....	239
Tabla 36. Recuento de los tipos de compases que aparecen en la obra de Kurt Schindler	250
Tabla 37. Recuento de los tipos de compases que aparecen en la obra de Ángela Capdevielle	251
Tabla 38. Recuento de los tipos de compases que aparecen en la obra de Francisco Rodilla según el autor	252
Tabla 39. Recuento de los tipos de compases que aparecen en la obra de Francisco Rodilla	252
Tabla 40. Recuento de los tipos de compases que aparecen en la obra de Pilar Barrios y Ricardo Jiménez según los autores.....	253
Tabla 41. Recuento de los tipos de compases que aparecen en la obra de Pilar Barrios y Ricardo Jiménez	253
Tabla 42. Recuento de los tipos de compases que aparecen en la obra de Francisca García	254
Tabla 43. Recuento de los tipos de compases que aparecen en la obra de Ángel Calle et. al	254
Tabla 44. Recuento de los tipos de compases que aparecen en la obra de Cosme Tomé	255
Tabla 45. Recuento de los tipos de compases que aparecen en la obra de Bonifacio Gil	255
Tabla 46. Recuento de los tipos de compases que aparecen en la obra de Manuel García Matos	257
Tabla 47. Recuento de los tipos de compases que aparecen en la obra de Rosario Guerra y Sebastián Díaz	258
Tabla 48. Recuento de los tipos de compases que aparecen en la obra de Jaime Sampedro	258
Tabla 49. Recuento de los tipos de compases que aparecen en la obra de Pedro Majada	259
Tabla 50. Recuento de los tipos de compases que aparecen en la obra de AFVR	260
Tabla 51. Tipos de comienzo cuantificados en los cancioneros analizados.....	267
Tabla 52. Tabla resumen de la Situación de aprendizaje	356
Tabla 53. Sesión 1	358
Tabla 54. Sesión 2	360
Tabla 55. Sesión 3	362
Tabla 56. Sesión 4	365
Tabla 57. Sesión 5	366
Tabla 58. Sesión 6	367
Tabla 59. Sesión 7	369
Tabla 60. Sesión 8	370
Tabla 61. Sesión 9	371
Tabla 62. Sesión 10	373
Tabla 63. Sesión 11	374
Tabla 64. Sesión 12	375
Tabla 65. Atención a la diversidad	377

Resumen

Esta investigación se centra en la preservación y difusión del patrimonio cultural musical de tradición oral de la provincia de Cáceres, España. A través de un marco teórico y práctico, este estudio analiza la contribución de los etnomusicólogos en la recopilación, transcripción y clasificación de la música tradicional cacereña. Se realiza un estudio comparado de publicaciones de música de tradición oral en la provincia, examinando la clasificación, tipología de canto, maquetación y características musicales. También se investiga la difusión del repertorio musical tradicional en el siglo XXI, destacando eventos, premios, medios de comunicación y entidades involucradas.

En el ámbito práctico, se propone una intervención pedagógica para la recuperación y difusión de la música de tradición oral. Esta propuesta abarca objetivos didácticos, criterios de evaluación, competencias clave y metodología. Adicionalmente, se sugiere la creación de una base de datos digital para contribuir a la recuperación y difusión de la música tradicional. Se describen el proceso de digitalización del patrimonio musical y la plataforma diseñada para este fin. Finalmente, se presentan los resultados, discusiones y conclusiones de la investigación.

Este estudio contribuye al campo de la etnomusicología y a la educación musical, ofreciendo propuestas prácticas para la conservación y difusión de la música de tradición oral en la provincia de Cáceres.

Palabras clave: música de tradición oral, educación musical, patrimonio.

Abstract

This research focuses on the preservation and dissemination of the oral tradition musical cultural heritage of the province of Cáceres, Spain. Through a theoretical and practical framework, this study analyzes the contribution of ethnomusicologists in the collection, transcription, and classification of traditional Cáceres music. A comparative study of oral tradition music publications in the province is carried out, examining the classification, type of singing, layout, and musical characteristics. The dissemination of the traditional music repertoire in the 21st century was also investigated, highlighting events, awards, media, and involved entities.

In the practical realm, a pedagogical intervention is proposed for the recovery and dissemination of oral tradition music. This proposal covers didactic objectives, evaluation criteria, key competencies, and methodology. In addition, the creation of a digital database is suggested to contribute to the recovery and dissemination of traditional music. The process of digitizing the musical heritage and the platform designed for this purpose are described. Finally, the results, discussions, and conclusions of the research are presented.

This study contributes to the field of ethnomusicology and music education, offering practical proposals for the preservation and dissemination of oral tradition music in the province of Cáceres.

Keywords: Oral tradition music, music education, heritage.

I. INTRODUCCIÓN

La presente investigación se centra en el estudio de la música de tradición oral en la provincia de Cáceres, un ámbito que, pese a su relevancia para comprender la evolución cultural de una sociedad, ha sido a menudo relegado en favor de enfoques más centrados en la música culta y urbana. A través de un análisis comparado de las trece publicaciones más relevantes sobre la música popular tradicional en dicha provincia, se busca contribuir a la recuperación, valoración y difusión de este patrimonio musical en constante transformación, así como evidenciar la vitalidad y complejidad de este tipo de música.

La metodología adoptada en esta investigación se basa en el análisis comparado de fuentes documentales, particularmente cancioneros, como único acceso a la música de tradición oral en la provincia de Cáceres. Este enfoque permitirá examinar el rigor científico empleado por los autores en la recopilación, transcripción, clasificación y análisis de los materiales presentados. Se prestará especial atención a los criterios de clasificación de canciones, recogida de materiales, transcripción, zona geográfica y tipología de canto, entre otros aspectos. Mediante la recopilación y consulta de fuentes bibliográficas, y aplicando una metodología de análisis comparado, se pretende obtener un conocimiento exhaustivo de cada una de las unidades que son objeto de estudio, lo cual permitirá proponer un modelo general para la transcripción y clasificación de la música de tradición oral. Además, se buscará crear un catálogo online de obras, a fin de facilitar el acceso y difusión de este legado musical.

Los resultados de esta investigación tienen como objetivo contribuir a la difusión y reconocimiento de la música de tradición oral en la provincia de Cáceres, y proponer un modelo de una clasificación ordenada de esta música. Asimismo, se espera desvelar las características específicas de este repertorio a partir de las transcripciones analizadas, lo cual enriquecerá el campo académico y reforzará el valor patrimonial de este legado musical en constante evolución. Otro objetivo de esta investigación es elaborar una propuesta de intervención didáctica centrada en la música de tradición oral de la provincia de Cáceres, destinada a alumnos de educación secundaria. La intención es utilizar los hallazgos de la investigación para desarrollar una estrategia pedagógica que promueva la apreciación y el conocimiento de este patrimonio musical entre los estudiantes más jóvenes. Esta intervención didáctica buscará también fortalecer la identidad cultural de los alumnos y promover el respeto y la conservación del patrimonio musical. Este componente didáctico de la investigación resalta la importancia de la música de tradición

oral no solo como un campo académico, sino también como una valiosa herramienta para la educación cultural y la transmisión de la tradición musical a las nuevas generaciones.

En última instancia, este trabajo pretende contribuir a una mayor apreciación y reconocimiento de la música de tradición oral en la provincia de Cáceres como un fenómeno cultural dinámico, enriqueciendo el ámbito académico y reforzando el valor patrimonial de este legado musical en constante evolución.

1. Justificación

La música de tradición oral constituye un legado cultural inestimable, cuya transmisión se ha efectuado de generación en generación, albergando un significativo valor histórico, social y cultural. La provincia de Cáceres ostenta una fecunda tradición musical, la cual ha sido escasamente explorada y documentada en el ámbito académico. Por consiguiente, la presente investigación podría representar una contribución relevante al conocimiento y preservación de dicho patrimonio cultural.

La investigación que se propone, consistente en un análisis comparado de las publicaciones más relevantes sobre música de tradición oral en la provincia de Cáceres, se justifica ampliamente debido a varias razones de índole académico, cultural y social, las cuales se detallan a continuación.

En primer lugar, desde un enfoque académico, este estudio busca llenar un vacío en la literatura científica actual, dado que las publicaciones sobre música de tradición oral en la provincia de Cáceres han sido insuficientemente investigadas y documentadas. Al realizar un análisis comparado de las publicaciones más destacadas en el tema, se propicia un mayor entendimiento de las diversas perspectivas y enfoques teóricos y metodológicos, lo cual permitirá identificar posibles áreas de mejora, así como generar nuevas preguntas y líneas de investigación.

En segundo lugar, desde una perspectiva cultural, el análisis comparado de las publicaciones contribuye a la preservación y difusión del patrimonio musical de la región. Al identificar y examinar las fuentes más relevantes, se facilita el acceso al conocimiento y comprensión de las prácticas musicales y tradiciones locales, fomentando su aprecio y valoración por parte de la sociedad en general y de la comunidad académica en particular.

En tercer lugar, desde un enfoque social, el estudio de la música de tradición oral en la provincia de Cáceres permite comprender mejor la identidad y la diversidad cultural de la región. El análisis de estas publicaciones contribuye a visibilizar y resaltar la

importancia de la música y las tradiciones locales como elementos constitutivos de la identidad regional, fortaleciendo el sentimiento de pertenencia y cohesión social.

Además, esta investigación pretende tener un impacto educativo, ya que sus resultados podrían ser utilizados en la elaboración de programas y materiales didácticos que aborden la música de tradición oral en la provincia de Cáceres. De este modo, se fomentaría el conocimiento y la valoración de este patrimonio cultural entre las nuevas generaciones, asegurando su preservación y continuidad en el futuro.

En síntesis, la justificación de esta investigación radica en su potencial para contribuir significativamente al avance del conocimiento académico, la preservación cultural y la cohesión social en torno a la música de tradición oral en la provincia de Cáceres. Al llevar a cabo dicho análisis comparado, se espera obtener una visión más completa y profunda de la riqueza y diversidad de las prácticas musicales y tradiciones locales, lo cual redundará en beneficios para la sociedad y la cultura en general.

2. Objetivos

A continuación se muestran los objetivos que se plantean en esta investigación.

El objetivo general de esta investigación es profundizar en la música y estudios de tradición oral de la provincia de Cáceres a través de sus publicaciones escritas. Como objetivos específicos se plantean los siguientes:

- Analizar el estado actual del patrimonio cultural musical de tradición oral de la provincia de Cáceres.
- Implementar un estudio comparado de las publicaciones existentes sobre música de tradición oral en la provincia de Cáceres.
- Presentar una clasificación ordenada de su música de tradición oral.
- Definir las principales características musicales de la tradición oral en la provincia de Cáceres.
- Diseñar una propuesta inicial de digitalización de la música de tradición oral de la provincia de Cáceres.
- Estudiar la difusión actual del repertorio para contribuir a la difusión del patrimonio.

- Diseñar y elaborar una propuesta de intervención didáctica basada en la música de tradición oral de la provincia de Cáceres, dirigida a estudiantes de Educación Secundaria.

3. Metodología

En esta investigación sobre el estudio comparado de los cancioneros de música de tradición oral más relevantes de la provincia de Cáceres, la metodología de recogida de información se basará en la consulta de fuentes bibliográficas. Se empleará un enfoque de metodología comparada, lo que permitirá un conocimiento exhaustivo de cada una de las unidades de comparación relacionadas con los cancioneros. Para llevar a cabo esta investigación, primero se identificará y seleccionarán las fuentes bibliográficas más relevantes y representativas de la música de tradición oral en la provincia de Cáceres. Estas fuentes incluyen principalmente cancioneros, pero también estudios previos, archivos históricos, grabaciones, documentos etnográficos y testimonios de informantes clave.

Posteriormente, se procederá a la clasificación y análisis de los elementos presentes en los cancioneros seleccionados. Para ello, se examinarán aspectos como la maquetación de los cancioneros, el contenido lírico, las características melódicas, las estructuras musicales, las funciones sociales de las canciones, la relación con la cultura local y las influencias externas. Además, se considerarán tanto las similitudes como las diferencias entre las distintas unidades de comparación, lo que permitirá identificar patrones, tendencias y particularidades de la música de tradición oral en la provincia de Cáceres. Este enfoque comparado también facilitará la comprensión de las interacciones y la evolución de las prácticas musicales a lo largo del tiempo y en diferentes contextos dentro de la provincia. Se examinarán factores históricos, geográficos, socioculturales y políticos que pudieron haber influido en el desarrollo y la preservación de la música de tradición oral en Cáceres.

Una vez realizada la comparación, se garantizará que no se produjera ningún condicionamiento en la obtención de resultados, lo que permitirá generar conclusiones sólidas y confiables sobre las publicaciones sobre música de tradición oral en la provincia de Cáceres. Estos resultados pueden ser utilizados para enriquecer el conocimiento sobre la diversidad cultural y musical de la región, así como para promover la conservación y difusión de este patrimonio inmaterial.

4. Estado de la cuestión

La provincia de Cáceres, situada en la comunidad autónoma de Extremadura en el oeste de España, cuenta con una rica tradición musical que está íntimamente ligada a su geografía y costumbres. Su música tradicional es el resultado de la fusión de diversas influencias culturales que han llegado a la región a lo largo de la historia, desde la música morisca y sefardí hasta las influencias castellanas y portuguesas. Esta provincia se extiende por una amplia zona geográfica que comprende tanto zonas montañosas como llanuras y zonas de bosque mediterráneo. Esta diversidad geográfica se refleja en la música de la región, que presenta una gran variedad y riqueza. Las zonas montañosas del norte de la provincia, como la Sierra de Gredos, han sido históricamente aisladas y han mantenido una tradición musical propia, caracterizada por el uso de instrumentos como la flauta y el tamboril.

Como no podía ser de otra forma, las costumbres y la forma de vida de sus gentes también han tenido una influencia directa en la música. La música ha sido tradicionalmente una parte importante de las celebraciones populares y religiosas, como la Semana Santa, las romerías y las fiestas patronales. Además, la provincia cuenta con una rica tradición de música popular, con canciones que reflejan la vida cotidiana, las costumbres y las preocupaciones de la gente del campo.

En resumen, la música tradicional de la provincia de Cáceres es el resultado de una fusión de influencias culturales y está íntimamente ligada a la geografía y las costumbres. Es una música rica y diversa, que refleja la historia y la forma de vida de sus habitantes. Esta rica tradición musical ha sido preservada en cancioneros de música de tradición oral. A pesar de esta rica tradición, la bibliografía existente de música tradicional cacereña no es ni mucho menos tan abundante como la de otras regiones.

Crivillé (1988) sostiene que España es uno de los pocos países que no tiene nada que envidiar al folklore musical de otras naciones del mundo. Sin embargo, a pesar de que hay colecciones musicales y realizaciones notables de distintas provincias llevadas a cabo por folkloristas encomiables que nos permiten conocer algo de la música tradicional española, el inventario bibliográfico en esta especialidad científica es realmente escaso.

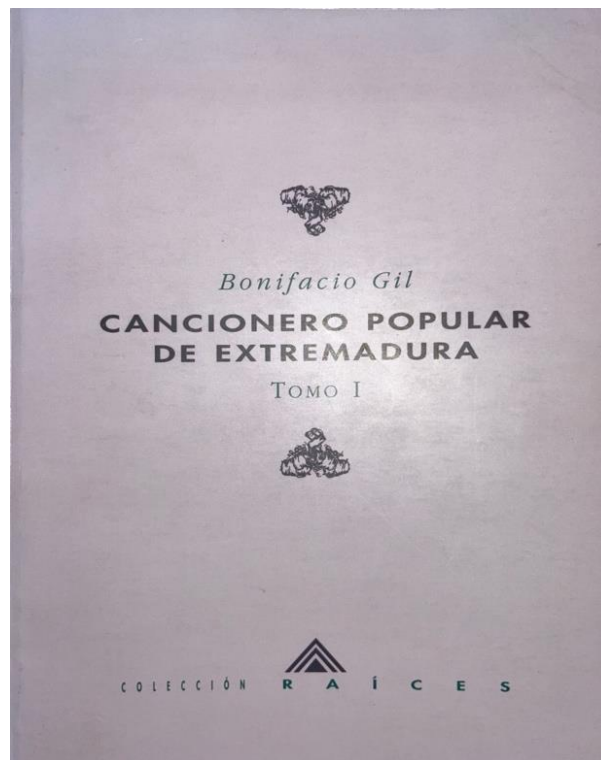
En cuanto a la atención prestada a los distintos pueblos y países que forman la superestructura peninsular, la música tradicional de ciertas regiones españolas es muy conocida y estimada, mientras que otras parecen haber recibido menos atención, a pesar de que tienen un interés significativo. La provincia de Cáceres, en particular, con su

especial fisonomía demográfica, humana, sociocultural, etc., es una de las regiones que mejor puede demostrar, a través de su música tradicional, su sello de genotipismo e identidad cultural.

A pesar de la falta de bibliografía existente sobre la música tradicional de la provincia de Cáceres, anteriormente mencionada, es importante analizar los cancioneros existentes y promover la revitalización de esta música. La música es un patrimonio cultural importante, que nos permite conocer la historia y las costumbres de una región. Su revitalización puede contribuir a preservar la identidad cultural de la región, promover el turismo cultural y mejorar el desarrollo económico y cultural de la misma. A continuación, se presentan algunos de los cancioneros de mayor relevancia publicados de la provincia.

En primer lugar, comenzaremos nombrando el cancionero de música extremeña de mayor antigüedad que engloba la región Extremeña al completo: el de Bonifacio Gil. Solo se analizarán los cantos correspondientes a la provincia de Cáceres. La obra se denominó *Cancionero popular de Extremadura*. Está compuesta por dos tomos: el primero se editó en 1931 y el segundo en 1956. Estos dos volúmenes que se dividen en dos secciones principales: una sección literaria y otra sección musical. Cada una de estas dos secciones extensas se divide en varias subsecciones que incluyen romances, canciones de ronda, faenas del campo, epitalamios, canciones infantiles, de Nochebuena, de cuna, religiosas, esquileos y pregones.

Ilustración 1. Portada del Cancionero popular de Extremadura

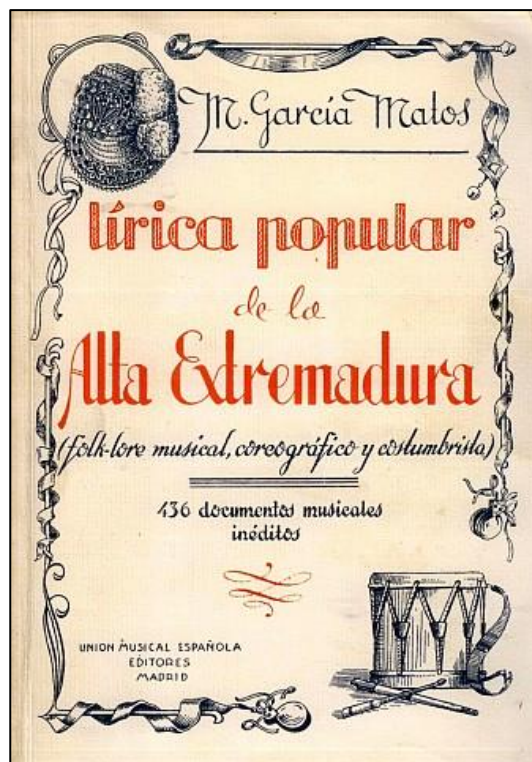


Nota Extraído de *Cancionero popular de Extremadura Vol I*, B., Bonifacio Gil, 1931. Colección Raices

Son muchas las fuentes que nombran una obra denominada *Cancionero Popular de Cáceres* publicado en 1932 por Magdalena Mata. No se ha encontrado nada de información al respecto. Emilio Rey y Carmen García-Matos citan este cancionero como el único libro que trata sobre música tradicional en una provincia y realizado por una mujer anterior a 1952. Sin embargo, ambos no llegaron a encontrar ningún ejemplar de este cancionero cacereño durante sus investigaciones e, incluso, Rey (1994) cuestionó si de verdad llegó a existir.

Continuando progresivamente con el análisis, encontramos la obra de Kurt Schindler. Realizó una importante labor de recopilación y estudio del folclore de España y Portugal. En la década de 1920, viajó por ambos países, recopilando cantos y melodías populares, y realizando transcripciones y anotaciones de los mismos. Visitó Extremadura en varias ocasiones durante la década de 1920 para recopilar cantos y melodías populares de la región. Entre los lugares que visitó se encuentra la provincia de Cáceres, donde también realizó grabaciones de campo. La recopilación de Kurt Schindler en la provincia de Cáceres se encuentra en el *Archivo de la Tradición Oral de Extremadura*, donde se conservan sus grabaciones y transcripciones de las canciones populares que recogió. Además, parte de su trabajo fue publicado en el libro *Cantos populares de Extremadura*,

Ilustración 3. Portada del libro *Lírica popular de la Alta Extremadura*

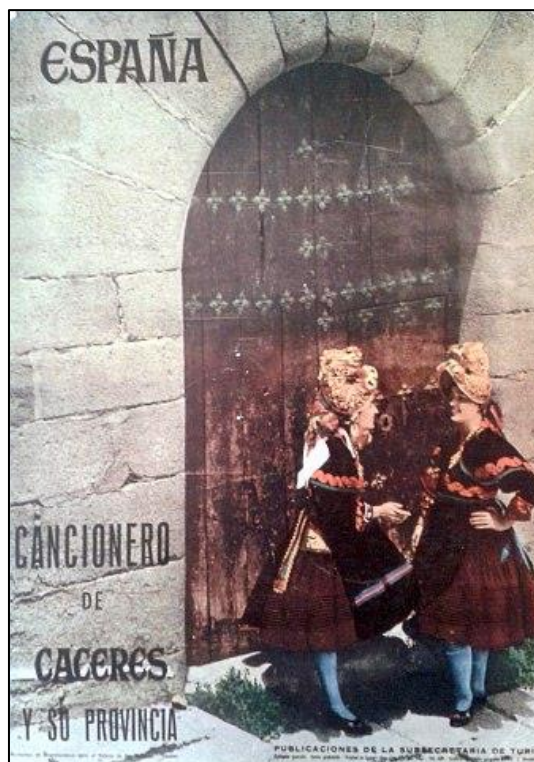


Nota Extraído de *Lírica popular de la Alta Extremadura* (portada), por M. G. Matos, 2000 (edición facsímil), Unión musical española.

En el año 1961 encontramos *Coplas del baile del pandero de Arroyo de la Luz* del autor Valeriano Gutiérrez Macías. Es publicado en *Revista de Dialectología y tradiciones extremeñas*.

Posteriormente, en 1969, Ángela Capdevielle publica el *Cancionero de Cáceres y su provincia*. Se trata de una amplia obra que está conformada por gran cantidad de melodías de la música tradicional cacereña en la que se incluyen cantos de Cáceres y de diferentes municipios.

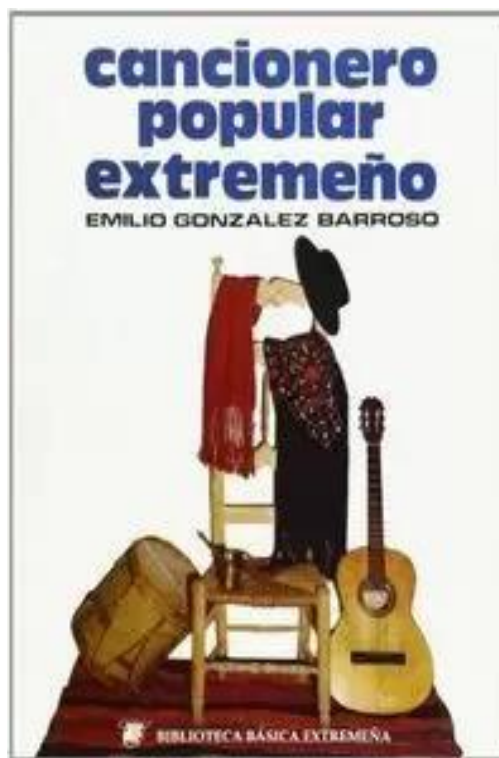
Ilustración 4. Portada del libro *Cancionero de Cáceres y su provincia*



Nota Extraído de *Cancionero de Cáceres y su provincia* (portada), por A. Ángela Capdevielle, 1969, Excma. Diputación de Cáceres.

En 1974 encontramos el *Nuevo cancionero popular extremeño*. Se trata de una obra del investigador y folklorista Emilio González Barroso. Es una recopilación de canciones y melodías populares de la región de Extremadura, que incluye tanto canciones con letras como melodías instrumentales. La obra está estructurada en tres partes: Canciones de ronda y de trabajo, Canciones religiosas y de romería y Melodías instrumentales. En total, se recogen más de 200 piezas, que han sido seleccionadas y transcritas a partir de las grabaciones realizadas por el autor en distintas localidades de la región.

Ilustración 5. Portada del libro *Cancionero popular extremeño*

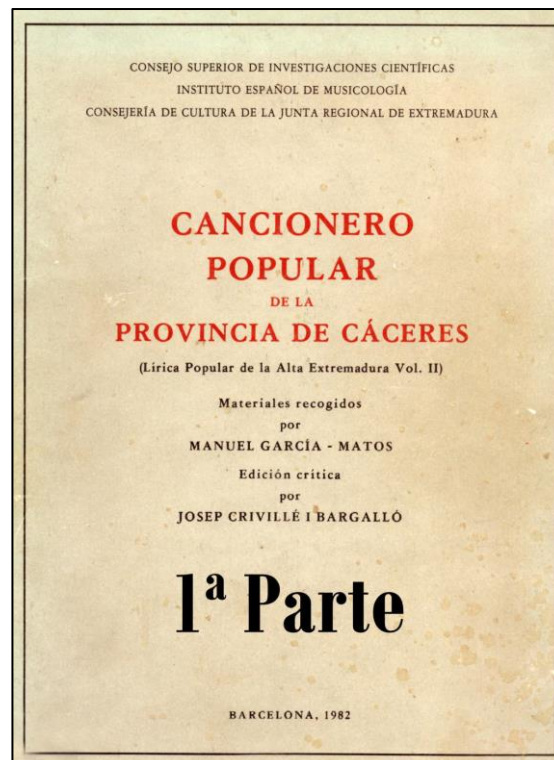


Nota Extraído de *Cancionero popular extremeño* (portada), por E. G. Barroso, 1974, Biblioteca básica extremeña.

En 1982 hallamos la edición crítica por i Bargalló de la obra *Cancionero popular de la provincia de Cáceres* considerado el Vol. II de la obra *Lírica popular de la Alta Extremadura* del autor Manuel García Matos. Los documentos tradicionales cacereños que se presentaron y analizaron en ese texto fueron parte del trabajo de campo encargado a Manuel García Matos por la Sección de folklore. Manuel García Matos, que fue colaborador del Instituto Español de Musicología del CSIC, se dedicó a investigar la música tradicional de Extremadura, y publicó en 1914 su obra anteriormente mencionada *Lírica Popular de la Alta Extremadura*. Este libro se encontraba agotado debido a su valiosa documentación y estudio. Los materiales publicados en ese momento, recopilados junto a su esposa Carmen Alonso, podrían haber sido considerados como la segunda parte de dicha obra. La Consejería de Cultura de la Junta Regional de Extremadura, interesada en el legado de García Matos, colaboró con la Diputación Provincial de Cáceres y el Ayuntamiento de Plasencia para financiar la publicación de estos materiales. Además, se había instituido el Premio Manuel Garcia Matos para investigaciones folklóricas nacionales y regionales. Josep Crivillé, del Instituto del CSIC, preparó la edición crítica de estos materiales por encargo del *Dr.* Miguel Querol. Gracias a la colaboración entre la

familia García Matos, entidades extremeñas y la Junta de Gobierno del Instituto Español de Musicología, se logró publicar esa obra de gran valor científico e interés documental, rindiendo homenaje póstumo a Manuel García Matos, quien fue una destacada figura en la música folklórica española. Crivillé contribuyó con su conocimiento y esfuerzo a la organización, estudio y edición de esos materiales.

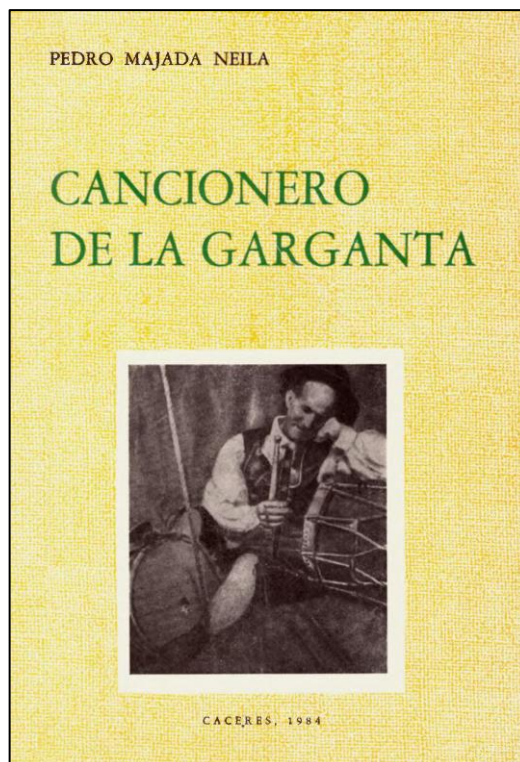
Ilustración 6. Portada del primer tomo de la obra Cancionero popular de la provincia de Cáceres



Nota Extraído de *Cancionero popular de la provincia de Cáceres* (portada), por J. Crivillé i Bargalló, 1982, Consejería de Cultura de la junta regional de Extremadura.

La obra *Cancionero de la Garganta* es un cancionero elaborado por Pedro Majada Neila en 1984. El autor es un escritor español nacido en la provincia de Salamanca en 1941, y su obra se caracteriza por estar fuertemente arraigada en la cultura y la tradición popular de su tierra. El libro contiene una selección de poemas y canciones que reflejan la vida cotidiana, la naturaleza y las tradiciones de la región.

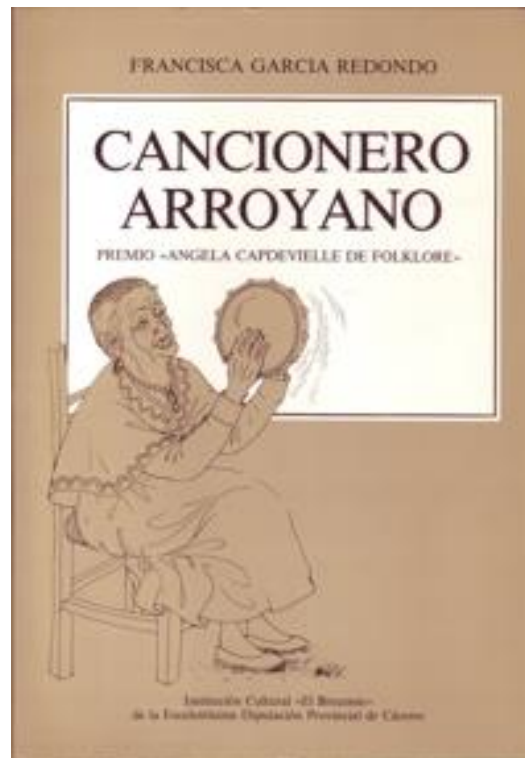
Ilustración 7. Portada del libro Cancionero de la Garganta



Nota Extraído de *Cancionero de la Garganta* (portada), por P. M. Neila , 1984, Institución cultural El Brocense.

El *Cancionero Arroyano* de Francisca García se publicó en 1985. Es un libro que recopila canciones tradicionales y folklóricas del municipio de Arroyo de la Luz, que se encuentra en la provincia de Cáceres. El cancionero es el resultado de una labor de recopilación y documentación llevada a cabo por Francisca García, una profesora y musicóloga extremeña que realizó grabaciones de campo en el municipio de Arroyo de la Luz durante los años 80 y 90. Las canciones del *Cancionero Arroyano* abarcan una amplia variedad de géneros y temas, como coplas, villancicos, romances y canciones de trabajo. Además de las letras, el libro también incluye partituras y notas explicativas.

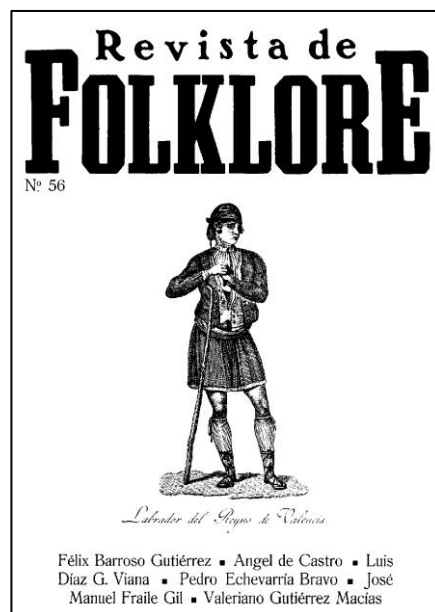
Ilustración 8. Portada del libro *Cancionero Arroyano*



Nota Extraído de *Cancionero Arroyano* (portada), por F. G. Redondo , 1985, Institución cultural El Brocense.

En 1985, Valeriano Gutiérrez Macías publicó un artículo titulado *Tonadas de Baño desde Montemayor* en la *Revista de Folklore*, concretamente en el número 56. Esta publicación, que abarca poco más de dos páginas, presenta algunas letras de las tonadas típicas de Baños de Montemayor.

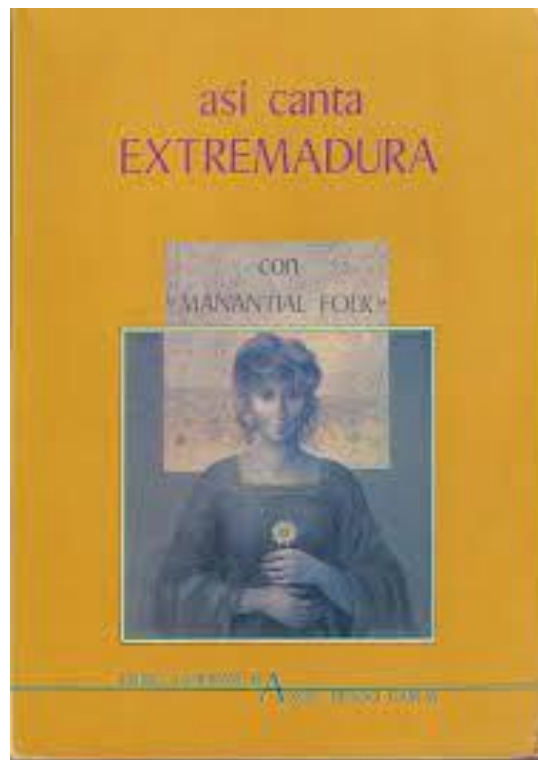
Ilustración 9. Portada de la Revista de Folklore N° 56



Nota Extraído de *Tonadas de Baños de Montemayor* (p. 67), por V. G. Macías, 1985, *Revista de Folklore*, (56).

La obra *Así canta Extremadura con 'Manantial Folk'* es una publicación escrita por Pedro Lahorasca y Ángel Tirado García, publicada por Alpuerto en Madrid en 1989. La obra abarca 294 páginas y presenta tanto melodías populares como composiciones propias de los autores. En el texto se encuentran 44 melodías populares, un canto a la rica y diversa tradición musical de Extremadura. Además, se incluyen 21 canciones compuestas por los autores, pero diseñadas para encajar con el estilo popular de la región. El valor documental de esta obra puede ser considerado limitado. No obstante, cumple una función esencial como libro divulgador de la canción tradicional extremeña, permitiendo que la música de esta región sea más accesible y conocida.

Ilustración 10. Portada del libro *Así canta Extremadura*



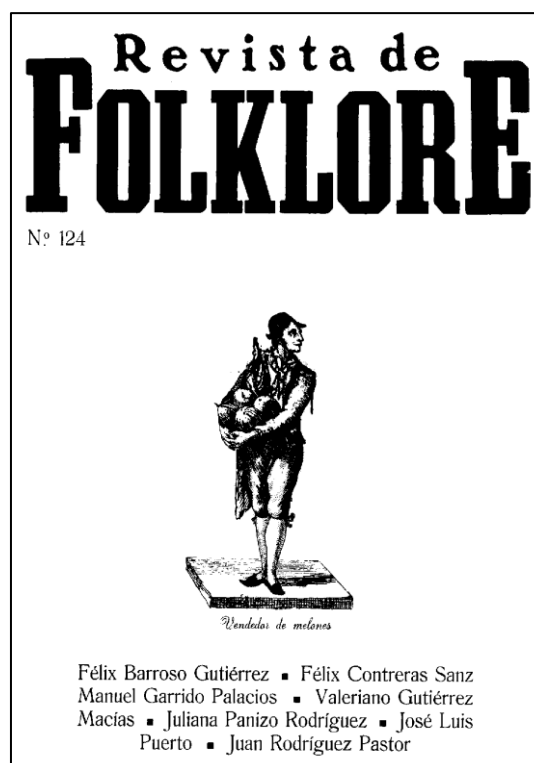
Nota Extraído de *Así canta Extremadura* (portada), por P. Lahorascala y A.Tirado, 1989, Alpuerto.

En 1988 encontramos el *Cancionero Popular de Albalá*. Es una publicación de la Asociación Cultural y Recreativa San Joaquín de la localidad de Albalá, en la provincia de Cáceres. La publicación fue editada en Madrid. El cancionero recoge una selección de canciones populares de Albalá. Las canciones incluidas en el cancionero abarcan diversos géneros y temáticas, como canciones de amor, canciones religiosas, canciones de trabajo, canciones infantiles, entre otras. La publicación incluye la letra de las canciones, así como notas sobre su origen y significado, y fotografías de la localidad y de sus habitantes.

En 1991 encontramos la publicación *Por las montañas de las Hurdes: Cantares y decires (I y II)* del autor Félix Barroso Gutiérrez. Aparece en la *Revista de Folklore* en los números 124 y 135 respectivamente. Este estudio explora el folklore musical de Las Hurdes, destacando la riqueza cultural de la región en contraposición a afirmaciones negativas previas¹.

¹ Entre los elementos musicales y festivos se encuentran: los toques procesionales, que son instrumentales con tamboril y flauta típicos de Avellanar. También se encontramos las Alboradas de Reyes en Los Casares, con cantos matutinos durante la festividad de los Reyes. En Nuñomoral se practican las danzas de Ramos, como el Ramo de San Blas, en las que los danzarines bailan alrededor de un ramo adornado. También en esta localidad se conservan los Paloteados, bailes con palos como *El Romance de Pacomio*. Las rondas de mozos son rondas nocturnas que persisten en pueblos jurdanos, como El Gasco, en las que se realizan retos

Ilustración 11. Portada de la revista de Folklore N° 124



Nota Extraído de *Por las montañas de las Hurdes: Cantares y decires* (p. 120), por F. Barroso, 1991, Revista de Folklore, (124).

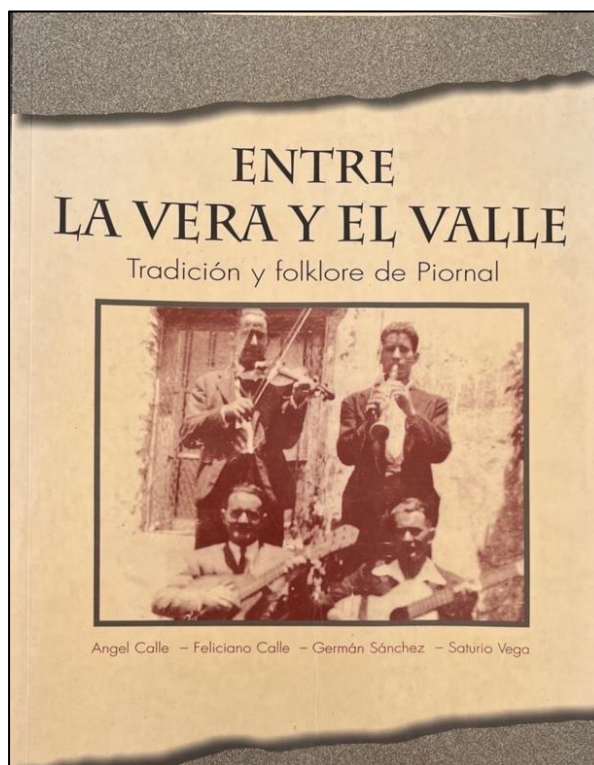
Canciones y romances de Navaconcejo del Valle (Cáceres): repertorio profano es publicado en la *Revista de Folklore* en 1994 por el investigador José Manuel Pedrosa, y recoge un repertorio de canciones y romances populares del municipio de Navaconcejo, en la provincia de Cáceres. Este pequeño cancionero es el resultado de una labor de investigación llevada a cabo por Pedrosa, que incluyó la recopilación y transcripción de canciones populares de la zona. El cancionero se centra en el repertorio profano, es decir, canciones que no tienen un carácter religioso o litúrgico, y se divide en cuatro apartados: canciones de trabajo, canciones de amor y desamor, romances y otros. El cancionero contiene partituras y la letra completa de las canciones, así como información sobre su

y desafíos en días festivos. Las coplas son cantares populares que se dividen en tres categorías: Pliegos de Cordel, Tonás y Romances, y se cantan en diversas ocasiones. Los bailes llamados Charras, que se ejecutan en Pinofranqueado, están acompañados de flauta y tamboril, aunque no se conserva la letra de ninguna de ellas. Las canciones de molienda son cantos relacionados con la actividad de moler el grano. Las Jotas de dos pasos son bailes tradicionales en Caminomorisco y Pinofranqueado, donde la mujer se muestra sumisa y el hombre lleva el ritmo con castañuelas. En las bodas se cantan Alboradas, que son cánticos matutinos con estrofas de consejos y picaresca. Por último, las Nanas en Las Hurdes son canciones de cuna cantadas por mujeres y hombres, aunque no son muy comunes en la región; algunas de ellas se acompañan con percusión en calderos. Todo esta información se incluye en dicha obra.

origen, contexto cultural y musical, y notas explicativas. También incluye ilustraciones y una introducción que contextualiza el repertorio musical recopilado.

Entre la Vera y el Valle es una obra que se publica en 1995 y trata sobre la tradición y el folklore de Piornal, un municipio situado en la provincia de Cáceres. El libro fue publicado por la Institución Cultural El Brocense, una entidad cultural de la provincia de Cáceres. En este libro se recogen las costumbres, tradiciones y folklore de Piornal, un municipio que destaca por su fiesta de *Jarramplas*², declarada de Interés Turístico Nacional. Además, el libro también habla sobre la gastronomía, las canciones populares, los bailes típicos y otros aspectos de la cultura y la historia de Piornal y su comarca.

Ilustración 12. Portada de la obra Entre la Vera y el Valle



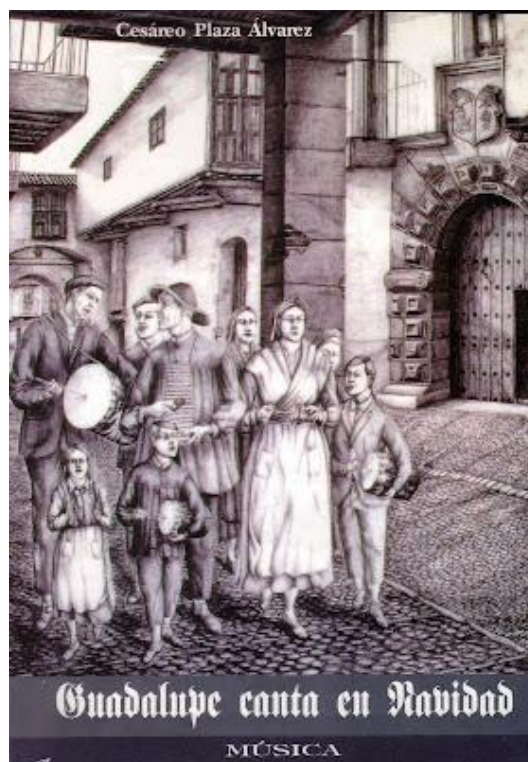
Nota Extraído de *Entre la Vera y el Valle* (portada), por Ángel Calle et. al , 1995, Institución cultural El Brocense.

Guadalupe canta en Navidad es un Cancionero publicado en 1995 por el músico y folclorista Cesáreo Plaza Álvarez. Recoge un repertorio de villancicos y canciones de

² Jarramplas se celebra en la localidad durante los días 19 y 20 de Enero de cada año. Se trata de una festividad que tiene su origen en ritos de purificación de la fertilidad y se caracteriza por la presencia de un personaje vestido con una armadura y casco que recorre las calles del pueblo mientras es golpeado con nabos por los habitantes de la localidad.

Navidad populares en la región de Guadalupe, en la provincia de Cáceres, Extremadura, España. El libro está dividido en tres partes: Villancicos, resto de canciones y romances y una pequeña colección de villancicos recopilados en torno a 1920 por Fray Federico Baltasar, fraile franciscano que nació en Guadalupe. El cancionero contiene la letra completa de las canciones, así como información sobre su origen, contexto cultural y musical, y notas explicativas. Además de las letras, el libro también incluye partituras y acordes para las canciones, lo que lo convierte en una herramienta útil para músicos y grupos que desean interpretar el repertorio navideño de Guadalupe.

Ilustración 13. Portada de la obra Guadalupe canta en Navidad

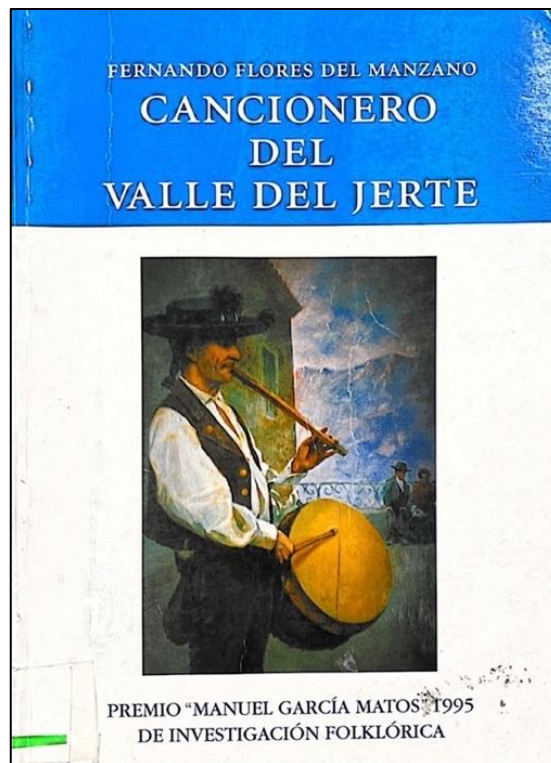


Nota Extraído de *Guadalupe canta en navidad* (portada), por C. P. Álvarez , 1995, Editora Regional de Extremadura.

En 1996 se publica el *Cancionero del Valle del Jerte* por el investigador Fernando Flores del Manzano, que recopila un amplio repertorio de canciones populares del Valle del Jerte, en la provincia de Cáceres, Extremadura, España. Se divide en dos partes. La primera contiene una introducción en la que el autor contextualiza la música popular en el Valle del Jerte y describe los distintos tipos de canciones que se pueden encontrar en la región. También proporciona información sobre las fuentes de las canciones recopiladas y sus características. La segunda parte es el propio cancionero, que recopila 325 canciones populares del Valle del Jerte. El repertorio se divide en secciones por tipo

de canción, como canciones de trabajo, romances, jotas y canciones de amor, entre otras. Las presenta clasificadas siguiendo criterios del ciclo anual y según su funcionalidad. El cancionero contiene la letra completa de las canciones, así como información sobre su origen, contexto cultural y musical, y notas explicativas. No incluye partituras.

Ilustración 14. Portada de la obra Cancionero del Valle del Jerte

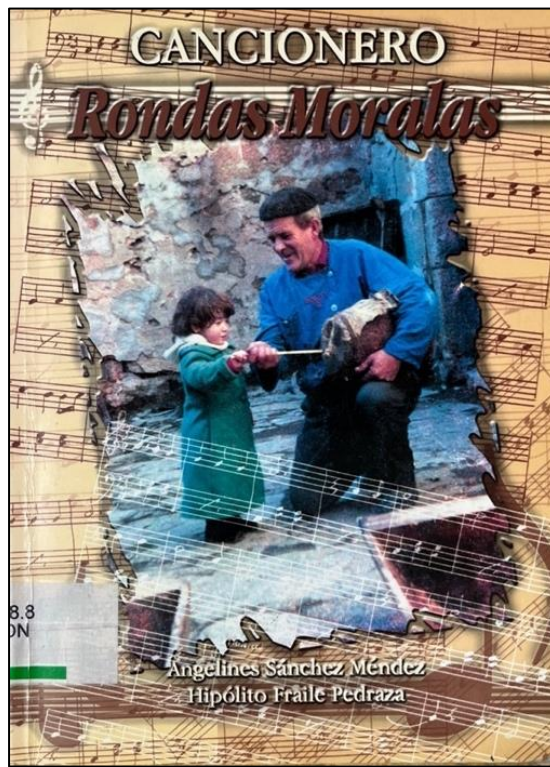


Nota Extraído de *Cancionero del Valle del Jerte* (portada), por F. Flores, 1995, Cultural Valxeritense.

El cancionero *Rondas morales* de Navalmoral de la Mata es una obra de recopilación de canciones y tradiciones orales propias de la localidad de Navalmoral de la Mata, ubicada en la provincia de Cáceres. Esta publicación es elaborada por los autores Hipólito Fraile y Angelines Sánchez en 1999. El proceso de recopilación de canciones y tradiciones orales fue llevado a cabo mediante un trabajo de campo en el que se llevaron a cabo entrevistas y grabaciones de audio a los habitantes de Navalmoral de la Mata. En la primera parte del cancionero, Fraile y Sánchez realizan una introducción en la que se describe la metodología empleada en la investigación y se brinda información acerca de las fuentes y características de las canciones y tradiciones orales recolectadas. Posteriormente, se presenta el cancionero, dividido en secciones en función del tipo de canción o tradición, tales como coplas de ronda, canciones infantiles, cantos de trabajo y

cantos de boda. Cada sección cuenta con la letra completa de las canciones, así como información sobre su origen y contexto cultural. Incluye partituras.

Ilustración 15. Portada de la obra Rondas morales



Nota Extraído del cancionero *Rondas Morales* (portada), por H. Fraile y A. Sánchez, 1999, Ayuntamiento de Navalморal.

También en 1999, Rosario Guerra y Sebastián Díaz publicaron *Romancero de Piornal*, un cancionero de romances recopilados en Piornal, interpretados o recitados por personas nacidas y criadas en ese lugar. Las coplas, como se conocen los romances en Piornal, llegaron al pueblo principalmente a través de dos vías. La primera era la transmisión realizada por ciegos u otros discapacitados físicos, los de las coplas, quienes, como juglares, interpretaban romances en las calles, plazas y rincones de Piornal. La segunda fuente de aprendizaje de nuevas coplas eran los desplazamientos de los piornalegos a la Vera para recoger tabaco, pimiento, algodón, entre otros. Durante la recolección, la bina o el despezonado de pimientos, el canto de coplas y otras canciones constituían un acompañamiento inigualable.

La obra completa incluye las letras de más de 130 romances, con la correspondiente transcripción en pentagrama de la música de cada uno de ellos, añadiendo, además de las notas convencionales, nuevos signos de grafía que reproducen las peculiaridades y tonillos piornalegos. En Febrero de 1999, la *Federación Extremeña*

de Folklore otorgó al *Romancero de Piornal* el X Premio García Matos³ a la investigación del folklore regional de Extremadura. La Federación edita *Saber Popular, Revista Extremeña de Folklore*, que incluye temas relacionados con la cultura tradicional extremeña en sus páginas. El premio incluía la publicación de un monográfico de la revista dedicado al *Romancero de Piornal*. La revista *Saber Popular*, reeditó la obra en 2018.

En la presente investigación, se ha tomado la decisión de analizar la obra *Los Sonidos de un Pueblo* en lugar de *Romancero de Piornal*, ambos trabajos realizados por los mismos autores. La elección de centrar nuestro análisis en *Los Sonidos de un Pueblo* se justifica por varias razones clave.

Primero, la obra *Los Sonidos de un Pueblo* es más actual que *Romancero de Piornal*. Esto significa que los autores han tenido más tiempo para desarrollar sus ideas, técnicas y puntos de vista. Esto podría resultar en una obra más sofisticada y madura, con mayor valor para el análisis. Además, al ser más reciente, *Los Sonidos de un Pueblo* puede ofrecer una perspectiva más relevante y contemporánea.

Segundo, *Los Sonidos de un Pueblo* se considera una obra más completa que *Romancero de Piornal*. En este sentido, esta obra es más amplia y variada en términos de contenido y estilo, proporcionando un espectro más amplio para el análisis. El hecho de que sea más completa también puede indicar que los autores han tenido la oportunidad de investigar en mayor profundidad.

Tercero, los materiales presentes en *Romancero de Piornal* también aparecen en *Los Sonidos de un Pueblo*. Esto indica que, al analizar *Los Sonidos de un Pueblo*, podemos beneficiarnos de la inclusión de estos materiales, sin dejar de lado los

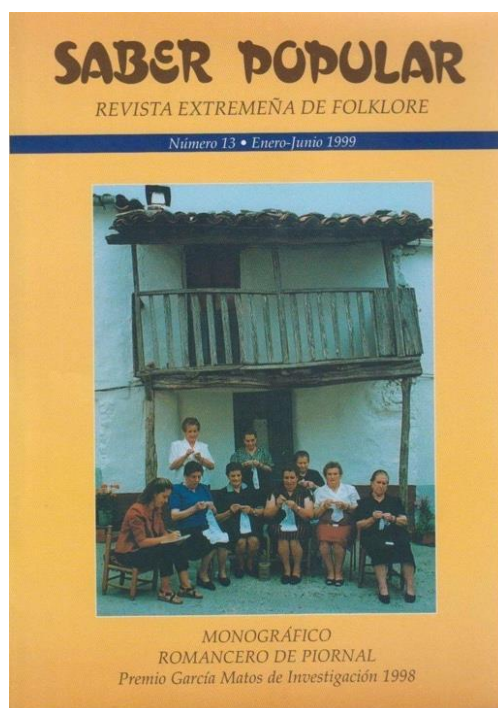
³ Desde su fundación en 1985, la *Federación Extremeña de Grupos Folklóricos*, hoy conocida como *Federación Extremeña de Folklore*, se comprometió con el objetivo primordial de promover la investigación. Esta labor de investigación es crucial para conservar y transmitir las costumbres, expresiones y formas de vida de nuestros antepasados a las generaciones futuras. Conscientes de la fragmentación entre las personas dedicadas al estudio y recopilación del folklore, la Federación tomó la decisión de establecer el Consejo Regional de Investigación y Divulgación. Este organismo se diseñó para reunir a todos los investigadores, folkloristas, antropólogos, musicólogos y demás profesionales en el campo. Como un paso más para fomentar la investigación sobre el folklore extremeño, se creó el premio *García Matos*. Este galardón incentiva la investigación y contribuye a la recopilación y preservación de nuestra cultura. El premio lleva el nombre de Manuel García Matos, etnomusicólogo y musicólogo extremeño. Los trabajos premiados capturan de manera duradera los elementos culturales que definen nuestra identidad: nuestras costumbres, gastronomía, música, arquitectura y las diversas manifestaciones artísticas que nos representan.

componentes esenciales de *Romancero de Piornal*. De esta manera, podemos disfrutar de una visión más completa y matizada del trabajo de los autores.

Por último, aunque *Los Sonidos de un Pueblo* puede contener menos romances en comparación con *Romancero de Piornal*, la consideración de los autores indica que este hecho no disminuye la calidad ni el valor de la obra. Al contrario, podría ser un indicativo de un enfoque más concentrado y una mayor densidad de significado en cada Romance, lo que puede aportar un mayor interés y relevancia para el análisis.

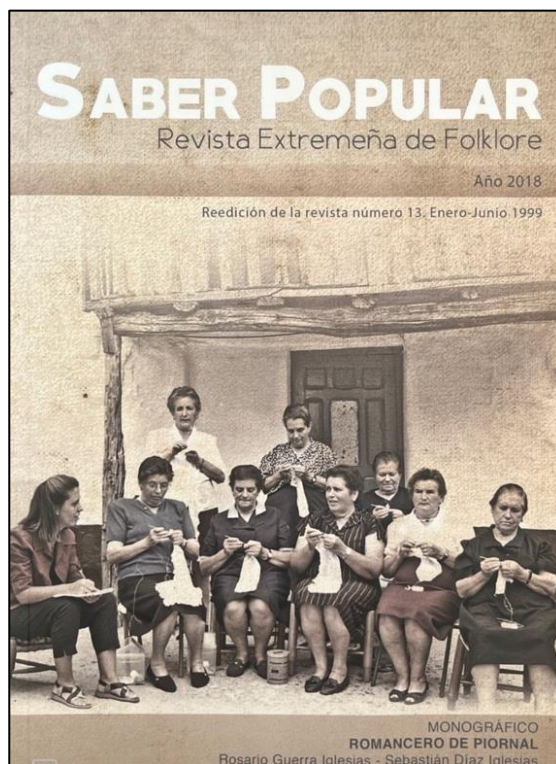
En resumen, basándonos en todo lo anteriormente expuesto la obra *Los Sonidos de un Pueblo* se presenta como una elección más adecuada para nuestro estudio.

Ilustración 16. Portada de la revista Saber Popular donde se publica la obra Romancero de Piornal



Nota Extraído de *Romancero de Piornal* (portada), por R. Guerra y S. Díaz, 1999, *Saber popular*, (13).

Ilustración 17. Portada de la revista Saber Popular donde se publica la reedición de la obra Romancero de Piornal



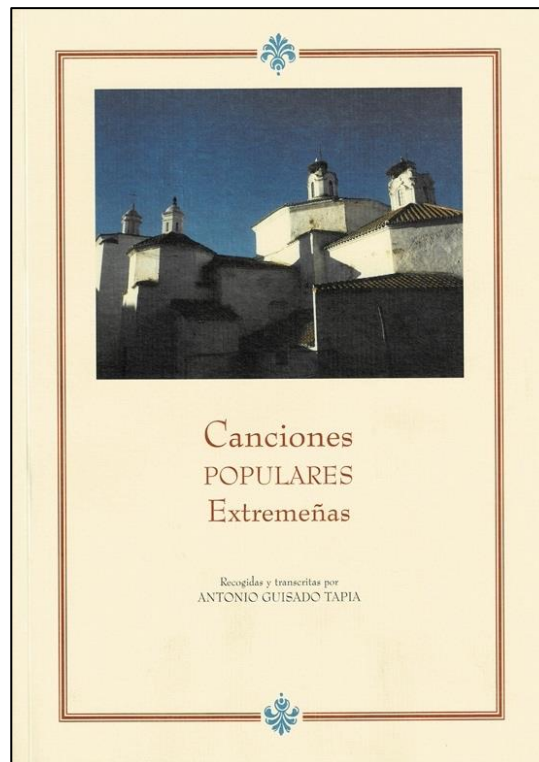
Nota Extraído de *Romancero de Piornal* (portada), por R. Guerra y S. Díaz, 2018, Saber popular, (13).

La obra *Cancionero y cultura oral de Cedillo* es publicada en el año 2000 por la investigadora Rosa María Jorge Roque. El libro recopila un amplio repertorio de canciones y tradiciones orales del municipio de Cedillo, en la provincia de Cáceres, Extremadura, España. El cancionero se divide en dos partes. La primera parte del libro contiene una introducción en la que la autora contextualiza la música y la cultura popular en Cedillo, y describe los distintos tipos de canciones y tradiciones orales que se pueden encontrar en la región. También proporciona información sobre las fuentes de las canciones recopiladas y sus características. La segunda parte del libro es el propio cancionero, que recopila más de 250 canciones y tradiciones orales populares de Cedillo. El repertorio se divide en secciones por tipo de canción o tradición, como coplas de ronda, canciones de trabajo, romances, canciones infantiles y cantos de boda, entre otros. El cancionero contiene la letra completa de las canciones y las tradiciones, así como información sobre su origen, contexto cultural y musical, y notas explicativas. Además de las letras, el cancionero también incluye partituras y acordes para algunas de las canciones.

En el año 2003 encontramos una ponencia que lleva por título *La copla popular morala: una pequeña cala en un tesoro inagotable* de los autores Alejandro Arturo González Terriza y M^o Angustias Nuevo Marcos. Cabe destacar que este trabajo no es un cancionero, ya que no incluye partituras, sino que se centra en el estudio y análisis de las letras de las coplas populares de Morala. A pesar de ello se ha decidido incluirla aquí porque recoge letras de canciones del municipio. Esta ponencia tiene como objetivo repasar algunas coplas tradicionales del pueblo de Navalmoral. A pesar de ser consideradas de poco valor literario y vulgares, su importancia yace en la representación de la cultura y las costumbres locales. Estas coplas solían cantarse en eventos sociales como bodas, carnavales, sorteos de quintos, matanzas y Nochebuena. El artículo destaca que estas tradiciones han ido desapareciendo con el tiempo, al igual que las canciones que las acompañaban. En cuanto a la música, el estudio se enfoca en las letras, en lugar de las melodías. Las coplas recopiladas provienen de diversas fuentes y abordan una amplia variedad de temas: amor, naturaleza, bodas, objetos cotidianos, reflexiones morales y filosóficas, vejez, Nochebuena, alusiones a la valentía de los jóvenes, aspectos religiosos, antimonárquicos y festivos, entre otros.

También en el año 2003, Antonio Guisado, sacerdote y director de la Coral Villanovense, presenta un libro llamado *Canciones populares extremeñas*, publicado por la Consejería de Cultura. Esta obra contiene 61 partituras nunca antes publicadas que él mismo recolectó en catorce localidades de Extremadura, a través de conversaciones con personas mayores. El contenido del libro incluye 16 villancicos tradicionales, 13 jotas y danzas, 10 canciones humorísticas y para encuentros nocturnos, 3 canciones infantiles y de corro, 3 canciones relacionadas con diferentes labores, 3 canciones de bodas, rondas y de quintos; 3 canciones diversas y 10 canciones de rogativas y temática religiosa.

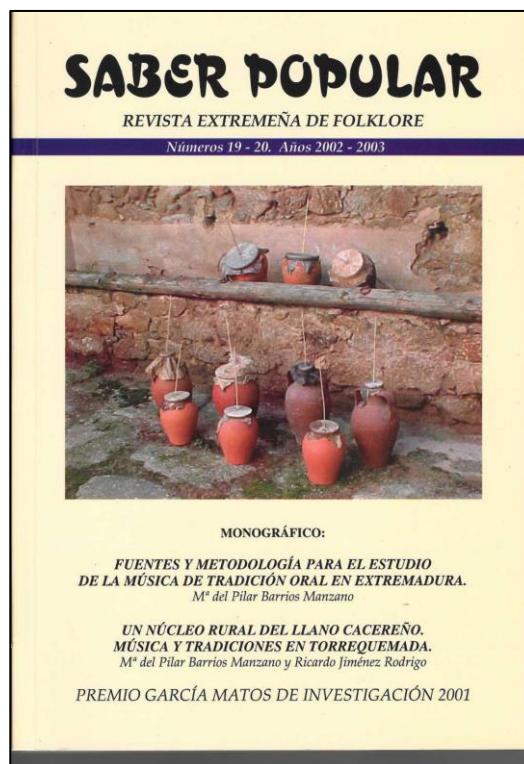
Ilustración 18. Portada de la obra Canciones populares Extremeñas



Nota Extraído de *Canciones populares Extremeñas* (portada), por A. Guisado , 2003, Junta de Extremadura. Consejería de Cultura.

En 2003 encontramos la publicación *Música y tradiciones populares en Torrequemada* de Pilar Barrios y Ricardo Jiménez. Esta obra se divide en dos partes: una teórica que aborda las fuentes y metodologías para estudiar la música de tradición oral en Extremadura, y una práctica en la que se analiza el folklore musical de Torrequemada, teniendo en cuenta su contexto geográfico, histórico y etnográfico. Este trabajo se enfoca en la historia, las tradiciones, el medio natural y la música de Torrequemada. Es publicado en la revista *Saber Popular*. Recibe el premio García Matos a la investigación del folklore regional de Extremadura en el año 2001.

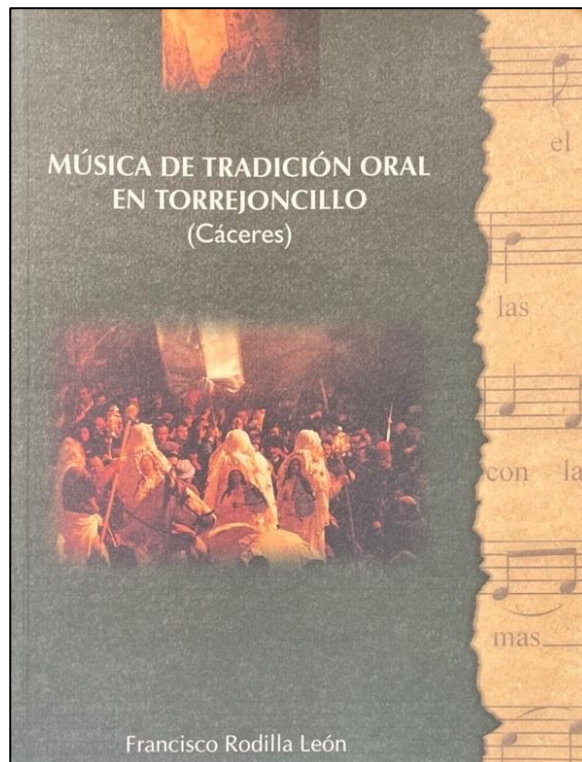
Ilustración 19. Portada de la revista Saber Popular donde se publica la obra Música y tradiciones en Torrequemada



Nota Extraído de *Un núcleo rural del llano cacereño. Música y tradiciones en Torrequemada* (portada), por P. Barrios y R. Jiménez, 2003, *Saber popular*, (19-20).

El libro *Música de Tradición Oral en Torrejoncillo*, fue realizado por Francisco Francisco Rodilla León y publicado por la Institución Cultural El Brocense en el año 2003. El libro recoge una investigación realizada por el autor sobre la música tradicional del municipio de Torrejoncillo, ubicado en la provincia de Cáceres, España. El autor del libro, Francisco Rodilla, recibió el Premio García Matos en 1994 por su investigación en el ámbito de la música popular y la cultura tradicional de Extremadura. En el libro, el autor recoge y analiza diversas formas de música tradicional de Torrejoncillo, incluyendo canciones, bailes y otros géneros musicales populares. Además, el autor contextualiza la música en el entorno sociocultural de la localidad y su relación con las fiestas y otras celebraciones populares.

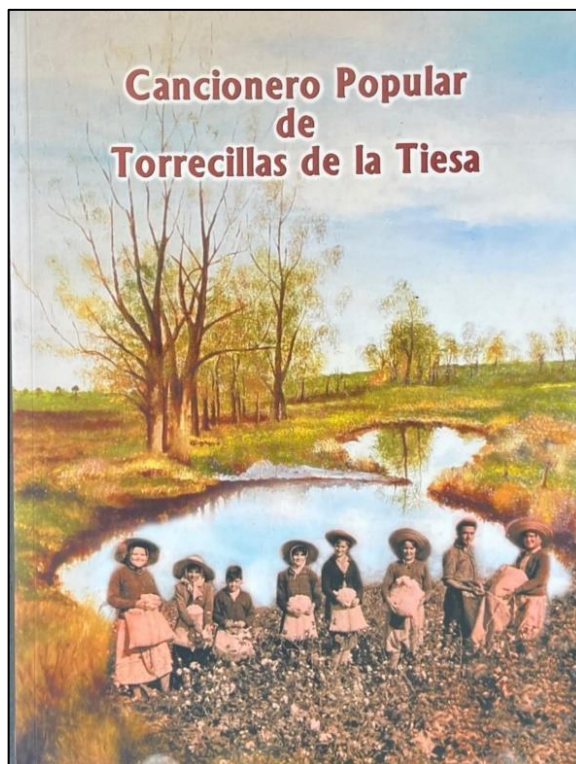
Ilustración 20. Portada de la obra Música de tradición oral en Torrejuncillo



Nota Extraído de *Música de tradición oral en Torrejuncillo* (portada), por F. Rodilla , 2003, Institución cultural El Brocense.

El *Cancionero de Torrecillas de la Tiesa* es una obra publicada en 2004 por la Agrupación Folklórica Virgen de los Remedios (en adelante AFVR). Esta obra es una recopilación de canciones y tradiciones orales de la localidad de Torrecillas de la Tiesa, una población situada en la provincia de Cáceres. La obra incluye una introducción en la que los autores describen el proceso de investigación y recopilación de las canciones y tradiciones orales. A continuación, se presenta el cancionero, que se divide en varias secciones según el tipo de canción o tradición. Entre las secciones se encuentran las canciones infantiles, las canciones de ronda, las canciones de trabajo, las coplas populares, las canciones de Navidad y las canciones de Semana Santa. Cada sección del cancionero incluye la letra completa de las canciones, así como información sobre su origen y contexto cultural.

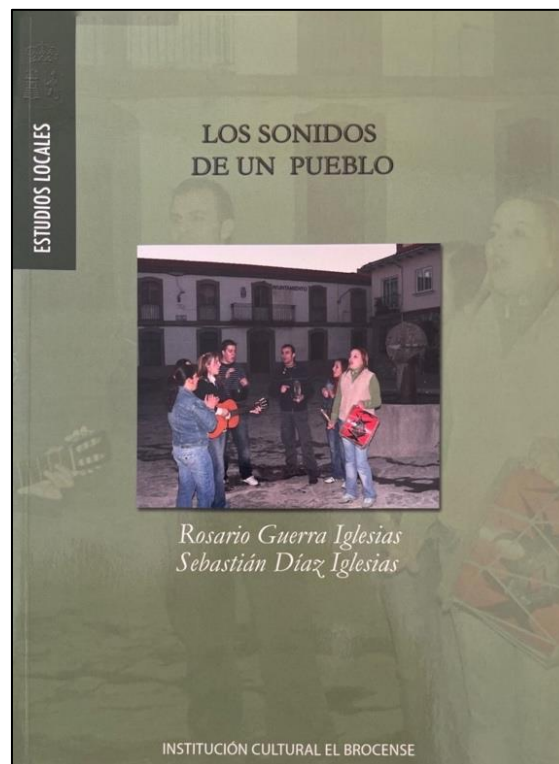
Ilustración 21. Portada de la obra Cancionero popular de Torrecillas de la Tiesa



Nota Extraído de *Cancionero popular de Torrecillas de la Tiesa* (portada), por Agrupación folklórica *Virgen de los Remedios*, 2004, Agrupación folklórica *Virgen de los Remedios*.

En 2008, Rosario Guerra Iglesias y Sebastián Díaz Iglesias publicaron *Los sonidos de un pueblo*, una obra que analiza la música de tradición oral en el municipio de Piornal. La obra contiene 297 canciones clasificadas siguiendo los ciclos anual y vital. Comienza con una introducción que presenta el trabajo, sus objetivos y por qué se eligió Piornal para llevar a cabo la investigación. La metodología seguida se describe en la tercera parte, mientras que la cuarta parte contiene los textos y contextos asociados a este pueblo. El análisis musical se acompaña del análisis de los textos y contextos para comprender el hecho musical y los comportamientos que lleva consigo. En la sección quinta, se encuentra un estudio comparado con otros cancioneros de la región, seguido de los índices y bibliografía en la sección sexta y las transcripciones musicales en la séptima.

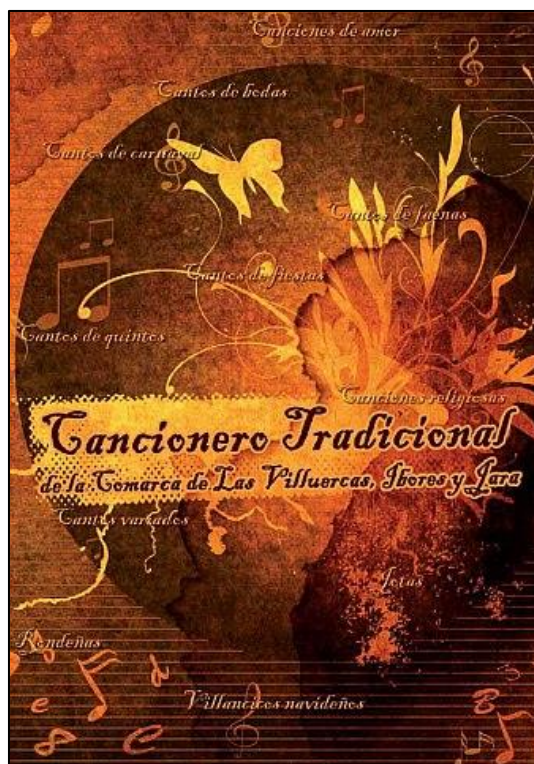
Ilustración 22. Portada de la obra *Los sonidos de un pueblo*



Nota Extraído de *Los sonidos de un pueblo* (portada), por R. Guerra y S. Díaz, 2008, Institución cultural El Brocense.

También en 2008 encontramos el *Cancionero Tradicional de la Comarca de Las Villuercas, Ibores y Jara*. Elaborada por el autor Felipe Sánchez Barba. La obra es una recopilación de canciones populares y tradicionales de la región, incluyendo romances, canciones de trabajo, canciones de amor y otras canciones de diversa índole. Cada canción está presentada con su letra completa, así como con información sobre su origen y contexto cultural.

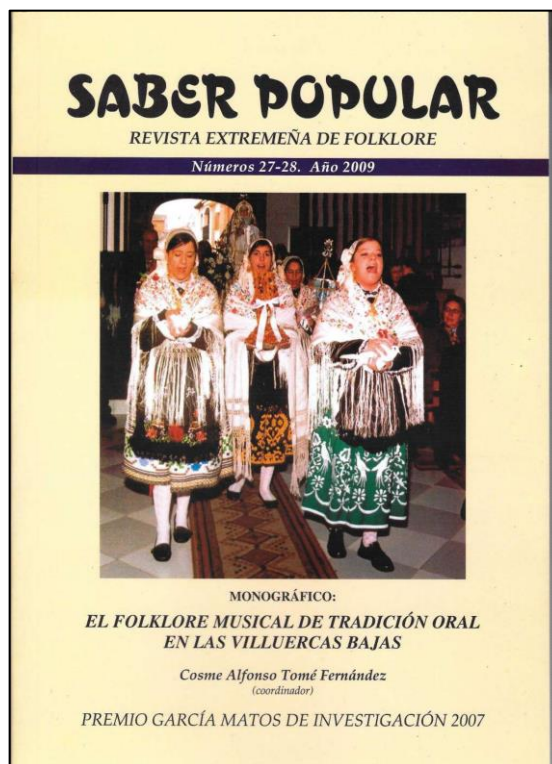
Ilustración 23. Portada del *Cancionero Tradicional de la comarca de Las Villuercas, Ibores y Jara*



Nota Extraído de *Cancionero tradicional de la comarca de Las Villuercas, Ibores y Jara* (portada), por F. Sánchez , 2008, Aprodervi.

En 2009, Cosme Alfonso Cosme Tomé Fernández coordinó la obra *El folklore musical de tradición oral en las Villuercas bajas*, una obra realizada por algunos de los maestros que ejercían en el CRA Las Villuercas y que se encontraban implicados en la tarea investigadora. Es publicado en la revista *Saber Popular*. La investigación incluye las localidades situadas en la cara sur de la Sierra de las Villuercas. El proyecto buscaba evitar que el patrimonio cultural de la zona cayese en el olvido y que la música de tradición oral no se perdiese. El trabajo de campo se basó en la observación participante, utilizando entrevistas a informantes y recopilación de material sonoro y fotográfico. Los objetivos del proyecto incluyeron la recopilación de canciones de tradición oral, la conservación del patrimonio cultural, la creación de una base de datos y la difusión del repertorio entre los alumnos. Recibe el premio *García Matos* de investigación en el año 2007.

Ilustración 24. Portada de la revista Saber Popular donde se publica la obra El folklore musical de tradición oral en las Villuercas Bajas



Nota Extraído de *El folklore musical de tradición oral en las Villuercas Bajas* (portada), por C. Tomé, 2009, Saber popular, (27-28).

La obra *Cancionero Tradicional de la Comarca de La Vera* es un libro que recopila la música y la poesía popular de la comarca de La Vera, en la provincia de Cáceres, en el oeste de España. El libro fue editado en 2013 por la asociación Amigos de La Vera, y fue compilado por P. Lahorascala, A. Tirado y el grupo musical Manantial Folk. El libro incluye una selección de canciones y poemas populares recopilados en la región, que incluyen cantares, coplas, romances y otros géneros de la poesía y la música popular. El cancionero también incluye notas y comentarios sobre las canciones y poemas, explicando su origen y significado, así como fotografías y dibujos que ilustran la cultura y las tradiciones de la comarca de La Vera.

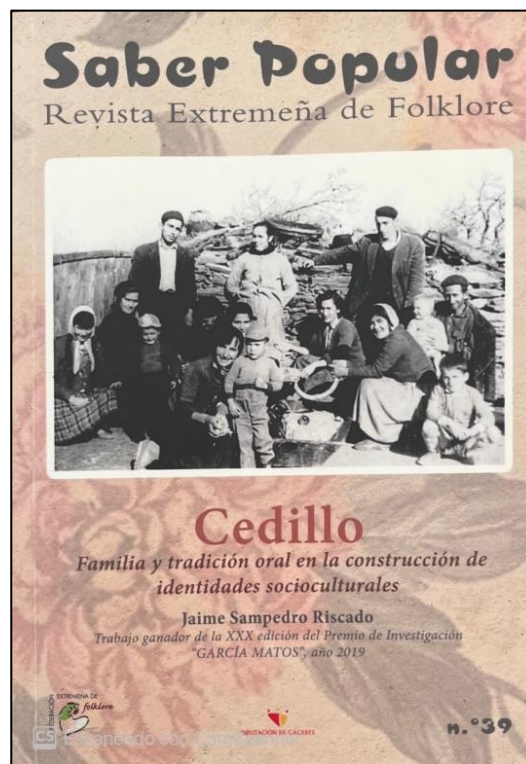
Ilustración 25. Portada de la obra *Cancionero tradicional de la comarca de la Vera*



Nota Extraído de *Cancionero tradicional de la comarca de la Vera* (portada), por P. Lahorascala, A. Tirado et. al , 2013, Asociación Amigos de La Vera.

En 2020, Jaime Sampedro Riscado publicó *Familia y tradición oral en la construcción de identidades socioculturales en el municipio de Cedillo*, un trabajo en el que aborda cómo se construyen las identidades sociales y culturales del municipio de Cedillo apoyándose en el parentesco y la música de tradición oral. La obra recoge cuarenta y un cantos, clasificados en función del ciclo del año y se llevó a cabo un estudio de campo realizando entrevistas y debates entre informantes, analizando fuentes parroquiales y municipales y fuentes bibliográficas. Se parte de la realización de un análisis de la evolución de las familias en el municipio a lo largo del siglo XX, para después recoger aspectos culturales pertenecientes a la tradición oral. Este trabajo ofrece una perspectiva valiosa sobre la importancia de la tradición oral en la vida social y cultural de una comunidad, y su relación con la construcción de la identidad y la memoria colectiva. Además, aporta nuevos datos y reflexiones sobre la situación sociocultural de la región de Cedillo, contribuyendo así a una mejor comprensión de la diversidad y riqueza cultural de la provincia de Cáceres y de Extremadura en general. Es publicado en la revista *Saber Popular*. Recibe el premio de investigación *García Matos* en 2020.

Ilustración 26. Portada de la revista Saber Popular donde se publica la obra *Cedillo. Familia y tradición oral en la construcción de identidades socioculturales*



Nota Extraído de *Cedillo, Familia y tradición oral en la construcción de identidades socioculturales* (portada), por J. Sampedro, 2020, Saber popular, (39).

En conclusión, el presente recorrido por las publicaciones sobre música de tradición oral en la provincia de Cáceres pretende poner de manifiesto la riqueza y diversidad de este patrimonio cultural inmaterial. Las obras presentadas reflejan un claro interés por la preservación y difusión de esta música y su relación con la identidad y la memoria colectiva de las comunidades locales. Los autores de estas publicaciones han llevado a cabo estas investigaciones utilizando diversas técnicas y estrategias para recopilar, analizar y clasificar las canciones y otros elementos culturales relacionados.

Además, han abordado la música de tradición oral desde diversas perspectivas, como el análisis musical, el estudio de los contextos y los comportamientos asociados, y la relación con la construcción de identidades socioculturales. Estas publicaciones son, sin duda, una valiosa contribución a la comprensión de la diversidad cultural de la provincia de Cáceres y de la región de Extremadura en general.

Asimismo, son una llamada a la importancia de seguir investigando y preservando este patrimonio cultural inmaterial, para garantizar su continuidad y para que las

generaciones futuras puedan conocer y disfrutar de esta música y su relación con la historia y la identidad de las comunidades locales.

En nuestra investigación, hemos seleccionado un conjunto de obras y cancioneros que se muestran a continuación y proporcionan tanto una visión general como un enfoque específico en diferentes localidades de la provincia. Este equilibrio nos permitirá llevar a cabo un análisis minucioso y representativo de las tradiciones musicales de la región.

La obra *Cancionero popular de Extremadura* de Bonifacio Gil, ofrece una visión amplia de la música y las tradiciones de la comunidad autónoma de Extremadura. No obstante, nos centraremos únicamente en los cantos que pertenecen a la provincia de Cáceres, para ajustar nuestro análisis a las necesidades de nuestra investigación. Por otro lado, *Música y poesía popular de España y Portugal* de Kurt Schindler, abarca un territorio aún más amplio. Sin embargo, de nuevo, nuestra atención se centrará en los cantos correspondientes a la provincia de Cáceres.

De igual modo, la obra *Cancionero popular de la provincia de Cáceres* de Manuel García Matos y *Cancionero de Cáceres y su provincia* de Ángela Capdevielle, son referencias esenciales para nuestra investigación, ya que engloban toda la provincia de Cáceres, proporcionando una visión panorámica y detallada de la música y las tradiciones orales de la región.

Por último, y para un enfoque más específico y localizado, hemos seleccionado una serie de obras que se centran en núcleos rurales concretos dentro de la provincia. Estas incluyen *Entre la Vera y el Valle* de Ángel Calle et al., *Un núcleo rural del llano cacereño. Música y tradiciones en Torrequemada* de Pilar Barrios y Joaquín Rodrigo, *Música de tradición oral en Torrejoncillo* de Francisco Rodilla, *Cancionero Arroyano* de Francisca García Redondo, *Cancionero de la Garganta* de Pedro Majada Neila, *Cancionero popular de Torrecillas de la Tiesa* de Agrupación folklórica Virgen de los Remedios, *Los sonidos de un pueblo* de Rosario Guerra y Sebastian Díaz, *El folklore musical de tradición oral en las Villuercas Bajas* de Cosme Tomé, y *Familia y tradición oral en la construcción de identidades socioculturales* de Jaime Sampedro.

Cada una de estas obras aporta una visión única y valiosa de las tradiciones musicales en diferentes áreas de la provincia de Cáceres, permitiendo un análisis comparado y detallado de la música de tradición oral en la región.

II. MARCO TEÓRICO

CAPÍTULO 1

Capítulo 1. Conservación del patrimonio cultural musical de tradición oral en la provincia de Cáceres

A lo largo de la historia, cualquier sociedad humana ha dejado huella en algún tipo de evidencia material o soporte oral. Estas evidencias, que se conocen como fuentes, nos permiten reconstruir y conocer ese hecho histórico o sociedad. El carácter de todo acto de comunicación fue en principio oral. Se trata de la forma básica mediante la cual un narrador emite un mensaje. Posteriormente este lenguaje se codifica mediante signos escritos. En ese momento es cuando nace el texto literario-musical.

Fernández (1989) sostiene que hay varias maneras de expresión y transmisión. Explica que, aunque parezcan diferentes, la obra oral y la literatura escrita pueden complementarse en los orígenes de la literatura. Según su perspectiva, la obra oral puede adoptar características de la literatura escrita en un momento específico para cambiar o elevar su tono. Del mismo modo, sugiere que una obra escrita puede imitar recursos orales para llegar a un público más amplio.

Multitud de estudios antropológicos estudian y comparan comunidades sociales actuales con poblaciones antiguas. Gracias a estos estudios se sabe que todas las culturas del mundo desarrollan tradiciones musicales concretas y propias. Hasta hace muy pocos siglos estas tradiciones no han necesitado del soporte escrito para no ser olvidadas. Gracias a los estudios antropológicos mencionados anteriormente se puede afirmar que para todas las culturas la música era un arte habitual e inherente a todas las actividades que se realizaban en la comunidad.

En Occidente, la música acompañaba la tradición oral literaria, por tanto, se puede afirmar que no existía por sí sola, si no que servía para musicalizar y seguir la voz que cantaba o recitaba un texto. Por ejemplo, en la Edad Media los romances eran utilizados como vehículo para dar noticias sobre algún acontecimiento, o simplemente servir de enseñanza, o simplemente con el fin de transferir determinada información de carácter perdurable que conforma el carácter de un pueblo.

Cortázar (1949) argumenta que la transmisión de elementos culturales no es simplemente la entrega mecánica de legados inmutables, sino un proceso dinámico por naturaleza. Sugiere que en cada acto de transmisión, se produce alguna alteración, consciente o inconsciente, querida o no querida, debido a una serie de factores, incluyendo aquellos de naturaleza psicológica, física y social. Esta constante

transformación, según su perspectiva, es lo que le otorga al folklore su naturaleza fluida, permitiendo un juego de reinterpretación y variación prácticamente ilimitado.

En la actualidad el proceso de oralidad ha quedado interrumpido, salvo raras excepciones no se canta con los fines anteriormente mencionados. Nuestra cultura popular corre el riesgo de desaparecer y resulta urgente llevar a cabo una rápida labor de investigación y recopilación. Según lo expresado por Catalán (1973) existe una urgencia innegable en la recopilación de la cultura musical tradicional. Argumenta que los campesinos, en su exposición continua a la música urbana a través de medios como la televisión, han ido perdiendo poco a poco su rica cultura musical ancestral. Su temor es que la constante exposición a nuevos ritmos finalmente extinga el recuerdo y la nostalgia por la música que solían escuchar en las noches de invierno junto a la lumbre del hogar, o como acompañamiento a las labores del campo.

La música de tradición oral es un patrimonio cultural intangible que se transmite de generación en generación y que forma parte de la identidad cultural de las comunidades. En el caso de la provincia de Cáceres, el patrimonio musical de tradición oral es rico y diverso, y está formado por una amplia variedad de géneros y formas musicales que se han transmitido a lo largo del tiempo. Sin embargo, la conservación de este patrimonio no está exenta de dificultades, y requiere de un esfuerzo constante por parte de las instituciones y de la sociedad en general. Con su riqueza y diversidad, es una parte integral de la herencia cultural de una comunidad. Según Shelemay (2001), estas tradiciones musicales no sólo son una manifestación de la creatividad artística, sino que también representan la memoria colectiva y la identidad cultural de la comunidad. Conservar y difundir este patrimonio musical no sólo ayuda a fortalecer la identidad cultural, sino que también contribuye a mantener viva la historia de una comunidad.

Además, la música de tradición oral también puede ser una herramienta valiosa para la promoción cultural y el turismo. Bohlman (1988) sostiene que el valor de la música folklórica y tradicional no sólo radica en su belleza artística, sino también en su potencial para atraer el interés de las personas fuera de la comunidad. Las interpretaciones musicales, los festivales y los eventos pueden atraer a visitantes de otras regiones e incluso de otros países, impulsando el turismo y, en última instancia, beneficiando a la economía local.

Más allá de su papel en la conservación de la identidad cultural y la promoción del turismo, la preservación de la música de tradición oral es crucial para garantizar la continuidad de estas prácticas musicales. Como argumenta Titon (2015), la música de

tradición oral es una forma única de conocimiento y expresión cultural que se transmite de generación en generación. Por lo tanto, su preservación es esencial para asegurar que este valioso conocimiento y estas formas de expresión puedan continuar siendo una parte viva de la cultura de la comunidad.

En este sentido, la conservación del patrimonio musical de tradición oral no es sólo un acto de preservación, sino también de resistencia y renovación. Al conservar y mantener vivas estas tradiciones musicales, las comunidades no sólo están preservando su pasado, sino que también están creando un puente hacia el futuro, permitiendo que las generaciones futuras participen y contribuyan a estas tradiciones. La conservación de este patrimonio ha sido abordada por diversas instituciones y organizaciones. En este sentido, cabe destacar la labor de la Diputación Provincial de Cáceres, que ha llevado a cabo diversas iniciativas para ello. Entre ellas, cabe destacar la organización de festivales y encuentros de música tradicional, la edición de publicaciones y discos, y la realización de estudios y documentación de las prácticas musicales de la región. Además, existen diversas asociaciones y grupos de música tradicional en la provincia de Cáceres, que llevan a cabo una labor importante en la conservación del patrimonio musical de la región de las cuales se hablará en profundidad más adelante.

En la promoción y preservación del patrimonio cultural musical de tradición oral, el papel de las instituciones y la sociedad en general es crucial. Para mantener esta valiosa herencia, es esencial seguir impulsando actividades como la investigación, documentación, promoción y difusión de la música tradicional, y apoyar su traspaso a las nuevas generaciones.

Como señala Seeger (2004), la responsabilidad de preservar y promover la música de tradición oral no recae solo en los músicos y académicos, sino en toda la sociedad. Afirma que esta conservación es una labor comunitaria que requiere la participación activa y comprometida de la sociedad en su conjunto, incluyendo a las instituciones que tienen el poder de implementar políticas de protección y promoción de la música tradicional.

En conclusión, esta conservación es esencial para preservar la identidad cultural de las comunidades, promover y difundir la cultura de la región, y garantizar la continuidad de las prácticas musicales y el conocimiento de las mismas. Requiere de un esfuerzo constante por parte de las instituciones y la sociedad en general, y es necesario seguir promoviendo la investigación, documentación, promoción y difusión de la música tradicional de la región.

Los etnomusicólogos son verdaderos guardianes del patrimonio musical de sus regiones, cuyo trabajo ha sido fundamental en la recuperación y difusión de las expresiones culturales que dan forma a la identidad de cada comunidad. A través de su ardua labor de investigación y recopilación de la música popular, estos expertos en etnomusicología han logrado preservar y revitalizar las tradiciones musicales que estaban en peligro de desaparecer. Gracias a su compromiso y dedicación, hoy en día podemos disfrutar y aprender de la rica diversidad musical de nuestra provincia, y apreciar su valor como una manifestación artística y cultural de gran importancia histórica y social.

Cabe mencionar que algunos de los autores aquí estudiados, como Manuel García Matos, se autodenominan folkloristas. A pesar de ello, al analizar sus contribuciones al estudio de la música y sus contextos culturales, encontramos que sus investigaciones se alinean más con los enfoques y objetivos propios de la etnomusicología. De esta manera, podemos entender que la autodenominación de García Matos como folklorista puede estar relacionada con la época y el contexto en el que desarrolló su trabajo, en el cual la distinción entre ambos campos de estudio no estaba tan claramente definida como lo está en la actualidad.

En conclusión, al llevar a cabo esta investigación se ha optado por utilizar el término etnomusicólogos debido a que creemos que refleja de forma más adecuada sus áreas de investigación y sus aportaciones al estudio de la música en sus contextos culturales y sociales. Esta elección terminológica no desmerece el trabajo de aquellos que se autodenominan folkloristas, sino que, por el contrario, busca resaltar la relevancia y especificidad de sus investigaciones en el campo de la etnomusicología.

A continuación, procederemos a analizar las publicaciones más relevantes de los etnomusicólogos de la provincia de Cáceres. Estos expertos han dejado un importante legado de estudios, investigaciones y obras que nos permiten adentrarnos en la rica tradición musical de la provincia, conocer sus raíces y comprender su evolución a lo largo del tiempo. Sus trabajos nos brindan una perspectiva única y valiosa sobre la música popular, su papel en la vida de las comunidades locales, y su influencia en la formación de la identidad cultural de la provincia. Analizar sus aportes es fundamental para entender la música como una expresión artística y cultural de gran importancia, y valorar su lugar en la historia de la provincia de Cáceres.

1.1 Análisis de la contribución de destacados etnomusicólogos en la investigación de la música tradicional cacereña: Un enfoque cronológico.

Conviene comenzar haciendo mención a uno de los etnomusicólogos de mayor calado en la recogida de música de tradición oral en la provincia de Cáceres como fue Kurt Schindler (1882-1935). Realiza dos viajes a España: el primero en otoño de 1928 que duró tres años, y durante el cual sus relaciones con América quedan interrumpidas ya que sus últimos años de trabajo allí le suponen un verdadero trauma debido a la gran cantidad de trabajo que tenía que desempeñar.

Recoge una gran cantidad de cantos populares castellanos en Castilla la Vieja, en un territorio conformado por las provincias de Soria, Logroño y parte de Burgos, donde nadie antes había recogido música popular. Una vez hecho esto se propone llevar a cabo un trabajo similar en Extremadura. Según Onís (1941) el autor no pensaba terminar la recolección de materiales hasta que no hubiese hecho en Extremadura lo que hizo en Castilla, ya que según él este era un territorio virgen en lo que se refería a las investigaciones musicales y prometía una gran cosecha.

Onís (1941) afirma que la ayuda que necesitaba para llevar a cabo esta gran obra, que incluía la recogida de música de tradición oral en España y Portugal, se la brindó la Universidad de Columbia, coincidiendo con que el Departamento Hispánico de esta Universidad en colaboración con el de Antropología y Filosofía trabajaba en un proyecto que tenía como objetivo el estudio de la fusión de la tradición popular española y las culturas indias en México. Consideraron que para poder llevar a cabo ese estudio con garantías era necesario conocer mejor la cultura popular española en España. Por ello envían a Kurt Schindler a España. Le proporcionan una máquina que es la que necesita para hacer discos fonográficos con el material recogido. No sólo le proporcionan esto, sino también los medios necesarios para poder dedicarse única y exclusivamente a la investigación. En un periodo mucho más corto (desde Julio de 1932 a Enero de 1933) pudo llevar a cabo un trabajo mucho más prolífero en todos los sentidos. En esta etapa recoge en las regiones en las que no se había llevado a cabo ninguna investigación sobre música y poesía popular. Entre estas regiones se encuentra Extremadura. En las mesetas de esta tierra encuentra gran cantidad de antiguos romances y de cantos de Navidad y bailes infantiles.

Posteriormente encontramos a Bonifacio Gil García (1898-1964). A pesar de que sus orígenes se remontan a Santo Domingo de la Calzada (provincia de Logroño), donde nació en 1898, permaneció mucho tiempo en Extremadura. Fue un músico de Academia

Militar que tras recorrer diferentes academias militares de la geografía española es destinado al Regimiento de Infantería Castilla 16 de Badajoz. Una vez allí, pronto se integrará en el *Centro de Estudios Extremeños*, centro fundado por un grupo de intelectuales de la época. En su revista oficial recoge y publica más de ochocientas canciones populares y romances extremeños. El primer trabajo que se conoce de él sobre Extremadura aparece en la *Revista de Estudios Extremeños* en 1946. En ese primer trabajo se hace eco del descubrimiento y la publicación de canciones populares que serán publicadas en la revista *Folk-lore y Bético-Extremeño* recogidas por Dámaso Chávez. En 1948, en la misma Revista aparece su artículo *Miscelánea inédita de D. Matías R. Martínez sobre el folklore literario de Extremadura*. Su extensa obra de recopilación de folklore incluye manuscritos, trabajos de campo, artículos, entre otros.

Contribuye a la divulgación del folklore de Extremadura, especialmente con su obra *Cancionero popular de Extremadura. Colección, estudio y notas*, de la cual se han publicado dos volúmenes. El primer volumen se publicó en 1931, mientras que el segundo, completando la obra, salió a la luz en 1956, transcurridos veinticinco años. Este período se debe principalmente a la naturaleza acumulativa del trabajo de investigación, en lugar de a un enfoque sistemático. Esto implica que la estructura de la obra ya estaba prevista desde el principio, incluso en otros cancioneros de Bonifacio Gil, como el dedicado al folklore musical de La Rioja. Después de la publicación del primer volumen, Bonifacio Gil continuó su investigación, reuniendo más materiales folklóricos, lo que le permitió recopilar suficiente contenido para un segundo tomo. Sin embargo, entre la publicación del primer y segundo tomo, aparecieron trabajos de otros autores, como el de Manuel García Matos, *Lírica popular de la Alta Extremadura* (Madrid, 1944), que sin duda influyeron en varias secciones del segundo tomo del Cancionero popular de Extremadura.

El libro de Bonifacio Gil es, sobre todo, un cancionero, como indica su título. Esto significa que el enfoque principal es la canción en términos de letra y música, una letra para cantar. A pesar de esto, el Cancionero tiene un triple interés: literario, musical y etnológico. Cada uno de los volúmenes se divide en dos partes principales: Parte literaria y Parte musical. A su vez, estos dos amplios apartados se subdividen en romances, canciones de ronda, faenas del campo, epitalamios, canciones infantiles, de Nochebuena, de cuna, religiosas, esquileos y pregones. En el segundo tomo, los subapartados establecidos en el primero se dividen nuevamente en secciones más específicas. Así, por ejemplo, los romances se clasifican en bíblicos, históricos, caballerescos, de ausencia, de

tragedias domésticas, de toreros, de crímenes nefandos, de moros y cautivos, de pastores y zagalas, novelescos, burlescos, de ciego, etc. Las canciones de Navidad, en ofrendas y alabanzas, aguinaldos y rondas, autos de pastores y episodios de la vida de Cristo. Las canciones de corro se clasifican según si son simples o dialogadas, con mímica, de juegos de prendas o de comba. Las canciones de faenas se ordenan en cantos de pastoreo, de arado y siembra, de matanzas, aceituneras y de siega. Las canciones de carnaval, de corrida de gallos y taurinas se agrupan junto a otras en una sección llamada canciones de fiestas profanas.

Por supuesto, desde la perspectiva del autor, lo realmente importante era la transcripción musical y el estudio etnomusicológico. La llamada parte literaria es una simple ilustración del cancionero. Bonifacio Gil era consciente de los trabajos que se estaban llevando a cabo en el Centro de Estudios Históricos dirigido por D. Ramón Menéndez Pidal en Madrid. Incluso se hace eco de las teorías neotradicionalistas del maestro de la Filología española cuando, en el segundo tomo, establece la distinción entre música folklórica, que para él es sinónimo de tradicional, y música popular, que considera como sinónima de vulgar (por no decir populachera), de no lejana creación, no sujeta (salvo ligeras excepciones) a transformaciones ulteriores, no completamente anónima. A pesar de su formación predominantemente musical, el musicólogo riojano no mostró gran interés en el estudio histórico-literario de los textos orales. Sin embargo, el Cancionero sigue siendo de gran interés en este aspecto. Solo la recopilación de versiones extremeñas contribuye a configurar un invaluable repertorio del romancero y cancionero tradicionales extremeños de nuestro siglo.

No obstante, en contraposición a la metodología neotradicionalista, centrada casi exclusivamente en el texto y sus variantes, el cancionero de Bonifacio Gil, con sus numerosas anotaciones etnográficas, añade un valor de contextualización de los textos orales realmente enriquecedor. Por ejemplo, en las canciones de boda, no solo nos proporcionará las versiones y su transcripción musical, sino que también nos ofrecerá una valiosísima descripción de las ceremonias y rituales nupciales.

Este enfoque etnográfico y etnomusicológico se acentúa y sistematiza en el segundo tomo. Según el propio autor declara en la introducción, el orden de las secciones lo altera llevando a cabo una clasificación basada en una progresión estacional que en ocasiones se ve interrumpida para dar paso a un discurrir biológico: primeros meses del niño (cuna); su infancia; mocedad, con sus pretensiones amorosas (ronda) y consumación de éstas (boda). Dentro de los apartados que siguen (faenas, fiestas profanas y religiosas),

Bonifacio Gil procuró seguir un orden cronológico. Las secciones dedicadas a los romances y canciones narrativas se mantienen en una sección exenta, ya que, como acertadamente observó Bonifacio Gil, dichos poemas están presentes en todos los ámbitos de la vida humana, tanto en la fiesta como en el trabajo. Pero incluso así, el coleccionista se preocupará de informarnos sobre las circunstancias en las que se cantaba la versión que nos ofrece, lo que demuestra la diversidad de expresiones en la vida extremeña. De esta diversidad de usos y de esta omnipresencia de los cantos populares en la vida extremeña, Bonifacio Gil deduce consecuencias positivas e incluso perspectivas esperanzadoras de cara al futuro.

También publicó un gran número de trabajos específicos en la Revista de Estudios Extremeños. Cabe resaltar *Principales rasgos de su origen y riqueza tonal del folklore musical extremeño*, *La canción extremeña en el folklore español*, *Extremadura y la posible regionalización de su música popular*, *La tradición en la canción extremeña y su evolución*, *El canto de relación en el folklore infantil de Extremadura*.

En 1944 ve la luz su obra *Romancero popular de Extremadura*. Este trabajo causa mucho impacto en los estudios de folklore tanto a nivel regional como nacional. En agradecimiento por este trabajo, Menéndez Pidal le dedica estas palabras “Extremadura, gracias muy particularmente a usted, es ya una de las regiones representadas en el Romancero General que preparo”. En el año 1946 publica en la revista Estudios Extremeños el artículo Hallazgo de 28 canciones populares de Extremadura recogidos en los años 1884-85. Por razones profesionales en 1948 se traslada a Madrid, aun así sus sentimientos Extremadura permanecerían intactos.

Durante su estancia en Madrid sigue trabajando en algunas de las obras que se nombraron anteriormente, como el segundo tomo del *Cancionero popular de Extremadura*, *Juegos infantiles de la provincia de Badajoz*, amplía al libro de Rodríguez Moñino *Nuevos dictados tópicos de Extremadura*, *La canción taurina en la tradición extremeña* y *Las flores en la tradición extremeña*. También incluye canciones y romances extremeños en el *Cancionero taurino*, *el Cancionero infantil universal*.

Se puede concluir que la obra de Bonifacio Gil viene determinada por la distinción que hace entre música folklórica, que para él es tradicional; y música popular, que él considera que es de autor más o menos conocido. No se ocupa demasiado de llevar a cabo un análisis histórico-literario del material apuntando que ya lo realizaron investigadores como Menéndez Pidal.

Cabe destacar que en el ámbito de esta investigación, únicamente se analizarán las canciones recogidas en la provincia de Cáceres, dejando fuera a la provincia de Badajoz. Esto se debe a la naturaleza específica del estudio, que se centra en el folklore de la provincia de Cáceres.

Como conclusión, conviene apuntar que Bonifacio Gil García, con su dedicada recopilación de folklore de Extremadura y su enfática distinción entre música folklórica y popular, ha dejado una huella imborrable en el estudio de la música tradicional española. Su vasta obra, se destaca no solo por su extenso recuento de canciones y melodías, sino también por sus detalladas anotaciones etnográficas que contextualizan los textos orales en la vida cotidiana de Extremadura. Bonifacio Gil aporta una perspectiva rica y enriquecedora, ilustrando cómo los cantos populares se entrelazan con las actividades diarias y las celebraciones de la región, desde las bodas hasta las faenas del campo. A pesar de su traslado a Madrid, su compromiso con la preservación del patrimonio musical de Extremadura no disminuyó, como demuestran sus contribuciones continuas a la Revista de Estudios Extremeños y otras publicaciones. Por lo tanto, es esencial destacar el invaluable legado de Bonifacio Gil en el ámbito de la etnomusicología y el folklore español, especialmente en la provincia de Cáceres, que es el foco específico de este estudio.

Al mismo nivel que Bonifacio Gil, en lo que respecta a conocimientos musicales como a la importancia de sus estudios folklóricos, encontramos a Manuel García Matos (1912-1974). Fue uno de los más destacados folkloristas y musicólogos tanto a nivel regional como nacional. Prácticamente desde los 18 años de edad comienza a viajar por la Alta Extremadura para recoger folklore. En estos viajes recoge materiales de gran valor. Su obra causó gran repercusión en la metodología de investigación. Fue pionero recopilando música popular del norte de Extremadura. Manuel García Matos (1944) apuntó que para poder investigar con exactitud y llevar a cabo un juicio de verdad sería necesario llevar a cabo un estudio comparativo de cancioneros de otras regiones españolas que puede que fuesen influyentes recíprocamente. Amplió su objeto de estudio a otras zonas de la geografía española y del mundo.

Su obra, es una obra basada en un modelo de estudio con una metodología muy clara a seguir para llevar a cabo un estudio de la música de tradición oral en lo que respecta a la clasificación de esta, y su análisis rítmico y melódico. También lleva a cabo un estudio de las posibles influencias que recibió la música española debido a los distintos pueblos que pasaron por la Península Ibérica. Una de sus obras más determinantes en su

carrera sería el *Cancionero musical popular español* de Felipe Pedrell. Después de realizar esa obra es cuando comienza a recoger melodías de folklore español (1933-1935). Destacar su relación con Kurt Schindler. En 1944 ve la luz su obra *Lírica Popular de la alta Extremadura*. Fue publicado por la Unión Musical Española. El valor de esta obra no solo se debe a la recuperación de letras y música popular de Extremadura, sino que también recupera los instrumentos propios de esta música como eran la gaita y el tamboril. Recorre bastantes regiones españolas para recoger el patrimonio musical español.

De gran importancia también es su obra *Cancionero popular de la provincia de Cáceres* publicado por el Instituto de Musicología del CSIC en Barcelona en 1982. Se trata de una edición crítica por Josep Crivillé. Esta obra es un complemento de *Lírica popular de la Alta Extremadura* anteriormente mencionada. Este cancionero comienza con una introducción en la que se detallan los criterios que se han seguido para ordenar y clasificar las piezas, los sistemas modales y tonales, ritmo, formas y organología. A continuación, aparece la parte musical, compuesta por melodías y textos de 349 piezas. Por último, encontramos la parte literaria, con 247 textos. Son canciones de Navidad, Carnaval, Cuaresma como canciones de los ciclos de mayo, verano y otoño, melodías instrumentales y canciones de baile. Se incluyen índices de informantes, localidades, analíticos, tablas de correspondencia etnomusicológica e índice general.

En conclusión, Manuel García Matos emerge como una figura central en el estudio y preservación del folklore musical español. Su dedicación temprana a recorrer y documentar la Alta Extremadura resultó en una colección inigualable de materiales y conocimientos auténticos. Manuel García Matos rompió esquemas en la metodología de investigación, priorizando la recopilación y comparación de distintos cancioneros regionales para entender mejor su influencia mutua. No sólo se limitó al norte de Extremadura, sino que extendió su interés a otras zonas de España y del mundo, llevando a cabo un análisis detallado de la clasificación, el ritmo y la melodía de la música de tradición oral, así como del impacto de diferentes culturas en la música española.

Con la publicación de obras emblemáticas como el *Cancionero musical popular español* de Felipe Pedrell y *Lírica Popular de la alta Extremadura*, Manuel García Matos no sólo rescató letras y música, sino también instrumentos tradicionales como la gaita y el tamboril. Su recopilación, meticulosa y apasionada, rinde homenaje a la riqueza y diversidad del patrimonio musical de España.

El valor de su obra se refuerza aún más con la publicación de *Cancionero popular de la provincia de Cáceres*, un detallado y crítico complemento a sus trabajos previos que incluye una amplia gama de melodías y textos, consolidando así su legado. Su contribución a la musicología y al folklore es inmensa y perdura como una guía esencial para el estudio de la música de tradición oral en España.

Otra figura recuperadora de la música de tradición oral en la provincia de Cáceres fue Ángela Capdevielle (1890-1972). Trabajó de forma muy afanosa para recuperar y divulgar las canciones y danzas típicas del folklore cacereño. Poseía unas aptitudes musicales muy destacadas. Ejerció como docente de Música en el Ateneo, más tarde fue profesora en la Escuela de Magisterio de Cáceres. Recopiló trabajos a pie de calle por los diferentes pueblos de la provincia mientras seguía a sus grupos de baile, a los cuales dirigía. A raíz de esa experiencia publica su obra *Cancionero de Cáceres y su provincia* en la que recoge 265 canciones de la Provincia Altoextremeña. Es publicada en 1969 por los Servicios Culturales de la Diputación Provincial.

También resulta interesante nombrar el *Cancionero de la Garganta* elaborado por el autor Pedro Majada Neila y publicado en 1984 por la Institución Cultural El Brocense de la Excma. Diputación de Cáceres. La escasa bibliografía existente sobre el abundante folklore existente en este pueblo empuja al autor a llevar a cabo este trabajo. Se trata de un cancionero fronterizo ya que la Garganta está situada en la linde con León y Castilla. En 1833 La Garganta entra a formar parte en su extremo, de la provincia de Cáceres (límitrofe con Salamanca y Ávila). Esas características fronterizas otorgan a este municipio una privilegiada posición que favorece la importación y exportación del folklore, que contribuirá a su enriquecimiento dada la variedad de sus fronteras.

En el año 1985 la Institución Cultural el Brocense publica el *Cancionero Arroyano* del municipio de Arroyo de la Luz, recogido por Francisca García Redondo. En este libro se recoge el acervo popular de Arroyo de la Luz que conserva un poderoso patrimonio folklórico-musical. Una gran variedad de canciones y romances de tradición oral que convierten a la localidad cacereña en una de las más interesantes de Extremadura.

Otra obra de referencia en la recogida de música de tradición oral de la provincia de Cáceres es *Entre la Vera y el Valle. Tradición y folklore de Piornal*. La autoría de esta obra pertenece a Ángel Calle, Feliciano Calle, Germán Sánchez y Saturio Vega. También es publicada por la Institución Cultural el Brocense de la Excma. Diputación de Cáceres en el año 1995. Este cancionero está elaborado en su totalidad por lugareños que conocen de primera mano las canciones, costumbres y tradiciones de su pueblo. Se trata de una

obra sustentada en vivencias propias, ya que los autores o familiares de los mismos han formado parte de las bodas, rondas, matanzas, etc... gozando y sufriendo todo lo que en este estudio se recoge y representa. Se lleva a cabo una agrupación de las canciones de acuerdo al periodo del año al que pertenece. El trabajo más puramente musical se complementa con algunos apuntes de carácter etnológico que hacen referencia a la indumentaria, alimentación, vivienda o habla popular. Las costumbres de Piornal siempre han estado ligadas a la expresión musical, conservándose en él tradiciones de indudable interés.

Avanzando por orden cronológico en 2002-2003 encontramos la obra de M^a del Pilar Barrios Manzano y Ricardo Jiménez Rodrigo: *Un núcleo rural del llano cacereño. Música y tradiciones en Torrequemada*. Se trata de un trabajo que incluye una parte teórica (fuentes y metodología para el estudio de la música de tradición oral en Extremadura) y la puesta en práctica de esta teoría mediante el estudio del folklore musical de Torrequemada, en base al contexto geográfico, histórico y etnográfico. Es un trabajo sobre el municipio de Torrequemada, su historia, tradiciones, medio natural y un estudio analítico de su música.

Se muestra un estudio global que los autores consideran debe ser el de cada municipio de Extremadura. Cabe destacar la atención que se presta en dicho trabajo a lo cooperativo o interdisciplinar, proponiendo un trabajo conjunto entre personas de diferentes ramas del saber para poder hacer etnomusicología y/o folklore musical. Fruto de este carácter interdisciplinar apreciamos la clasificación que lleva a cabo la autora que huye de criterios clasificatorios exclusivamente musicales. Utiliza un criterio clasificatorio mixto que atiende a criterios antropológicos, funcionales, literarios y a lo estrictamente musical. En general, se trata de un trabajo que ofrece una visión sobre el estado de la cuestión de la investigación musical en Extremadura, sugiere líneas de investigación para futuros trabajos, formula hipótesis que pueden favorecer el estudio del intercambio musical entre Extremadura y otras zonas geográficas para así poder llevar a cabo futuros estudios comparativos y, por último, y no por ello menos importante, la presentación de una zona de la que aún no se habían publicado estudios con el fin de ampliar las investigaciones y tradiciones de Extremadura.

También en el año 2003 encontramos la obra *Música de Tradición Oral en Torrejoncillo* de Francisco Rodilla León. El autor lleva a cabo un exhaustivo estudio de las fuentes bibliográficas en lo que respecta al estudio de la zona, como también a cuestiones metodológicas musicales. Muestra el estado en el que se encuentra la

investigación musicológica en Extremadura e incide en la necesidad de que se lleven a cabo nuevas investigaciones. Realiza un trabajo de campo llevando a cabo una recopilación para lo que se basa en los cantores, explica la metodología que ha seguido para realizar la transcripción musical y define el tipo de clasificación por el que se ha decidido en base al repertorio recopilado. Por supuesto lleva a cabo un análisis de los aspectos musicales destacando el estudio que hace sobre la modalidad en el folklore musical. Junto a cada sección de cantos encontramos también un estudio etnográfico de las tradiciones en las que se encuentran enmarcadas estas canciones.

Agrupación folklórica Virgen de los Remedios (en adelante AFVR) publica en 2004 el *Cancionero popular de Torrecillas de la Tiesa*. Se trata de una reconocida asociación cultural que tiene como objetivo la recuperación y difusión del patrimonio musical y cultural de la localidad de Torrecillas de la Tiesa. Desde su fundación en 1978, la agrupación realiza diversas investigaciones y recopilaciones de canciones populares, bailes y costumbres de la región, y ha contribuido a la promoción y difusión de la música tradicional de la zona, tanto en Extremadura como en otras partes de España y Europa. El trabajo de campo es realizado por un grupo de personas implicadas con el municipio de Torrecillas tanto a nivel afectivo como en lo que respecta a la práctica instrumental. Para la transcripción siguen los consejos del autor Francisco Rodilla León, al igual que para la clasificación de las canciones siguen las indicaciones de Pilar Barrios Manzano.

Rosario Guerra Iglesias y Sebastián Díaz Iglesias publican en 2008 *Los sonidos de un pueblo*. Se trata de una obra en la que se lleva a cabo un estudio analítico-musical de la música de tradición oral en el municipio de Piornal. En ella se recogen 297 canciones clasificadas siguiendo los ciclos anual y vital. Esta obra comienza con una introducción en la que se presenta el trabajo, los objetivos que persigue y por qué se elige Piornal para llevar a cabo la investigación. A continuación, encontramos una pequeña situación geográfica de Piornal, para que sirva para situarse al lector. En la tercera parte se recoge la metodología seguida, desde que se inicia la investigación a la escritura etnográfica, procedimientos, técnicas e instrumentos, estrategias, etc... En la cuarta parte encontramos los textos y contextos asociados a este pueblo. En este capítulo se muestra el panorama musical de Piornal en el momento en el que se llevó a cabo la investigación, haciendo referencia a la historia y a los cambios que se han ido sucediendo a lo largo del tiempo. El análisis musical va de la mano con el análisis de los textos y contextos, los cuales pretenden utilizarse para comprender el hecho musical y los comportamientos que lleva consigo. En el quinto apartado encontramos un estudio comparativo con otros

cancioneros de la región. En la sección sexta aparecen los índices y bibliografía, y en el séptimo encontramos las transcripciones musicales

En 2009 encontramos la obra *El folklore musical de tradición oral en las Villuercas bajas*. Se trata de una obra coordinada por Cosme Alfonso Tomé Fernández llevada a cabo por algunos de los maestros que ejercen en el Centro Rural Agrupado (en adelante CRA) Las Villuercas y están implicados en la tarea investigadora. Se incluyen dentro de la investigación las localidades situadas en la cara sur de la Sierra de las Villuercas: Casas de Miravete, Deleitosa, Retamosa, Roturas de Cabañas, Robledollano y Navezuelas. El proyecto busca evitar que el patrimonio cultural de la zona caiga en el olvido y que la música de tradición oral no se pierda para siempre. El trabajo de campo se basa en la observación participante, utilizando entrevistas a informantes y recopilación de material sonoro y fotográfico. Los objetivos del proyecto incluyeron la recopilación de canciones de tradición oral, la conservación del patrimonio cultural, la creación de una base de datos y la difusión del repertorio entre los alumnos. La falta de bibliografía específica sobre el folklore musical de tradición oral en la zona empujó a los autores a la realización de investigaciones de campo y estudio. El proyecto comenzó localizando a las personas portadoras de las canciones de tradición oral y entrevistándolas en sus hogares. El material recopilado se procesó y clasificó para su estudio y difusión.

Jaime Sampedro Riscado (2020) publica *Familia y tradición oral en la construcción de identidades socioculturales* en el municipio de Cedillo. Se trata de un trabajo en el que el autor aborda el cómo se construyen las identidades sociales y culturales del municipio de Cedillo apoyándose en el parentesco y la música de tradición oral. Esta obra que recoge cuarenta y un cantos, clasificados en función del ciclo del año. Canciones que son interpretadas por varios informantes. Letras en español y portugués y transcripciones musicales realizadas bajo un importante rigor etnomusicológico. Se lleva a cabo un estudio de campo realizando entrevistas y debates entre informantes, analizando fuentes parroquiales y municipales y fuentes bibliográficas. Los datos obtenidos se agrupan en: canciones, vocabulario general, toponimia y antroponimia. Se parte de la realización de un análisis de la evolución de las familias en el municipio a lo largo del siglo XX, para después recoger aspectos culturales pertenecientes a la tradición oral. Este trabajo ofrece una perspectiva valiosa sobre la importancia de la tradición oral en la vida social y cultural de una comunidad, y su relación con la construcción de la identidad y la memoria colectiva. Además, aporta nuevos datos y reflexiones sobre la situación

sociocultural de la región de Cedillo, contribuyendo así a una mejor comprensión de la diversidad y riqueza cultural de la provincia de Cáceres y de Extremadura en general.

En conclusión, esta investigación se centrará en el estudio exhaustivo de los cancioneros y obras previamente mencionados, los cuales son considerados de gran relevancia en el ámbito de la etnomusicología de la provincia de Cáceres. Cabe destacar que estos trabajos abarcan un amplio espectro de tradiciones musicales, sistemas teóricos e instrumentos característicos de diversas comunidades y culturas. El análisis detallado de estas fuentes primordiales permitirá una comprensión profunda de las prácticas musicales y sus contextos socioculturales, contribuyendo de esta manera a enriquecer el conocimiento existente en el campo de la etnomusicología en la provincia de Cáceres. El enfoque metodológico empleado en esta investigación se basará en un marco teórico sólido y en la aplicación de técnicas rigurosas de análisis e interpretación, lo cual garantizará un riguroso estudio académico. Así, el presente trabajo aspira a generar nuevas perspectivas y reflexiones sobre la música y su papel en la construcción y mantenimiento de la identidad cultural de las comunidades estudiadas.

1.2 Trabajo de campo e instrumentos de recogida de la información

Uno de los retos más significativos para los etnomusicólogos que realizaron trabajo de campo en España a principios del siglo XX fue la falta de infraestructuras y recursos para el estudio de la música popular. Los primeros trabajos de campo realizados por etnomusicólogos como Hugo Schuchardt, que visitó España en 1893, o Constantin Brăiloiu, que visitó el país en 1928, se llevaron a cabo sin la ayuda de instituciones locales y con escasa documentación y apoyo por parte de las autoridades. En este sentido, el musicólogo alemán Kurt Schindler, se enfrentó a numerosas dificultades. Kurt Schindler, se topó con la falta de instituciones y recursos para el estudio de la música popular, así como con la desconfianza de las comunidades locales hacia los investigadores extranjeros. Según lo indicado por Kurt Schindler encontró numerosos obstáculos durante su estudio. Carecía de fuentes bibliográficas, de acceso a archivos y de personas que pudieran proporcionarle datos referentes a la música popular. Esto lo llevó a tener que desarrollar su propia documentación y a buscar individuos capaces de brindarle la información requerida. Además, el musicólogo alemán también señala la desconfianza de las comunidades locales hacia los investigadores extranjeros, lo que dificultó la obtención de información y acceso a las prácticas musicales de la región. A pesar de estas

dificultades, Kurt Schindler logró llevar a cabo una amplia documentación y grabación de la música popular de España y Portugal.

Por esa época, los etnomusicólogos que realizaron trabajo de campo en la provincia de Cáceres se encontraron con diversas dificultades que obstaculizaron sus investigaciones. En aquel momento, Cáceres era una provincia con una economía agrícola y ganadera, con una baja densidad de población y con un aislamiento geográfico que dificultaba el acceso a las distintas localidades. Además, no existían instituciones locales que pudieran proporcionar información o apoyo a los investigadores.

En la provincia de Cáceres, la recogida de datos por parte de los etnomusicólogos se convirtió en una tarea fundamental para comprender la diversidad musical de la región y su relación con la cultura y la sociedad local. Para ello, los etnomusicólogos utilizaron diferentes instrumentos de recogida de información en los cuales se profundiza a continuación. Estos métodos permiten obtener datos valiosos sobre la música tradicional de la provincia, sus características técnicas, los usos y significados asociados, y su papel en la vida cotidiana de las comunidades locales.

Instrumentos de recogida de la información utilizados por los etnomusicólogos

En la disciplina de la etnomusicología, la recogida de información es un proceso vital que permite la exploración y el entendimiento de la música desde una perspectiva cultural y social. Los etnomusicólogos estudiados en esta investigación han utilizado una variedad de instrumentos y métodos para la recolección de datos, reflejando la amplitud y la profundidad de su campo de estudio. Desde entrevistas en profundidad y observación participante hasta el uso de grabaciones de audio y video. Estos instrumentos han permitido a los etnomusicólogos documentar, analizar y interpretar la música en su contexto cultural. La elección de estos instrumentos está intrínsecamente relacionada con los objetivos de la investigación, el contexto de estudio y las particularidades de la música y las prácticas musicales que se exploran. Asimismo, la recogida de información en etnomusicología implica no solo la captura de la música en sí, sino también la recolección de datos sobre las personas, los lugares, las prácticas, las creencias y los valores que rodean la música, lo que refuerza su carácter interdisciplinario y su foco en la música como un fenómeno sociocultural.

Este trabajo procederá a detallar cada uno de los métodos e instrumentos empleados por los etnomusicólogos analizados. Esta revisión exhaustiva permitirá no solo comprender cómo estos investigadores han abordado la tarea de recolectar datos,

sino también ilustrar la diversidad de enfoques que existen dentro del campo de la etnomusicología. Desde las técnicas más tradicionales hasta los métodos más contemporáneos, estos instrumentos de recogida de información reflejan las múltiples formas en que los etnomusicólogos se acercan al estudio de la música como una expresión cultural y social. Por lo tanto, lo que sigue es una exploración detallada de estos instrumentos, con el fin de proporcionar un mayor entendimiento de su utilidad y aplicabilidad en la disciplina de la etnomusicología.

Grabadoras de audio

El análisis de la música de tradición oral emplea una variedad de técnicas y métodos. Entre las herramientas clave utilizadas en este campo se encuentra la grabadora de audio, una herramienta crucial en disciplinas como la etnomusicología y la musicología, que permite capturar y analizar la música en su estado más genuino y original.

Lomax (1968) subraya el papel esencial de las grabadoras de audio en el campo de la recopilación de música de tradición oral, señalando que estas permiten un registro fidedigno de la música tal como se interpreta en su contexto original, preservando tanto su forma como su contenido emocional y social. Pioneros en el uso de grabadoras de audio, Alan Lomax y su padre John Lomax realizaron extensas grabaciones de música folklórica en Estados Unidos y otros países. Además de registrar la música, estos investigadores documentaron las historias y las tradiciones de las comunidades donde se originaba la música, convirtiendo a las grabaciones en medios para preservar y difundir la música folklórica y tradicional a nivel global.

Por otro lado, Feld (1982) argumenta que las grabaciones de audio no solo capturan la música per se, sino también el ambiente y las circunstancias en que se realiza. Para Feld, las grabaciones son "textos sonoros" que registran la interacción entre los músicos, la audiencia y el entorno, proporcionando información valiosa para la interpretación etnomusicológica.

En España, la utilización de la grabadora como instrumento de recolección de datos en la musicología se inició en la década de 1950. Joan Alavedra fue uno de los primeros en emplear este método para documentar la música popular española, realizando grabaciones y documentando la música popular y tradicional, así como historias y leyendas de la región de La Ribagorza, en los Pirineos (Alavedra, 1954). Esta práctica se extendió a lo largo de la década de 1960, resultando en la creación del Archivo de la Palabra por el Instituto Nacional de Musicología en 1964, que incluye grabaciones de

música y canciones populares de todas las regiones de España, así como historias, cuentos y leyendas populares (Archivo de la Palabra, 2006).

No obstante, el impacto de la grabación de audio se extiende más allá de simplemente mejorar la capacidad de registrar y analizar sonidos. Según Seeger (2004), también ha afectado nuestra percepción y entendimiento de la música. En el caso particular de la música de tradición oral, la grabación de audio ha permitido un registro y análisis más precisos de aspectos técnicos de la música, como la tesitura y el rango melódico. Seeger argumenta que el análisis detallado de las grabaciones de audio ha llevado a un mayor conocimiento y apreciación de las sutilezas y la complejidad de la música de tradición oral. Esto ha mejorado nuestra capacidad para valorar y apreciar el arte y la habilidad involucrados en estas formas musicales .

Además, la grabación de audio ha permitido la conservación y difusión de la música de tradición oral a un público mucho más amplio. A través de grabaciones, la música de comunidades y culturas específicas puede ser compartida y apreciada por personas de todo el mundo, aumentando la visibilidad y la apreciación de estas tradiciones musicales (Seeger, 2004).

De acuerdo con Manzano (1989), este método también provee un medio para preservar las características tonales y vocales de las melodías en su forma original, lo cual es esencial al analizar canciones tradicionales y populares.

A pesar de la información anteriormente expuesta hay que resaltar que uno de los primeros estudios etnomusicológicos en Extremadura que empleó la grabadora para la recopilación de datos fue el realizado por el musicólogo alemán Kurt Schindler en la década de 1920, mucho antes de la fecha anteriormente mencionada. Kurt Schindler, utilizó grabaciones de campo para documentar el canto y la música popular de esta región española. Según Onís (1941) Kurt Schindler usa en sus investigaciones un gramófono transportable con el cual graba casi quinientas melodías desconocidas en discos de aluminio. Es la primera vez que ese método de recopilación es utilizado en España. Los discos de aluminio originales están en el Laboratorio de Fonética del Instituto de Filología (C.S.I.C. Madrid). Son un total de 160 discos de aluminio de doble cara. Existe copia analógica de los discos de aluminio en la Casa Hispánica de Columbia University (N.Y.) en Estados Unidos. Los discos de aluminio de doble cara con las grabaciones originales de Kurt Schindler contienen a veces más de una canción por cada cara. En otras ocasiones la misma canción continúa de una cara a otra, incluso de un disco a otro. También quedan

registrados ensayos y entradas equivocadas bien como recitados no musicales. Algunos discos, por su mal estado de registro o conservación, son inaudibles o están vacíos.

También hay transcripciones de campo realizadas por Kurt Schindler sin el registro sonoro correspondiente. Los resultados obtenidos permiten ser más exactos en el estudio de estos cantos. Los campesinos casi siempre interpretan con gusto los cantos y hasta sienten placer al poder oír sus cantos inmediatamente después. Kurt Schindler termina la transcripción musical de los cantos recogidos en discos en su segundo viaje. La edición de su libro se hace tomando como base los manuscritos autógrafos del autor realizados con exactitud, escurpulosidad y perfección metódica. Aquellas canciones que Kurt Schindler transcribió de los discos grabados, Onís (1941) las marca con un asterisco, como se aprecia en la obra, y aquellas que no la tienen son las que trascibió directamente a papel en directo de la voz de los campesinos. Además describe y con ello justifica, que esos datos extra musicales muy personales de los informantes, eran resultado de tenía una gran habilidad de gestión con los informantes y la cultura por su actitud, y por conocer la lengua.

Bonifacio Gil (1931-1956) realizó la transcripción a mano. Actualmente no existe acceso a ninguna fuente fiable que pueda demostrar o indicar que Bonifacio Gil haya empleado una grabadora como herramienta para la recolección de cantos durante el transcurso de su investigación. Este hecho sugiere la necesidad de llevar a cabo un análisis crítico y riguroso de las fuentes disponibles con el fin de evaluar de manera objetiva las afirmaciones que se han realizado al respecto.

Es importante destacar que la ausencia de evidencia tangible no implica necesariamente que la información es falsa o que el investigador no haya utilizado dicha herramienta. Por lo tanto, es importante tener en cuenta la limitación del conocimiento actual en relación a este tema, lo cual nos obliga a continuar investigando y explorando todas las posibles fuentes de información que puedan aportar más datos y arrojar luz sobre la cuestión. Es posible afirmar, basándonos en las pruebas existentes, que el investigador en cuestión recolectó múltiples versiones de una misma canción, y se mostró particularmente interesado en recabar información acerca de la procedencia de los informantes, así como en indagar acerca de las personas que les habían enseñado las canciones en cuestión. Asimismo, trazó mapas que ilustraban la propagación de estas canciones a nivel comarcal y regional, evidenciando su afán por comprender la difusión de las mismas. No obstante, es importante señalar que en su investigación, el autor en cuestión descuidó el estudio de aspectos histórico-literarios, lo cual podría considerarse

una limitación en su análisis y comprensión de las canciones recolectadas. Sería conveniente, por tanto, profundizar en este ámbito de análisis para obtener una visión más completa y detallada de las canciones en cuestión y su significado dentro de su contexto histórico y cultural.

Manuel García Matos, según algunos investigadores, destaca como uno de los precursores en la implementación de tecnologías y herramientas de grabación sonora para la recopilación de información en el campo de la etnomusicología. De acuerdo con la obra de Cosme Tomé (2009), este investigador hizo uso de un grabador Ampex para tal fin. Sin embargo, no se dispone de mayores detalles acerca de esta cuestión que nos permitan otorgar veracidad a esta afirmación. De hecho, Crivillé (1982) en el prólogo a la edición crítica de la obra *Cancionero Popular de la provincia de Cáceres* afirma:

Se deben diferenciar, en el caso de los cancioneros tradicionales, los adquiridos mediante los antiguos sistemas del dictado musical, veloz y simultáneo, y los cancioneros basados en documentos sonoros (reunidos con la ayuda de los modernos aparatos de grabación). Los que aquí nos ocupan fueron coleccionados mediante aquel primer método aunque el conocimiento profundo que su recopilador poseía sobre la materia y la circunstancia de ser el placentino (lo que le daba connaturalidad con el grupo étnico que trataba) auguran una autenticidad total en las transcripciones. (p. XIX-XX)

Con lo cual se da por sentado que el autor no utilizó medios como la grabadora, a pesar de ciertas afirmaciones.

Conviene apuntar que autores como Manzano (1989) afirman que la manera en que se recopila la música tradicional ha cambiado significativamente desde alrededor de la década de 1960. Antes de la utilización generalizada de los aparatos de grabación de sonido, la recopilación se llevaba a cabo de manera artesanal, en consonancia con las afirmaciones realizadas por Crivillé (1982). Como se expuso anteriormente, los primeros recopiladores de canciones populares transcribían la música directamente de los intérpretes, lo que implicaba un constante desplazamiento a los lugares en los que se encontraban los informantes y la repetición de cada frase hasta que el documento quedara transcrito en su totalidad. Esta forma de trabajo permitía un contacto más cercano con los intérpretes y una información más amplia sobre el entorno etnológico del hecho musical. Sin embargo, tenía sus desventajas, como la falta de naturalidad en la interpretación, la dificultad para constatar las variantes y la falta de control de calidad una vez hecha la transcripción musical. Estos métodos fueron utilizados para compilar importantes cancioneros como los de Federico Olmeda, Dámaso Ledesma, Agapito Marazuela, E.

Martínez Torner y Manuel García Matos, que siguen siendo fuentes importantes para el conocimiento de la música tradicional en estos ámbitos geográficos.

Ángela Capdevielle, reconocida maestra de música y pianista, se destaca por haber registrado canciones populares de los pueblos de Cáceres mediante la transcripción musical. Esta investigadora solía plasmar en papel las melodías que la gente le cantaba en su cotidianidad. Vale mencionar que en aquella época, en las plazas, fiestas, romerías, bodas y procesiones aún se interpretaban y cantaban canciones populares con el acompañamiento de instrumentos como el pandero, la flauta y el tamboril. Resulta llamativo que, pese a la disponibilidad de tecnologías de grabación en el momento en que Ángela Capdevielle publicó su investigación en 1969, no existan indicios de que haya utilizado alguna grabadora. Uno de los métodos que utilizó para recoger canciones, tal y como indica ella misma en el prólogo de su cancionero, fue a través de sus alumnos de la Escuela de Magisterio que, desde sus pueblos de origen, le traían canciones.

Después de analizar la información proporcionada sobre la forma en que se llevaba a cabo la recopilación de la música tradicional antes del uso generalizado de los aparatos de grabación de sonido, podemos concluir que Kurt Schindler fue una excepción en su época, ya que utilizó la grabadora a principios del siglo XX. Sin embargo, debido a que el texto menciona específicamente la década de los 60 como el momento en que se produjo un cambio radical en la recopilación de la música tradicional, podemos decir que Kurt Schindler no es representativo de la forma en que se recopilaba la música tradicional en ese período.

Por lo tanto, podemos incluir a Bonifacio Gil, Manuel García Matos y Ángela Capdevielle como recopiladores importantes de la música tradicional destacando que su labor se caracterizó por la transcripción directa de la música a partir del dictado de los intérpretes, sin la utilización de la grabación de sonido como medio para recopilar la música. Esta forma de recopilación se basaba en la memoria auditiva y la habilidad para transcribir de forma inmediata la melodía, el ritmo y la letra de las canciones. Esta técnica, aunque puede resultar compleja, requiere de una gran habilidad y conocimiento musical, ya que se debe tener un buen oído y una gran sensibilidad para captar las sutilezas de la música tradicional.

Francisca García, natural de Soria, no originaria de Arroyo de la Luz, llevó a cabo una investigación sobre las canciones populares de este municipio extremeño. Para ello, contó con la colaboración de Purificación Pacheco, residente en la zona, quien le facilitó el acceso a los informantes locales. Para recopilar información acerca de las canciones y

su contexto cultural llevó a cabo entrevistas con los informantes locales, quienes le proporcionaron información detallada sobre las canciones populares de la zona y su significado cultural. Además, se trasladó a las festividades y conmemoraciones populares en las que se ejecutaban estas canciones, con el fin de registrarlas en tiempo real. Para llevar a cabo este proceso de recopilación, la investigadora visitaba las residencias de los habitantes de la localidad y les solicitaba que interpretaran las canciones que conocían. En algunas ocasiones, grababa estas interpretaciones utilizando una grabadora de cassette para posteriormente analizarlas y transcribirlas con mayor detalle.

En el cancionero *Entre la Vera y el Valle* de los autores Calle et. al, publicado en el año 1995, no se hace referencia explícita al uso de la grabadora de audio como herramienta de recolección de información. No obstante, dadas las condiciones temporales y los avances tecnológicos disponibles en la época en que se llevó a cabo esta investigación, se puede inferir que se utilizó dicho dispositivo para tal fin. La AFVR, integrada por individuos nativos de Torrecillas de la Tiesa, llevó a cabo una labor de campo para recopilar los cantos que posteriormente se incluirían en el cancionero. Los miembros de la agrupación visitaron residencias particulares y utilizaron una grabadora para capturar las interpretaciones de los habitantes locales. Cabe destacar que la utilización de la grabadora permitió una mayor precisión y fidelidad en la documentación de las canciones, y evitó la posible distorsión que podría haber surgido de la transcripción escrita.

Con base en la información presentada en el cancionero compilado por Francisco Rodilla (2003), proporcionada por el propio autor, se hace patente que empleó una grabadora de audio como instrumento para la recolección de melodías:

De la indagación realizada, comprobamos con satisfacción que las versiones que poseemos grabadas por los informantes, son casi coincidentes con los temas que están en partitura y así nos decidimos a incorporar como fuente directa el canto escrito, tradicionalmente, considerado fuente indirecta. (p.31)

En la obra de Pilar Barrios y Ricardo Jiménez (2003), incluido en el mismo volumen de la revista *Saber Popular, Revista Extremeña de Folklore*, se señala que a través del proceso de grabación, además de obtener la información requerida, es posible observar la disponibilidad de los informantes. Asimismo, permite analizar la metodología empleada, el análisis y la inducción de los diálogos hacia resultados que podrían no ser fiables. La conjunción de estos factores, sumada al período en el que se desarrolla la investigación, evidencia la utilización de la grabadora como medio para la recolección de información.

Tal y como indican Guerra y Diaz (2008) a través de la técnica de observación participante, obtienen valiosa información en diversas formas de registro, tales como la documentación escrita, sonora y audiovisual. Estas fuentes les proporciona un amplio conocimiento sobre varios momentos significativos de la vida social y cultural de la comunidad. Por ejemplo, registran detalladamente las rondas que se asocian con las celebraciones de bodas, documentan los ensayos y cantos de las Alborás, así como las rondas que se llevan a cabo en el marco de la fiesta de Jarramplas. Además, registran las manifestaciones religiosas cantadas, como misas y procesiones, que son de gran importancia en la vida comunitaria.

Según Cosme Tomé (2009) al abordar la tarea de registrar la música folklórica de tradición oral mediante el uso de las tecnologías de información y comunicación, se impone la responsabilidad de emplear los medios tecnológicos apropiados para garantizar la protección adecuada de los materiales obtenidos y procesar correctamente la información recolectada. El cambio vertiginoso en los métodos de grabación puede considerarse como el punto de partida, siendo esencial el uso de las tecnologías más avanzadas de grabación digital en nuestros trabajos de campo. Por lo que es evidente la utilización de la grabadora y otros medios en su trabajo de investigación.

En el proceso de recolección de cantos llevado a cabo para la elaboración de la obra de Jaime Sampedro, no se menciona explícitamente el uso de la grabadora u otros dispositivos electrónicos para la recopilación de cantos. Sin embargo, se asume que, considerando la fecha de publicación del trabajo (2020), se emplearon medios de esta índole.

En función de la evolución de las investigaciones etnomusicológicas durante el final del siglo XX y comienzos del XXI llevadas a cabo en la provincia de Cáceres, se puede observar que los avances tecnológicos, particularmente los relacionados con las capacidades de grabación, jugaron un papel crucial en la recopilación y documentación de la música tradicional. La introducción de dispositivos de grabación de alta calidad permitió a los investigadores registrar de manera precisa y detallada la música de tradición oral, lo que a su vez proporcionó una representación más fidedigna de esta forma de expresión cultural.

Estas grabaciones no solo recogen las melodías y ritmos, sino también los matices de interpretación y las sutilezas de las presentaciones en vivo, elementos que anteriormente eran imposibles de documentar de manera efectiva. La capacidad de capturar la música en su contexto original proporcionó un medio para analizarla en un marco más amplio,

ofreciendo una comprensión más profunda de su papel y significado en las respectivas comunidades. Por lo tanto, se puede afirmar que la evolución de la tecnología de grabación de sonido redefinió el enfoque de la recopilación y documentación de la música tradicional. Esta mejora en las herramientas de registro no solo facilitó el proceso de investigación, sino que también posibilitó la preservación de estas tradiciones musicales para futuras generaciones, ampliando su acceso y difusión a nivel global. En resumidas cuentas, estos avances han sido esenciales para la perpetuación y el estudio de la diversidad musical de la provincia de Cáceres y más allá.

Grabadora de video

La utilización de grabadoras de vídeo ha demostrado ser una herramienta valiosa en la investigación etnomusicológica, permitiendo registrar tanto actuaciones musicales como danzas tradicionales. No sólo se capturan los elementos auditivos, sino también los visuales, otorgando una perspectiva más integral de las expresiones musicales (Baily, 2008). Esta capacidad de documentar aspectos visuales como gestos, movimientos de danza, instrumentos musicales y la interacción entre los participantes añade una riqueza de detalles que sobrepasa la mera captura de la música en sí misma (Merriam, 1964).

Además, esta documentación visual puede potenciar la interpretación y el análisis de la música. Se pueden explorar dimensiones adicionales como la performance, la expresión corporal y la interacción social, elementos cruciales en la experiencia musical y cultural (Titon, 2008). A través de la grabación de eventos musicales y entrevistas con músicos y miembros de la comunidad, se puede documentar y analizar la música en su contexto cultural (Bakan, 2014).

Sin embargo, es importante tener en cuenta que la presencia de una cámara puede influir en el comportamiento de los participantes. También puede haber restricciones culturales o personales sobre qué se puede grabar y compartir (Barz & Cooley, 2008). En última instancia, a pesar de estos posibles desafíos, la literatura respalda firmemente el uso del vídeo en la recopilación de información etnomusicológica por su capacidad para proporcionar una comprensión más completa de la música y su entorno cultural (Cooley, 2000).

La, casi testimonial existencia de registros en formato de video en el estudio llevado a cabo por la mayoría de los etnomusicólogos investigados sugiere la posibilidad de que no hayan empleado dicha herramienta para recopilar su información. Sin embargo, según Pilar Barrios y Ricardo Jiménez (2003), resulta crucial recolectar grabaciones en video y

fotografías en momentos precisos del trabajo de campo, tanto individuales como grupales. Cabe destacar que algunos informantes pueden sentirse más cómodos con la cámara de video que con la fotográfica, a menos que se trate de fiestas o reuniones colectivas en las que la presencia de la cámara pasa desapercibida. En estas celebraciones en las que la música es parte fundamental, es fundamental la grabación en video para capturar expresiones, gestos, primeros planos, escenas concretas, instrumentos, imágenes y panorámicas que enriquecerán la investigación y servirán como documentos indispensables para el futuro. Aunque las grabaciones en video se han vuelto cada vez más accesibles y comunes en la era digital, es importante reconocer que su uso no es necesario en todos los estudios musicológicos y que hay otros métodos para recopilar datos. En muchos casos, la investigación musicológica se basa en fuentes escritas, como partituras, tratados teóricos y críticas musicales. Los etnomusicólogos pueden haber utilizado estos recursos para analizar y entender la música de su época, así como para contextualizarla dentro de los movimientos artísticos y culturales más amplios. Además, como vimos anteriormente, han utilizado grabaciones de audio de interpretaciones de la música para informar su análisis, en lugar de grabaciones en video.

Es importante tener en cuenta que el uso de grabaciones en video puede ser limitado en algunos contextos, especialmente en la investigación histórica de la música. Por ejemplo, puede haber pocas o ninguna grabación en video de la música del siglo XVIII, por lo que los musicólogos tendrán que confiar en otros recursos para comprender mejor esta época. En última instancia, la falta de evidencias en la utilización de grabaciones en video en estos trabajos no disminuye necesariamente la calidad de las investigaciones, siempre y cuando hayan utilizado métodos rigurosos y adecuados para recopilar y analizar datos.

Entrevistas y fichas

Además de las grabadoras de audio y video, las entrevistas y fichas son instrumentos cruciales en la etnomusicología para recopilar datos sobre la cultura musical de una comunidad específica. Permiten la recopilación de datos cualitativos sobre las prácticas y creencias musicales de la comunidad, así como información sobre el contexto social e histórico de la música. Nettl (2015) apunta que las entrevistas son particularmente útiles, ya que proporcionan información de primera mano de los músicos y otros miembros de la comunidad. Estas pueden ser estructuradas o no estructuradas, dependiendo de las necesidades específicas de la investigación.

Además, las fichas pueden proporcionar información valiosa sobre las opiniones y preferencias musicales de los oyentes, la utilización de la música en diversos contextos y la valoración de la música en diferentes culturas. Las fichas o cuestionarios cerrados son útiles para la recopilación de datos cuantitativos y son comúnmente empleados en estudios de mercado y en la investigación sobre la opinión de los oyentes. Por otro lado, las fichas o cuestionarios abiertos son útiles para la recopilación de datos cualitativos y se utilizan comúnmente en la investigación sobre la interpretación de la música y su uso en diversos contextos.

De acuerdo con la literatura existente, las entrevistas y los cuestionarios son herramientas ampliamente utilizadas en la etnomusicología, siendo la recopilación de datos tanto cualitativos como cuantitativos una práctica común en los estudios etnomusicológicos (Titon, 2008; Barz y Cooley, 2008). Así, estos instrumentos aportan una información detallada sobre las prácticas y creencias musicales, así como sobre el contexto social y cultural de la música.

La investigación de Bonifacio Gil se manifiesta en la forma de un Cancionero, un compendio de canciones centrado primordialmente en la letra y la melodía. Este Cancionero posee una triple relevancia: literaria, musical y etnológica, y cada tomo se divide en dos secciones principales, literaria y musical. Bonifacio Gil estaba al tanto de los trabajos que se realizaban en el *Centro de Estudios Históricos*, dirigido por D. Ramón Menéndez Pidal, e incluso alude a las teorías neotradicionalistas del maestro en el segundo tomo. Sin embargo, su obra proporciona un valor añadido al contextualizar los textos orales, lo que se distingue de la metodología neotradicionalista, que casi se limita únicamente al texto y sus variaciones. Por ejemplo, en las canciones de boda, el Cancionero proporciona no solo las versiones y su transcripción musical, sino también una valiosa descripción de las ceremonias y rituales nupciales. Aunque es plausible concluir que Bonifacio Gil utilizó métodos de recogida de datos característicos de la etnomusicología, sin acceso a las notas de campo u otras fuentes primarias, la verificación completa de su metodología resulta inviable.

De la información accesible en su Cancionero, se deduce que Bonifacio Gil se enfocó principalmente en la transcripción musical y literaria de las canciones. Sin embargo, también proporcionó información contextual sobre las prácticas culturales vinculadas con la interpretación de las canciones, lo que sugiere una propensión hacia la etnografía musical. En esta narrativa no se menciona el uso explícito de fichas o cuestionarios, lo que no permite confirmar su empleo en su investigación.

Es posible que algunos de los cancioneros que se han analizado en este estudio parezcan simples recopilaciones de cantos sin un enfoque etnomusicológico riguroso. Uno de estos cancioneros es el trabajo de Kurt Schindler. Sin embargo, es importante destacar que el material musical y literario que constituye la obra *Folk Music and Poetry of Spain and Portugal. Música y poesía popular en España y Portugal* fue recogido por Kurt Schindler entre 1920 y 1934 en España, y durante este proceso se elaboraron notas de trabajo de campo que proporcionan información valiosa sobre los informantes y su contexto cultural. La Dra. Olarte Martínez ha trabajado superficialmente estas notas en un artículo de 2010, proporcionando un listado de datos que incluyen la edad, parentesco, profesión, estatus social y otros detalles relevantes de los informantes, así como información sobre el repertorio musical y literario, su transmisión y las fuentes de donde proceden. Estos datos son esenciales para comprender el contexto cultural en el que se producen estas canciones y para desarrollar un trabajo etnomusicológico completo y profundo.

A pesar de que el trabajo de Kurt Schindler se basa en manuscritos autobiográficos donde se anotan peculiaridades de la música y poesía, no se incluyen en la obra dichas indicaciones informativas contextuales del informante en ninguna de las secciones, excepto en el texto, música, variaciones y procedencia. Es importante destacar que Kurt Schindler recogía las canciones desde sus primeros viajes a España in situ y que realizaba las investigaciones desde la relación con el entorno, sin aislar las canciones como objetos individuales. Asimismo, su manejo del idioma y dialectos le permitió comprender la sociedad en la que trabajaba.

De este modo, se aprecia que Kurt Schindler se esforzaba por imbuirse verdaderamente en la cultura que estudiaba, no limitándose a recoger canciones sino poniéndolas en contexto. Esto demuestra la importancia de aplicar el concepto de emic y etic para desarrollar un trabajo etnomusicológico completo y profundo. El propósito de esta exposición es llegar a la conclusión de que, a pesar de no haber tenido acceso a las entrevistas o fichas o cuestionarios empleados por Kurt Schindler en su labor investigativa, se puede inferir que utilizó probablemente algún tipo de herramienta de este tipo.

El corpus musical compilado por Manuel García Matos se enfoca principalmente en los aspectos musicales de las melodías, dejando en segundo plano los aspectos etnomusicológicos. No obstante, es importante señalar que Manuel García Matos, al recolectar los cantos, debe haber empleado alguna metodología sistemática que implicaría

el uso de fichas o cuestionarios específicos para tal fin. En esta misma línea de investigación y estudio de la música popular y tradicional, también encontramos el trabajo de Cadpdevielle. Al igual que Manuel García Matos, Cadpdevielle centra su atención en los aspectos musicales de las melodías. Por otro lado, en cuanto a Francisca García (1995), no se dispone de información acerca de los métodos y herramientas empleados por la autora en la recopilación de datos. Sin embargo, se puede inferir a partir del epílogo de su cancionero que no se limitó a considerar únicamente los aspectos musicales en la selección del corpus que conforma su obra. Según Francisca García (1995) ese conjunto de leyendas, canciones, romances y tradiciones es considerado como el reflejo de la vida social, material y espiritual de un pueblo, y se enmarca dentro del amplio ámbito del folklore. En Arroyo de la Luz, el folklore musical o la etnomusicología, como algunos especialistas prefieren denominar, se basa en el arte popular de los alfareros, la psicología de su gente, sus ceremonias, fiestas del calendario y su lenguaje popular, así como en las coplas y romances que conforman un rico patrimonio cultural. Por otro lado, en los prólogos de las obras de Ángela Capdevielle, y Pedro Majada, se hace referencia a la realización de entrevistas con informantes para la recopilación de las canciones incluidas en estas publicaciones. A pesar de ello, la falta de información detallada acerca de estas entrevistas ha generado cierta incertidumbre respecto a su metodología y alcance. Es posible inferir que se llevaron a cabo entrevistas a los informantes, pero la ausencia de acceso a las mismas dificulta una evaluación rigurosa de la calidad de los datos obtenidos. Por tanto, se hace necesaria una revisión crítica y exhaustiva de la metodología empleada en la recopilación de las canciones de estos cancioneros, con el fin de evaluar su fiabilidad y rigor.

La obra de Ángel Calle et. al, es el resultado de la labor de individuos nativos de Piornal. Este cancionero se originó a partir de varios años de investigación, entrevistas y vivencias personales de los autores y sus familiares, quienes han participado en diversas actividades culturales y tradicionales como rondas, matanzas, bodas y mayordomías en las fiestas locales. Es importante destacar que, como herramientas para la recopilación de datos, se utilizaron entrevistas y cuestionarios. La experiencia y conocimiento adquiridos por los autores a través de su participación activa en la cultura local les permitió recopilar de manera rigurosa y fidedigna información relevante acerca de la música y la cultura popular de la zona.

El cancionero de AFVR centra su investigación en la realización de entrevistas y en la recopilación de cantos en el contexto del cancionero popular del municipio. Dicha

tarea fue llevada a cabo por la AFVR, cuyos integrantes, todos ellos oriundos de la localidad de Torrecillas de la Tiesa, se encargaron de visitar cada hogar para recopilar información, realizando entrevistas y grabaciones.

También Francisco Rodilla realizó una investigación mediante la realización de entrevistas sobre la recopilación de cantos no vulgarizados ni grabados, haciendo uso del grabador en esta tarea. Durante las entrevistas, se identificó qué personas podían conocer los cantos y se grabaron las interpretaciones de los informantes. Aunque en ocasiones los lapsus y la inseguridad de los cantores dificultaban la recopilación, se contaba con la ayuda de otros informantes y se animaba a los cantores a repetir sus interpretaciones para asegurar la calidad del documento. La investigación también se enfrentó a la necesidad de reconstruir algunos cantos, para lo cual se buscaba la ayuda de otros informantes y en algunos casos, personas interesadas en la investigación. Como resultado, se logró completar algunos romances y cantos de corro gracias a estas milagrosas reconstrucciones.

Según Pilar Barrios y Ricardo Jiménez (2003), la elaboración de cuestionarios y fichas estructuradas no tiene necesariamente como objetivo entregárselos a los informantes, sino que más bien funcionan como una guía para llevar a cabo entrevistas estructuradas y recopilar información y muestras de música de tradición oral de los colaboradores informantes. Este modelo puede utilizarse como guía para las entrevistas, pero es necesario preparar un cuestionario o guión estructurado que permita dirigir las entrevistas hacia la información deseada, así como fichas para las canciones, danzas y obras instrumentales.

De acuerdo con Rosario Guerra y Sebastián Díaz (2008), las entrevistas realizadas para obtener información sobre el folclore musical de tradición oral, se han desarrollado sin un alto nivel de estructuración, sino más bien en función de los recuerdos y deseos de cantar que en cada momento han tenido los informantes. El objetivo era crear un ambiente distendido y relajado que, además de facilitar la memoria, ofreciera una buena impresión para futuras reuniones. Estas entrevistas corresponden a la tipología de cuestionario abierto previamente mencionada. El resultado de estas entrevistas ha sido la obtención de un conjunto significativo de horas de grabaciones sonoras, así como de horas de conversaciones y múltiples cuadernos repletos de anotaciones. Además, se ha obtenido una gran cantidad de información sobre la forma de vida de un pueblo y su cultura musical.

En el ámbito académico, es relevante señalar que el término cuestionario puede hacer referencia a diversas formas de recopilación de datos. En este contexto, se puede considerar como un modelo de fichas de canciones, tal y como se presenta en diversas obras especializadas en el estudio del folclore musical. Se muestran a continuación algunos ejemplos de fichas utilizadas para la recogida de cantos.

Ilustración 27. Ficha utilizada por Pilar Barrios y Ricardo Jiménez (2003) para la recogida de datos

DATOS DEL INFORMANTE	
Datos personales	
Apellidos:	
Nombre:	
Sexo:	
Procedencia	
Lugar y fecha de nacimiento:	
¿Ha vivido en el mismo pueblo siempre?	
Si no ¿dónde?	
¿Y su familia?, padres, abuelos...	
Conocimientos	
Antecedentes:	
¿Conocimientos musicales?	
¿Qué repertorio conoce? ¿vocal? ¿instrumental?	
¿Cómo lo aprendió?	
¿Y dónde?	
DATOS DE INTERMEDIARIOS EN EL CONTACTO	
Datos personales	
Apellidos:	
Nombre:	
Sexo:	
Grado de implicación	

Nota Extraído de *Música y tradiciones en Torrequemada* (p.53), por P. Barrios y R. Jiménez, 2003, Saber popular (19-20)

Ilustración 28. Ficha utilizada por Pilar Barrios y Ricardo Ricardo Jiménez (2003) para la recogida de datos (II)

DE LA RECOPIACIÓN
REPERTORIO:
Título de la canción o de la pieza
¿Con qué nombre conoce la canción?
Lugar de recopilación
Fecha de recopilación
Intermediarios entre el informante y el investigador
¿Qué repertorio conoce?
¿Cuánto, dónde y de quién lo aprendió?
¿Ha enseñado la canción? ¿A quién, cuándo, dónde?
INTERPRETACIÓN:
¿Quiénes la interpretaban? ¿uno, varios? ¿niños, mujeres, hombres?
¿Qué instrumentos la acompañaban?
Si es solamente instrumental ¿cuándo se tocaba?
¿Se bailaba?
FUNCIONALIDAD:
¿Cuándo se cantaba y con qué motivo? ¿fiestas, oficios, costumbres?
ASPECTO AFECTIVO:
¿Qué supone la canción para el informante?
¿y para el pueblo? (belleza, recuerdos concretos...)

Nota Extraído de *Música y tradiciones en Torrequemada* (p.54), por P. Barrios y R. Jiménez, 2003, Saber popular (19-20)

Ilustración 29. Ficha utilizada por Pilar Barrios y Ricardo Jiménez (2003) para la recogida de datos (III)

SOBRE SU ENTORNO Y RELACIONES
¿Cuáles son las canciones que más se cantan?
¿Quiénes han sido las personas que más cantaban?
¿Había buenos cantores?
¿Cuándo se cantaba o se canta?
¿Había interés por enseñar y transmitir la música?
¿Cómo se cantaba antes y cómo se canta ahora?
¿Han cambiado las canciones que se cantaban antes y ahora?
¿Cuándo se cantaba antes y cuándo se canta ahora?
¿Cuándo han llegado nuevas canciones y con qué motivo? (fiestas, radio...)
¿Quiénes eran intérpretes de instrumentos?
¿Enseñaban a tocar los instrumentos?
¿Cuáles eran los instrumentos típicos?
¿Cuándo se introducen nuevos instrumentos?
¿Qué tipo de canciones acompañaban?
¿Qué cantaban los hombres y qué las mujeres?
¿Jóvenes? ¿niños? ¿cuántos juntos?
¿Qué tipo de personas venían de pasada al pueblo? Con motivo de la trashumancia, trabajos, ferias (gitanos, orquestinas, carboneros, ciegos, etc.)
¿Qué personas vinieron al pueblo durante épocas largas que se recuerden? (maestros, curas, médicos...)

Nota Extraído de *Música y tradiciones en Torrequemada* (p.55), por P. Barrios y R. Jiménez, 2003, Saber popular (19-20)

Ilustración 30. Ficha resumen utilizada por Pilar Barrios y Ricardo Jiménez (2003) para la recogida de datos

FICHA RESUMIDA	
Recopilador:	
Dictó:	
Apellidos:	
Nombre:	
Edad:	
Texto:	
Instrumentos musicales:	
Características. Ciclo del año en la que se suele cantar. Motivo por el que se canta:	
Origen:	
	- Si la conocen de siempre los ancianos del pueblo
	- Si recuerdan cómo llegó al lugar (a través de maestros, curas, personas de otros lugares.
Análisis comparativo:	
	- Posibilidad de encontrar la misma música o el mismo texto en otros lugares, mediante la consulta de cancioneros
Observaciones:	
	Siempre deber ir acompañadas las piezas con la grabación original, y se debe pedir información siempre a los más mayores del pueblo
Transcripción Musical:	
	PARTITURA

Nota Extraído de *Música y tradiciones en Torrequemada* (p.56), por P. Barrios y R. Jiménez, 2003, Saber popular (19-20)

Ilustración 31. Ficha utilizada por Rosario Guerra y Sebastián Díaz (2008) para la recogida de datos

MODELO DE FICHA DE UNA CANCIÓN	
1.- INFORMANTE:	<ul style="list-style-type: none"> 1.1.- Datos personales: fecha y lugar de nacimiento. Lugar de residencia actual y anterior. 1.2.- Oficio u oficios: trabajos realizados en el pasado y en la actualidad.
2.- RECOPIACIÓN:	<ul style="list-style-type: none"> 2.1.- Día, mes, año. 2.2.- Lugar: sitio en el que se desarrolla la transmisión. 2.3.- Características de la transmisión: <ul style="list-style-type: none"> a) Inicio: comienza cantando, recitando, explicando... b) Desarrollo: comentarios de cómo va transcurriendo la reunión (canta o prefiere hablar, gestos, risas, etc.). c) Final: qué motiva el final, últimas palabras del informante, etc.
3.- CONTENIDO: la canción	<ul style="list-style-type: none"> 3.1.- Título: título que el informante da a la canción 3.2.- Contextualización del contenido: cuándo y para qué se cantaba la canción, en qué lugares, quién la elegía... 3.3.- Otros datos en torno al contenido: instrumentos que acompañan, quién los solía tocar y por qué, letras habituales, etc. 3.4.- Transmisión y aprendizaje: cómo aprendió la canción, de quién, en qué situación, etc. 3.5.- Opinión del informante sobre la procedencia, antigüedad y motivo de la composición.
4.- OBSERVACIONES:	<p>Cualquier otra observación que se considere oportuno registrar, bien porque así lo indique el informante, bien porque el investigador así lo decida.</p>

Nota Extraído de *Los sonidos de un pueblo* (p.40), por R. Guerra y S. Díaz, 2008, Institución cultural El Brocense.

Según Cosme Tomé (2009), las herramientas utilizadas en todos los casos se basan en una batería de preguntas, más o menos extensa, cuya redacción no es muy clara, diseñadas para que las personas con bajo nivel cultural a las que iban dirigidas pudieran responder. Es importante destacar que la falta de claridad en la redacción de las preguntas puede afectar la comprensión por parte de los entrevistados, lo que puede generar respuestas imprecisas o incompletas. Además, la ausencia de un proceso de verificación o contraste de los datos obtenidos puede limitar la fiabilidad de la información recopilada. En este sentido, es fundamental tener en cuenta que la validez y confiabilidad de los resultados de una investigación dependen, en gran medida, de la calidad de los instrumentos y técnicas de recolección de datos utilizados. Por lo tanto, es necesario desarrollar herramientas y estrategias adecuadas para asegurar la calidad y precisión de

los datos recopilados, especialmente en contextos donde se trabaja con poblaciones vulnerables o con bajo nivel educativo.

Ilustración 32. Ficha utilizada por Cosme Tomé (2009) para la recogida de datos

DATOS DEL RECOPIADOR	
Nombre y Apellidos	
DATOS DE INTERMEDIARIOS EN EL CONTACTO	
Nombre y apellidos	
Sexo	Grado de implicación:
DATOS DEL INFORMANTE	
Nombre y apellidos	
Sexo:	Lugar y fecha de nacimiento:
¿Ha vivido en el mismo pueblo siempre?	
En caso negativo, ¿dónde?	

¿Tiene conocimientos musicales? ¿Cuáles?	
DATOS DE LA RECOPIACIÓN	
Título de la canción o pieza	
¿Con qué nombre se conoce la canción?	
Lugar de recopilación	
Fecha de recopilación	
¿De quién aprendió la canción?	
¿Has enseñado la canción? ¿A quién, cuándo y dónde?	
¿Quiénes la interpretaban?	
¿Se interpretaba acompañada de instrumentos?	
¿Cuáles?	
Si es sólo instrumental, ¿cuándo se tocaba?	
¿Se bailaba?	
¿Cuándo se tocaba y con qué motivo?	

Nota Extraído de *El folklore musical de tradición oral en las Villuercas Bajas* (p.17-18), por C. Tomé, 2009, Saber popular, (27-28).

Jaime Sampedro (2020) en el apartado *Metodología* de su obra, deja claro que utiliza entrevistas y cuestionarios para la recogida de datos de corte etnográfico y musical afirmando que la presente etnografía recopila diversos trabajos sobre los rasgos culturales identitarios de Cedillo, profundizando en los elementos de su tradición oral y en su transmisión intergeneracional. Según el autor para llevar a cabo su obra se ha realizado un proceso de investigación en el que se ha llevado a cabo un trabajo de campo mediante entrevistas y debates con informantes, se ha analizado fuentes parroquiales y municipales, y se ha consultado una amplia bibliografía. Para ello, se ha analizado la evolución de las familias en Cedillo a lo largo del siglo XX, centrándose en los aspectos culturales de su tradición oral.

En base al análisis de las diferentes metodologías empleadas en la recopilación de información sobre la cultura musical de diversas comunidades, se pueden extraer las

siguientes conclusiones. Los etnomusicólogos han recurrido a una amplia variedad de herramientas, como cuestionarios y entrevistas, para obtener datos cualitativos y cuantitativos sobre las prácticas y creencias musicales de las comunidades estudiadas, así como información sobre la historia y el contexto social en el que se desarrolla la música.

Las entrevistas, ya sean estructuradas o no estructuradas, han sido particularmente útiles para obtener información de primera mano de los músicos y otros miembros de la comunidad. Además, se han empleado cuestionarios cerrados y abiertos para obtener información sobre las opiniones, preferencias musicales y usos de la música en diferentes contextos. La revisión de diversos cancioneros y estudios etnomusicológicos ha puesto de manifiesto la importancia de un enfoque riguroso y sistemático en la recopilación de información, así como la necesidad de contextualizar las prácticas musicales dentro de un marco cultural más amplio. En varios casos, los autores han recurrido a entrevistas y cuestionarios como herramientas para la obtención de datos, aunque el nivel de detalle y estructuración de estos instrumentos ha variado en función del investigador y su enfoque.

En última instancia, se destaca la importancia de aplicar un enfoque etnomusicológico integral que incluya tanto la investigación musical como la etnográfica, y de emplear herramientas como entrevistas y cuestionarios de manera rigurosa y sistemática para garantizar la calidad y la fiabilidad de los datos obtenidos. La utilización adecuada de estas herramientas permitirá a los investigadores enriquecer el conocimiento sobre la música y su papel en la construcción y mantenimiento de la identidad cultural de las comunidades estudiadas.

Observación participante

Como se ha mostrado a lo largo de este apartado de la investigación que nos ocupa, la etnomusicología se apoya en una variedad de métodos y técnicas para investigar la música en su contexto cultural. Estos incluyen la utilización de grabadoras de audio y video para documentar la música y las actuaciones, las fichas o cuestionarios y entrevistas para recoger información de los participantes, y la observación participante para entender las prácticas musicales en su contexto natural.

La observación participante, en particular, es una técnica etnográfica fundamental en la etnomusicología, donde el investigador se integra en la comunidad musical y participa activamente en sus actividades durante un período prolongado de tiempo. Esta técnica proporciona una perspectiva interna única de la música y su significado cultural, permitiendo al investigador captar detalles y matices que podrían pasar desapercibidos con otros métodos de recopilación de datos (Nettl, 1983; Taylor, 2015). Los

investigadores como Nettl (2005) han realizado estudios en diversas culturas musicales utilizando la observación participante, destacando su importancia para obtener información detallada sobre la música y su contexto cultural.

A pesar de las ventajas de estos métodos, los etnomusicólogos deben ser conscientes de su papel e influencia en la comunidad que están estudiando y deben tener cuidado de no imponer sus propios prejuicios o interpretaciones en su análisis de la música y la cultura (Fetterman, 2012). Además, la observación participante requiere un alto grado de compromiso y tiempo, y en algunos casos, la magnitud geográfica de las zonas investigadas puede limitar la participación prolongada en la comunidad.

Como se apuntaba anteriormente, la observación participante es una técnica fundamental para recopilar datos sobre la música y las prácticas culturales de una comunidad en particular. En este sentido, se ha debatido si el musicólogo debe ser un observador externo o si, por el contrario, es beneficioso que pertenezca a la misma comunidad que se estudia. En este contexto, se ha planteado la posibilidad de que la participación activa del musicólogo en la vida cotidiana del núcleo rural estudiado pueda mejorar la calidad de los datos recopilados, al permitirle tener un conocimiento más profundo y auténtico de las prácticas culturales y musicales de la comunidad. Por ello, resulta interesante hablar la pertenencia de muchos de los investigadores mencionados a lo largo de este trabajo con el núcleo rural en el que llevan a cabo la investigación.

También conviene aclarar que a pesar de las múltiples ventajas que puede aportar la observación participante a la recopilación de datos en etnomusicología, también se deben considerar ciertas desventajas. La subjetividad inherente a la profunda inmersión en la comunidad objeto de estudio puede conducir a la formación de vínculos emocionales y prejuicios, que podrían afectar la objetividad de la investigación, tal como señala Silverman (2010). Por otro lado, el compromiso temporal que exige la observación participante es considerable, con los investigadores necesitando pasar largos periodos de tiempo en la comunidad, en algunos casos, meses o incluso años (DeWalt, 2011).

Además, la participación de los investigadores en las prácticas culturales y musicales de la comunidad puede enfrentar resistencia o incluso ser negada en algunas circunstancias, en particular debido a su estatus de 'forastero', tal como señala Bryman (2016). Por último, pero no menos importante, la interpretación de los datos recopilados mediante la observación participante puede representar un desafío, dado que la inmersión en la comunidad puede dificultar el discernimiento de lo que es relevante para la investigación entre la multitud de detalles observados (Kawulich, 2005). Por tanto,

aunque la observación participante puede proporcionar un entendimiento profundo de las prácticas musicales y culturales de una comunidad, los investigadores deben abordar estos desafíos con cuidado y rigor.

En lo que respecta a los etnomusicólogos analizados en esta investigación, Calle et al. elaboran el cancionero siendo todos ellos lugareños que conocen las tradiciones, canciones y costumbres de su pueblo. El material que presentan no procede de una información puntual o de una visita esporádica, es producto de sus propias vivencias. También, por ejemplo, se destaca el *Cancionero popular de Torrecillas de la Tiesa*, llevado a cabo por la AFVR, compuesta por habitantes del mismo municipio. Asimismo, autores como Francisco Rodilla (2003), oriundo de Torrejoncillo, posee un conocimiento previo detallado de las tradiciones de su lugar de origen. En el caso de Pedro Majada, también oriundo de la Garganta, su conocimiento y acceso a los informantes locales resulta satisfactorio. De forma similar, Rosario Guerra y Sebastián Díaz, siendo este último natural del municipio de Piornal. Por último, Jaime Sampedro, nacido en Cedillo, posee similitudes en cuanto al trabajo de campo con los autores anteriormente mencionados. Cabe destacar que esta situación se presenta con mayor frecuencia cuando la investigación se limita a un núcleo rural específico.

Por otro lado, en el ámbito de la investigación etnomusicológica, es común encontrarnos con la dificultad de poder llevar a cabo una observación participante en zonas geográficas amplias, lo que dificulta el proceso de involucrarse en las costumbres de los pueblos. Es el caso de las investigaciones llevadas a cabo por Kurt Schindler, Bonifacio Gil, Manuel García Matos y Ángela Capdevielle. Según Hood (2016) la magnitud geográfica puede limitar la posibilidad de llevar a cabo una observación participante exhaustiva. No obstante, algunos autores han encontrado alternativas para suplir su falta de pertenencia a la comunidad estudiada. Uno de los métodos empleados es la colaboración con personas nativas del lugar. Onís (1941) plantea que Kurt Schindler tenía a una persona originaria de los lugares para traducir canciones y comprenderlas en su totalidad. Así todos estos elementos muestran que realmente quería comprender en todos sus recovecos a la cultura que recoge. Francisca García, por ejemplo, utilizó también esta estrategia para elaborar el *Cancionero Arroyano*, recopilando canciones populares del municipio de Arroyo de la Luz (Cáceres) gracias a la colaboración de sus habitantes.

Otro enfoque que algunos investigadores utilizan para superar las limitaciones de la observación participante en zonas geográficas desconocidas es el de la inmersión

cultural. Según Fetterman (2012) este método implica la integración en la comunidad estudiada con el objetivo de obtener información de primera mano sobre las costumbres y prácticas culturales locales.

Llegados a este punto resulta necesario esclarecer que la observación participante y la inmersión cultural son dos métodos empleados en la etnomusicología, aunque existen matices distintivos entre ambos. Según Titon (2008), la observación participante implica la participación del investigador en las actividades de la comunidad a la que pertenece la música que se está estudiando. Este método fue popularizado por el antropólogo Bronisław Malinowski, quien argumentaba que para entender completamente una cultura, un investigador necesitaba vivir y participar en ella (Malinowski, 1922). En la etnomusicología, la observación participante puede abarcar actividades tales como aprender a tocar un instrumento musical de la cultura estudiada, participar en eventos musicales, o simplemente vivir en la comunidad.

Por otro lado, la inmersión cultural en la etnomusicología implica un nivel más profundo de participación y compromiso. Este método no sólo implica participar en actividades musicales, sino también entender e involucrarse en las formas de vida y costumbres culturales más amplias de la comunidad. El etnomusicólogo Timothy Rice argumenta que la inmersión cultural permite a los investigadores desarrollar un sentido íntimo de las prácticas musicales de una cultura, permitiéndoles entender la música desde dentro (Rice, 2014).

Ambos métodos, aunque tienen diferentes grados de implicación, se centran en la idea de que el mejor entendimiento de la música se alcanza a través de la participación y la experiencia. Sin embargo, cada método tiene sus propias fortalezas y debilidades y la elección de uno u otro dependerá de los objetivos de la investigación, las condiciones prácticas, y las capacidades y habilidades del investigador.

Dicho esto consideramos que en esta investigación encontramos varios ejemplos de inmersión cultural, como el estudio realizado por Pilar Barrios y Ricardo Jiménez (2003) participando activamente en las festividades de Torrequemada por un período de veinte años, permitiendo la recopilación de datos en un contexto auténtico. En la misma línea encontramos a Cosme Tomé (2009) que realiza una investigación sobre la música popular en la zona de las Villuercas Bajas, a pesar de no ser originario del lugar. Cosme Tomé logró involucrarse en la comunidad y establecer relaciones interpersonales con los miembros locales, enriqueciendo así su comprensión sobre las prácticas musicales del núcleo rural. Cabe destacar que Cosme Tomé era maestro, lo que probablemente facilitó

su integración en la comunidad local y el acceso a información privilegiada. Además, siguiendo el criterio de Nettl (2015) es importante señalar que la colaboración con personas nativas o la inmersión cultural son enfoques comunes en estudios etnográficos y etnomusicológicos, y han sido empleados en diversas investigaciones para obtener información precisa y contextualizada sobre las prácticas musicales locales

En conclusión, el método de inmersión cultural es una estrategia valiosa para los investigadores que buscan comprender las prácticas culturales locales y la música en su contexto social. La colaboración con personas nativas y la integración en la comunidad local son formas efectivas de obtener información de primera mano y generar relaciones de confianza con los informantes. Según Merriam (1964) es importante tener en cuenta que estos métodos de investigación son especialmente relevantes en estudios de corte etnomusicológico, donde la participación activa de los investigadores en la cultura y la sociedad de la comunidad estudiada es fundamental para comprender la música y sus contextos culturales.

También la observación participante desempeña un papel crucial en la etnomusicología, ya que proporciona a los investigadores información valiosa sobre el contexto social y cultural en el que se desarrolla la música, así como sobre cómo se transmite y se aprende. La pertenencia de los investigadores a la comunidad en estudio puede enriquecer la calidad de los datos obtenidos, permitiéndoles acceder a un conocimiento más profundo y auténtico de las prácticas culturales y musicales de dicha comunidad. Sin embargo, la extensión geográfica de las áreas investigadas puede dificultar la observación participante en estudios etnomusicológicos. A pesar de estos desafíos, los investigadores pueden recurrir a alternativas como colaborar con personas nativas o integrarse en la comunidad para adquirir información de primera mano. Estas estrategias resultan especialmente relevantes en investigaciones etnomusicológicas, donde la participación activa de los investigadores en la cultura local es fundamental para comprender la música y su contexto cultural.

En definitiva, la observación participante es esencial en la etnomusicología, y tanto la pertenencia a la comunidad estudiada como la colaboración con personas nativas pueden mejorar la calidad de los datos recopilados. A pesar de los desafíos que pueden presentar las zonas geográficas amplias, los investigadores pueden emplear estrategias alternativas para obtener información precisa y contextualizada sobre las prácticas musicales locales.

Análisis de documentos escritos

El análisis de documentos es una herramienta importante en la recopilación de datos etnomusicológicos, que permite obtener información histórica y cultural relevante acerca de la música y su papel en la sociedad. Los documentos pueden ser escritos, visuales o sonoros, y pueden incluir desde partituras y tratados musicales hasta fotografías, grabaciones de audio y vídeo, e incluso testimonios orales. Uno de los autores que ha destacado la importancia del análisis de documentos en la investigación etnomusicológica es Bruno Nettl. Nettl (1983) argumenta que los documentos musicales son una fuente de información valiosa acerca de la historia, la estética y la función social de la música. Según Nettl, el análisis de documentos puede proporcionar información detallada sobre las prácticas y creencias musicales de una cultura, así como sobre la evolución histórica de la música en una sociedad determinada. Kaufman (2001) destaca que los documentos musicales pueden proporcionar información importante acerca de la transmisión de la música de generación en generación, así como sobre la influencia de diferentes culturas y contextos sociales en la música. Además, el análisis de documentos puede ayudar a contextualizar la música en su entorno social, cultural y político. Por ejemplo, la correspondencia entre músicos y escritores puede proporcionar información acerca de la influencia de la música en la literatura y la cultura en general, mientras que los documentos históricos pueden ayudar a contextualizar la música en su época y lugar de origen.

En el ámbito de la etnomusicología, es común que los expertos realicen un análisis previo de los documentos existentes antes de llevar a cabo su investigación. Este proceso se considera un paso indispensable para obtener información precisa y confiable sobre un tema específico. La realización de un análisis previo implica la revisión exhaustiva de las fuentes disponibles, tales como partituras, manuscritos, grabaciones y otros documentos relacionados con la obra o el compositor en cuestión. En este contexto, resulta relevante analizar las metodologías y herramientas utilizadas por los etnomusicólogos en este proceso, con el fin de evaluar la calidad y rigurosidad de sus investigaciones. En este apartado se abordará este tema, profundizando en las prácticas de algunos expertos y sus métodos de análisis.

El análisis de documentos llevado a cabo por Bonifacio Gil en su obra *Cancionero popular de Extremadura* en 1931 fue un trabajo exhaustivo que requirió de una gran dedicación y conocimiento del folklore de la región. Bonifacio Gil, quien era un maestro

y estudioso del folklore, utilizó una variedad de fuentes para la recopilación de las canciones populares de Extremadura, incluyendo archivos parroquiales, literatura antigua, manuscritos y la tradición oral. Para llevar a cabo este proyecto, Bonifacio Gil viajó por toda Extremadura recopilando canciones de los habitantes locales y documentando los detalles de su origen y significado cultural. Una vez que había reunido suficiente material, procedió a su clasificación y análisis, lo que resultó en la publicación del *Cancionero popular de Extremadura* en 1931. Este trabajo es considerado como uno de los más importantes en la historia de la recopilación del folklore en España, ya que representa un esfuerzo pionero en la preservación de la cultura popular de una región. Además, la metodología utilizada por Bonifacio Gil en la recopilación y análisis de las canciones ha sido reconocida como un modelo a seguir para los estudiosos del folklore en todo el mundo. En resumen, el análisis de documentos llevado a cabo por Bonifacio Gil para realizar el *Cancionero popular de Extremadura* en 1931 fue un trabajo valioso e innovador que ha dejado una marca indeleble en el campo de la etnomusicología. Su dedicación y conocimiento del folklore de la región han sido fundamentales para la preservación de la cultura popular de Extremadura y han servido de inspiración para muchos otros estudiosos del folklore en todo el mundo.

Analizando a Kurt Schindler, según Onís (1941), en 1928 Kurt Schindler se dedicó a recolectar directamente de los pueblos españoles la música popular, habiendo preparado su labor durante años previos. Durante ese tiempo, se dedicó no sólo a revisar todas las colecciones y estudios de música popular publicados en distintos países, sino también a interpretar un gran número de canciones seleccionadas ante el público. Su amplio conocimiento de la música culta y la ciencia musical le proporcionó las habilidades necesarias para convertirse en un experto capaz de emprender el estudio complejo de la música popular española. Kurt Schindler reunía las habilidades de un músico y un historiador, algo raramente visto junto. Esto lo hacía apto para realizar su labor musical folklórica sin las dificultades que presentan muchos folkloristas, quienes son a veces excelentes músicos sin conocimientos históricos o historiadores sin habilidades musicales. Además, su conocimiento de la música popular universal le permitía establecer relaciones entre la música española y la de otros países, y diferenciar sus valores originales. Con su dominio del español, tanto culto como popular, Kurt Schindler pudo establecer contacto con los campesinos de las regiones más arcaicas y remotas, donde se utiliza una lengua dialectal. Su cultura histórica y literaria le permitió comprender claramente el terreno que estaba explorando, la importancia de las

costumbres y la psicología de aquellas sociedades aldeanas, que eran restos fosilizados de un pasado remoto. Por último, su entusiasmo, tenacidad, abnegación y simpatía personal le permitieron ganarse la confianza de los campesinos y superar las dificultades de la investigación sobre el terreno en aquellos pueblos aislados y hostiles, que tienen su máximo valor folklórico precisamente por su secular impenetrabilidad.

Se presume que la experiencia de Ángela Capdevielle en trabajos de investigación con la *Sección Femenina*⁴ le otorgó un conocimiento básico en la metodología de investigación. Dicho esto, conviene aclarar que no existe ninguna fuente verificable que respalde la afirmación de que ella llevó a cabo una labor previa de análisis de los documentos disponibles, existiendo ya trabajos de investigación como el de Bonifacio Gil o Manuel García Matos. Con base en la información obtenida, es difícil afirmar con certeza si Ángela Capdevielle realizó un análisis exhaustivo de las fuentes documentales disponibles en su tiempo. Aunque su experiencia en la *Sección Femenina* probablemente le brindó una formación en metodologías de investigación, esto no garantiza que empleara dichas habilidades para analizar documentación relevante a su trabajo.

Es importante destacar que el trabajo de un etnomusicólogo a menudo implica la recopilación de información de primera mano a través de la observación directa, la entrevista y la grabación de música y danzas tradicionales. Mientras que el análisis de las fuentes documentales, tales como trabajos de investigación existentes o registros históricos, puede complementar esta información, no es el único enfoque de la etnomusicología. Dada la orientación práctica de la labor de Ángela Capdevielle, es posible que su trabajo estuviera más centrado en la recopilación de información directamente de las comunidades cacereñas que en el análisis de la documentación existente.

⁴ La Sección Femenina fue una organización política y social fundada en España en 1934 por la dictadura de Primo de Rivera y que luego se convirtió en una institución clave durante el régimen franquista (1939-1975). Fue creada con el objetivo de educar a las mujeres españolas en los valores y principios del régimen, y de enseñarles a desempeñar un papel activo en la sociedad. La organización se enfocó en la educación de las mujeres en tareas consideradas femeninas, como el cuidado del hogar y la crianza de los hijos, y también en la promoción de la moralidad y los valores cristianos. Además, la Sección Femenina también tenía como objetivo el control social y la represión de cualquier disidencia o actividad política que se considerara contraria al régimen franquista. La organización se disolvió en 1977, tras la muerte de Franco y la restauración de la democracia en España.

Sin embargo, sin evidencia directa, es difícil confirmar o refutar si Ángela Capdevielle realizó un análisis detallado de las fuentes documentales. La ausencia de referencias a trabajos anteriores en su obra puede sugerir un enfoque más centrado en la recopilación de datos primarios, pero esto no es concluyente. Para obtener una imagen más clara de su metodología de investigación, sería necesario examinar más a fondo su trabajo y posiblemente localizar cualquier nota de campo u otra documentación de su proceso de investigación.

En la introducción del *Cancionero de la Garganta*, Pedro Majada (1984) realiza una serie de afirmaciones que sugieren la realización previa de un análisis de los documentos existentes. Tales afirmaciones implican una comprensión de las fuentes disponibles para la investigación del *Cancionero de la Garganta*, lo que denota un proceso de investigación previo. También realiza una labor de revisión y comparación con otros cancioneros. De esta forma, en las anotaciones al pie de página, el autor indica la procedencia de los textos, completa las estrofas que faltan o aclara las partes que han sido modificadas por el paso del tiempo y la transmisión oral. Esta labor de revisión y comparación con otros cancioneros permite una mayor comprensión y contextualización de las canciones y romances recogidos en el *Cancionero de la Garganta*. De esta manera, se puede inferir que el análisis de los documentos existentes ha sido considerado como un paso esencial en la realización de la investigación de dicho Cancionero. Según Pedro Majada (1984) en agosto de 1976, Isabel Montejano Montero escribió un reportaje titulado 'La Garganta, un pueblo desconocido', publicado por el diario Hoy de Badajoz. En dicho reportaje, se hace referencia al folklore vivo del pueblo, lo cual resultó ser una revelación. A pesar de esto, se puede afirmar que los folkloristas extremeños no prestaron atención a este pueblo en particular. Ni Bonifacio Gil ni Manuel García Matos, quienes son algunos de los folkloristas que recopilaron canciones en Extremadura, mencionan a *La Garganta* en sus obras.

En el prólogo del *Cancionero Arroyano*, la autora Francisca García (1985) realiza una afirmación que nos sugiere haber llevado a cabo previamente un análisis exhaustivo de los documentos existentes:

Es cierto que algunas de las canciones arroyanas, se recogieron con anterioridad, pero no siempre fueron fielmente tomadas. Nosotros hemos querido y pretendemos aquí, expresar al máximo el rico; variado fruto del folklore arroyano en el ciclo anual de celebraciones, incidencias o fortuitos acontecimientos. El folklore arroyano responde a una serie de tradiciones que preciso conocer bien para reconstruir con acierto. Porque no nos pare del todo válido el recopilar temas musicales porque sí, de aquí y

de allá, sin antes conocer bien a fondo el cómo y el porqué y todas circunstancias que los rodean. Es así, con un estudio riguroso propio tema y de su entorno, la única forma de captar el verdadero carácter de los viejos cantos y danzas sin desvirtuarlos como a sucede. (p.12)

Ángel Calle et. al (1995) no presentan una revisión sistemática de la literatura, sin embargo, hacen referencia a la labor de investigación previa de otros estudiosos al afirmar que continúan el trabajo heredado de aquellos. Asimismo, rinden homenaje a Casto Calle Porras, cuyas contribuciones en el ámbito musical sentaron las bases para la investigación que ellos pretenden culminar, con la esperanza de que los resultados obtenidos constituyan un tributo ejemplar al músico piornalego. Además, desean recordar la labor del matrimonio conformado por Justiniano Vega y Perpetua Ramos, padres piornalegos que, como otros, legaron la tradición cultural sin haber visto en vida el fruto de su semilla.

Por otro lado, en el desarrollo de su trabajo de investigación, AFVR (1995) omite cualquier referencia a la realización de una revisión bibliográfica o análisis de documentos previamente publicados. En su lugar, se centran en la tarea de recolectar cantos en el municipio, en ocasiones incluso delegando la transcripción, digitalización y maquetación a terceros. No obstante, para la clasificación y el proceso de transcripción y maquetación de los cantos, la asociación busca asesoramiento y consejo de expertos en la materia, específicamente etnomusicólogos de la provincia.

En la fase inicial de su investigación, Pilar Barrios y Ricardo Jiménez (2003) desarrollaron un protocolo de búsqueda bibliográfica y documental en distintos archivos, a fin de recopilar información valiosa para su estudio. En particular, llevaron a cabo búsquedas en archivos de gran relevancia histórica y cultural, como el archivo histórico, diocesano, municipal de Cáceres y municipal de Torrequemada. Cabe destacar que, el objetivo de la búsqueda en los archivos históricos fue obtener información sobre los sucesos, acontecimientos y personajes relevantes de la época, con la finalidad de contextualizar los fenómenos objeto de estudio en su entorno histórico y social. Por otro lado, la búsqueda en los archivos diocesanos permitió la identificación de registros religiosos, tales como bautismos, matrimonios y defunciones, que proporcionaron información sobre la estructura social y demográfica de la población. Asimismo, la búsqueda en los archivos municipales de Cáceres y Torrequemada permitió acceder a información relevante sobre la organización y gestión de la administración pública local, así como datos sobre la economía, infraestructuras y eventos sociales de la época. En este sentido, el análisis de los documentos hallados en estos archivos brindó una visión más

amplia y detallada del contexto histórico y social de la zona objeto de estudio. Por último, se realizó una búsqueda a través de internet, con la finalidad de complementar la información obtenida en los archivos y, en particular, de obtener información actualizada sobre la zona objeto de estudio. En este sentido, la búsqueda en línea permitió acceder a datos sobre la geografía, economía, sociedad y cultura actual de la zona, lo cual resultó de gran utilidad para la contextualización de los hallazgos obtenidos en la investigación.

Según Francisco Rodilla (2003), la investigación sobre los cantos populares de Torrejoncillo se basó en una variedad de fuentes directas para documentar y analizar estas expresiones musicales. En primer lugar, se utilizaron manuscritos de cantos populares de Torrejoncillo, algunos de ellos cedidos por sus transcriptores. Estos manuscritos proporcionaron una valiosa información sobre la existencia y evolución de los cantos populares en la cultura musical local. Además, como fuente directa secundaria, se utilizaron los cantos de Torrejoncillo que aparecen en los distintos cancioneros. Aunque estas fuentes no fueron recopiladas específicamente para este estudio, proporcionan una valiosa información sobre la presencia y difusión de los cantos populares en la cultura musical más amplia. Por otro lado, Francisco Rodilla lleva a cabo una revisión de los manuscritos realizados por músicos como Bonifacio Gil, para verificar que el material que recoge se corresponde con los manuscritos existentes. Una vez comprobado que son casi coincidentes, se establece contacto con personas de la zona para llevar a cabo grabaciones de cantos no grabados ni transcritos aún. De esta manera, se logra obtener información detallada y actualizada sobre la realidad de los cantos populares de Torrejoncillo. En resumen, la combinación de estas diferentes fuentes directas permitió una exhaustiva documentación de los cantos populares de Torrejoncillo. La utilización de manuscritos, cancioneros y grabaciones permitió una aproximación rigurosa y completa al estudio de los cantos populares de la zona, lo que a su vez permitió una mejor comprensión de su evolución y de su importancia en la cultura musical local.

Rosario Guerra y Sebastián Díaz (2008) llevaron a cabo un minucioso análisis de documentos antes de elaborar su obra *Sonidos de un pueblo*. Este libro recoge el resultado de su investigación sobre la música popular y tradicional de la localidad de Piornal. Para llevar a cabo su investigación, los autores se centraron en la revisión de diferentes fuentes documentales. Además, llevaron a cabo entrevistas a informantes clave, como músicos y personas mayores de la comunidad, para obtener información de primera mano sobre la música popular y tradicional del municipio. Este análisis exhaustivo de documentos permitió a Rosario Guerra y Sebastián Díaz reconstruir la historia musical de la localidad

y descubrir algunas características únicas de su música popular y tradicional. Tal y como ellos mismos afirman, dentro de las técnicas documentales, además de las impresas, existen formatos de audio y audiovisuales que también son relevantes. En cuanto a los primeros, existen discos y cassetes con música de la tradición piornalega, grabados en estudios de grabación, aunque algunos intérpretes han realizado arreglos. Destacan la grabación de 1994 del grupo *La Serrana de Piornal*, que incluye 13 canciones del folklore no religioso del pueblo. También existen discos de villancicos grabados por el grupo *Ronda de Piornal* y el *Coro Juvenil de Piornal* a finales de los años 60, que utilizan como muestra de villancicos extremeños. Además, existen otras grabaciones que recopilan música extremeña en general, pero que incluyen una canción de Piornal, como las realizadas por los grupos de folklore extremeño *El Redoble*, *El Caldero*, *Al-bir* y *Al-kazires*. En cuanto a las grabaciones en vídeo, hay varias comercializadas entre 1994 y 1998 que recogen diferentes tradiciones y música, como *Un año en el folklore piornalego*, *La Serrana de Piornal*, *Boda tradicional piornalega* y *Jarramplas*. Además, hay un amplio grupo de grabaciones en formato de audio y audiovisual que se han cedido para este trabajo, elaboradas con escasos recursos tecnológicos, no comercializadas, pero que aportan información muy valiosa como trabajos de recopilación de información. Después de recopilar material durante más de dos años empezaron a analizar la ingente cantidad de cuadernos, fotocopias, grabaciones y fotografías que habían obtenido.

En la investigación realizada, después de una cuidadosa lectura de la información recopilada, se procedió a transcribir, analizar, clasificar y ordenar el material musical en manos del equipo, y luego enfrentarse a la construcción del texto definitivo, a través de procesos como la transcripción, ordenamiento y construcción del texto.

Por otro lado, el enfoque metodológico utilizado por Cosme Tomé (2009) se caracterizó por su carácter empírico y su fuerte orientación hacia el trabajo de campo. Esta elección metodológica se justifica por la falta de bibliografía específica sobre el folklore musical de tradición oral en las Villuercas Bajas. Para llevar a cabo su estudio, Cosme Tomé se apoyó en la aplicación del método científico, el cual le permitió diseñar una estrategia de investigación rigurosa y sistemática. Además, para complementar su investigación, consultó bibliografía general y se basó en estudios especializados en la materia, lo cual le permitió obtener un marco teórico más sólido y profundo sobre el folklore musical en la zona. Asimismo, es importante destacar que, en su trabajo de campo, Cosme Tomé realizó una serie de entrevistas y grabaciones a informantes locales, lo cual le permitió obtener información de primera mano sobre las manifestaciones

culturales y musicales de la zona. De igual manera, se realizaron observaciones directas y participantes en distintos eventos y celebraciones populares, con la finalidad de obtener una visión más completa y detallada del folklore musical de la zona. En resumen, la metodología utilizada por Cosme Tomé se caracterizó por una combinación de métodos empíricos y teóricos, lo que le permitió obtener una aproximación rigurosa y detallada al tema objeto de estudio, así como una visión más completa y contextualizada del folklore musical de las Villuercas Bajas.

Con base en la información proporcionada, se puede afirmar que Cosme Tomé (2009) llevó a cabo una revisión de las fuentes bibliográficas disponibles, pese a la falta de literatura específica sobre el folklore musical de tradición oral en las Villuercas Bajas. Esta afirmación se respalda con la mención de la consulta a bibliografía general y el recurso a estudios especializados para fundamentar su trabajo. El empleo de esta literatura le permitió construir un sólido marco teórico sobre el folklore musical en la región estudiada. En conclusión, la metodología de Cosme Tomé se caracterizó por una combinación equilibrada de métodos empíricos y teóricos, e incluyó una revisión de las fuentes bibliográficas pertinentes, lo que permitió un estudio riguroso y detallado del folklore musical de las Villuercas Bajas.

En su estudio, Jaime Sampedro (2020) aborda la temática de la etnografía, la cual consiste en una recopilación de diferentes trabajos relacionados con los rasgos culturales identitarios de Cedillo. El autor se enfoca en profundizar en los elementos que conforman la tradición oral y su transmisión intergeneracional, resaltando la familia como principal agente de transmisión. El proceso de investigación que ha dado lugar a esta etnografía se basó principalmente en el trabajo de campo, utilizando técnicas como entrevistas y debates entre informantes. Asimismo, se recurrió al análisis de fuentes parroquiales y municipales, así como a una amplia revisión bibliográfica sobre el tema. De esta manera, el autor logró recopilar información valiosa y detallada acerca de los rasgos culturales identitarios de Cedillo y su transmisión en la sociedad local.

Este apartado concluye que no todas las recopilaciones de canciones son iguales en cuanto a su profundidad y alcance en términos de investigación etnomusicológica, y que dependiendo del enfoque de quien analiza o critica un cancionero, los resultados obtenidos pueden variar significativamente. Algunas recopilaciones se centran en aspectos más técnicos o formales de la música, mientras que otras investigaciones tienen un enfoque etnomusicológico que busca entender la música en su contexto cultural y social. Según Turino (2008), la etnomusicología es una disciplina que estudia la música

como un fenómeno cultural y social, enfatizando la importancia de comprender la música en su contexto histórico y cultural. Desde esta perspectiva, la investigación etnomusicológica busca entender cómo la música es utilizada y entendida por diferentes culturas y comunidades. Asimismo, Bruno Nettl (2010) sugiere que la etnomusicología busca analizar las funciones y significados de la música dentro de una cultura específica, y cómo estos elementos pueden cambiar a lo largo del tiempo. En contraste, algunos músicos o críticos musicales pueden centrarse en aspectos más técnicos o formales de la música, como su estructura melódica o armónica, o su instrumentación, entre otros. Esta perspectiva puede ser valiosa para entender los elementos formales que componen una pieza musical, pero no necesariamente da cuenta de su significado cultural o social.

Por lo tanto, se puede argumentar que el enfoque etnomusicológico tiene una mayor validez o rigor en términos de la comprensión de la música en su contexto cultural y social. Al comprender la música en su contexto cultural, se pueden obtener valiosas ideas sobre cómo la música es utilizada para expresar identidades culturales y sociales, transmitir valores y creencias, y construir relaciones sociales. Sin embargo, esto no significa que el enfoque más técnico no tenga valor, ya que puede proporcionar información importante sobre los elementos formales que componen la música. En esta línea encontramos a Manzano (1989). Según él, el proceso de recopilación de música popular es esencial tener en cuenta criterios musicales para obtener un resultado final objetivo. Un buen recopilador debe conocer la diversidad de géneros, estilos y épocas que conforman el repertorio tradicional y ser consciente de que los más relevantes desde el punto de vista musical no siempre son los más antiguos, ligados a las costumbres más arraigadas o los más literarios. La estructura musical es un factor clave para determinar la riqueza musical de un género. Algunos géneros breves pueden resultar interesantes desde el punto de vista documental, pero los géneros más desarrollados, como las rondas y tonadas de tipo rondeño, suelen ser los que contienen mayor riqueza musical. Los recopiladores deben tomar en cuenta los clásicos de la recopilación musical como Olmeda, Ledesma, Torner, Marazuela, Córdova y Oña, García Matos . Es recomendable que el recopilador realice el trabajo de manera personal y directa, ya que es necesario adquirir experiencia y conocimientos musicales que sólo se pueden obtener a través de la práctica y el estudio.

En resumen, el enfoque etnomusicológico y el enfoque más técnico pueden proporcionar diferentes tipos de información sobre la música, y ambos tienen su valor. Por un lado, el enfoque técnico, centrado en la música en sí misma, puede ser muy útil

para músicos y compositores que buscan entender las estructuras y técnicas de composición de la música. Por otro lado, el enfoque etnomusicológico, que se centra en el contexto cultural y social de la música, puede proporcionar información más profunda y significativa sobre la música. Los etnomusicólogos pueden estudiar la música como una expresión cultural que refleja la identidad, la historia y las creencias de una comunidad en particular. Esta perspectiva más amplia puede ayudar a entender la música como una forma de comunicación que va más allá de lo que se puede analizar técnicamente.

Sin embargo, también se pueden criticar ambos enfoques. Por ejemplo, el enfoque técnico puede resultar demasiado frío y analítico, no teniendo en cuenta la emoción y la creatividad que son esenciales en la música. Por otro lado, el enfoque etnomusicológico puede simplificar en exceso la música y tratarla como un mero producto cultural, en lugar de respetarla como una forma de arte compleja y en constante evolución.

En conclusión, ambas perspectivas tienen sus puntos fuertes y débiles, y ninguna de ellas es inherentemente superior a la otra. Cada enfoque ofrece una comprensión única de la música, y su valor dependerá de los objetivos de investigación y el contexto en el que se esté trabajando. Lo importante es reconocer la diversidad de enfoques en la investigación musical y valorar el aporte que cada uno de ellos puede hacer para una comprensión más completa y rica de la música en todas sus dimensiones.

Como dijo el antropólogo Clifford Geertz (1973):

El concepto de cultura que propugno (...) es esencialmente un concepto semiótico. Creyendo con Max Weber que el hombre es un animal inserto en tramas de significación que él mismo ha tejido, considero que la cultura es esa urdimbre y que el análisis de la cultura ha de ser por tanto, no una ciencia experimental en busca de leyes, sino una ciencia interpretativa en busca de significaciones. Lo que busco es la explicación, interpretando expresiones sociales que son enigmáticas en su superficie. (p.20).

La música es una de esas tramas de significado que nos permiten comprender mejor a nosotros mismos y a los demás.

1.3 Transcripción de la información

En este punto de la investigación, nos adentramos en la exploración del tipo de transcripción utilizado por cada uno de los autores objeto de este estudio en sus respectivas obras. La transcripción en etnomusicología juega un papel fundamental en el proceso de investigación, ya que permite objetivar, cuantificar y analizar los datos musicales disponibles. De esta forma, se convierte en un instrumento universalmente

aceptado, que facilita la comprensión y el estudio de las diferentes prácticas musicales y culturales alrededor del mundo. A continuación, nos centraremos en desentrañar las particularidades y características de las transcripciones empleadas por estos autores, en busca de una comprensión más profunda de sus enfoques y metodologías. Charles Seeger propone en 1958 una distinción bien conocida:

- a) Escritura musical prescriptiva usada como la tradición occidental escrita dicta (la notación condiciona al intérprete ya que el autor dirige dicha interpretación mediante la anotación hacia sus propósitos compositivos).
- b) Un reportaje selectivo con una transcripción descriptiva que contiene una propuesta de plasmación de forma escrita de una música que sonó anteriormente.

Sihma Arom (1985) afirmó:

Lo oral es la manifestación de la vida mientras que lo escrito no es sino un pálido reflejo. El pasaje de lo escrito a lo oral es el acto de interpretación en la práctica musical de Occidente, es una resurrección: el intérprete hace revivir la música fijada antes en la notación. Contrariamente, en el paso de lo oral a lo escrito, que constituye el arte de transcribir, el etnomusicólogo realiza una 'autopsia. (p.276)

Por muy detalladas que sean las partituras algunos elementos inherentes a determinadas músicas no quedan suficientemente plasmados. El aprendizaje de estos sigue un camino más orientado al aspecto auditivo que al visual. Uno de los motivos por los que se criticó y cuestionó la validez de partituras muy detalladas al estilo Béla Bartok. Estas partituras contienen tantos detalles que terminan dificultado la percepción en términos musicales. Conviene puntualizar que desde que se dispone de dispositivos de grabación de audio o video ha dejado de tener sentido el llevar a cabo unas transcripciones tan detalladas. Sihma Arom (1985) fue más explícita afirmando:

La transcripción de músicas de tradición oral es descriptiva, no se destina a la ejecución, pues en caso contrario se caería en sólo groseras caricaturas. Su sola finalidad es dar una descripción. En este sentido cabe preguntarse si la transcripción debe hacerse lo más detallada que sea posible, si debe reseñar todos los detalles acústicos de ejecución o bien limitarse sólo a los elementos significativos. En otros términos, si debe ser una fotografía lo más fiel posible de la realidad sonora o sólo un croquis que no detalle sino los trazos pertinentes... (p.280)

No debemos olvidar que la transcripción debe ser el primer paso analítico de un trabajo de investigación. Nettl (1964) argumenta que la transcripción implica la necesidad de discernir entre los elementos significativos de una pieza musical y aquellos que

simplemente son coincidencia o azar. El propio Nettl va más allá apuntando que hay dos enfoques generales para transcribir la música tradicional grabada en partituras: el enfoque fonético y el enfoque fonémico. Con el enfoque fonético, se registra en el papel todo lo que se escucha, incluso los detalles más sutiles del sonido y el ritmo. En contraste, con el enfoque fonémico, se descartan los detalles acústicos y rítmicos en favor del sentido general de la melodía.

En conclusión, la transcripción y el análisis etnomusicológico deben ir de la mano. Será necesario conocer antes el repertorio para en función de sus características poder determinar el método de transcripción que se utilizará. Según Arom (1985), como se expuso anteriormente, existen dos posibilidades: ser lo más fiel posible a la materia sonora, anotando todos sus detalles o bien, antes de la transcripción determinar qué es lo significativo musicalmente para una determinada comunidad.

En consonancia con Arom (1985) se puede concluir que la tipología de transcripción utilizada por los etnomusicólogos estudiados ha sido principalmente de carácter descriptivo. Dentro de que la generalidad responde a esto cada autor lleva a cabo esta tarea de forma muy diferente. Por ejemplo, Kurt Schindler lleva a cabo una transcripción literal ya que se esforzaba por capturar cada detalle. Bonifacio Gil, además, realiza una transcripción fonética. Esta transcripción fonética se utiliza para transcribir la letra de la canción utilizando símbolos fonéticos en lugar de las letras del alfabeto convencional. Esto ayuda a representar la pronunciación y el acento regional de la canción.

El enfoque de Manuel García Matos hacia las transcripciones, en general accesibles, presenta una notable excepción en algunos cantos específicos, donde la complejidad se eleva considerablemente. Este hecho las convierte en algunas de las transcripciones más desafiantes dentro de este estudio. Manuel García Matos tiene una particularidad notable: tiende a transponer las melodías a tonalidades que se sitúan de manera más eficiente dentro del pentagrama, lo cual facilita la lectura y comparación con otras transcripciones. Sin embargo, se omite la tesitura original de la grabación, un detalle esencial para muchos investigadores al analizar la tonalidad y digitación de los instrumentos de acompañamiento. En su obra, Manuel García Matos incluye índices tonales y secuencia las melodías desde las que él considera más arcaicas a las más modernas, y de las modales a las tonales. No obstante, es en la figuración utilizada en sus transcripciones donde destaca su complejidad. En algunos cantos, el nivel de detalle tanto en la ornamentación como en la melodía base es particularmente sofisticado, lo que se traduce en una elevada complejidad.

Esta meticulosidad en las transcripciones, aunque proporciona una mayor profundidad y detalle a su trabajo, también puede generar ciertas barreras de accesibilidad. La complejidad en la transcripción de la figuración puede resultar intimidante o inaccesible para aquellos no familiarizados con los niveles más altos de la notación musical, lo que limita el alcance de las transcripciones a un público más especializado. En otras palabras, la profundidad del detalle puede convertirse en una doble espada, realzando la riqueza y la precisión de las transcripciones, pero al mismo tiempo restringiendo su accesibilidad.

Además, cabe destacar que las conclusiones que se pueden extraer sobre el estilo de transcripción empleado por Manuel García Matos proviene exclusivamente del análisis de sus partituras, ya que no se cuenta con testimonios directos del autor en los que revele su metodología o reflexiones sobre el tema. Desafortunadamente, la falta de acceso a estos recursos personales y metodológicos limita nuestra comprensión completa de su enfoque hacia la transcripción.

Por lo tanto, cualquier inferencia sobre la filosofía de transcripción de Manuel García Matos o las decisiones metodológicas que guiaron su trabajo debe ser entendida en este contexto. Esencialmente, estamos interpretando su voz y visión a través del lente de sus transcripciones musicales, y aunque estas ofrecen una valiosa visión de su meticulosidad y atención al detalle, también podrían dejar sin explorar aspectos de su metodología o pensamiento que solo se podrían conocer a través de su propio testimonio directo. Este desafío subraya la importancia de tener acceso a las fuentes primarias en el estudio de la etnomusicología y otras disciplinas relacionadas.

Rosario Guerra y Sebastián Díaz (2008) hablan sobre el proceso de transcripción de canciones tradicionales en el contexto de la música oral. Los autores explican que la transcripción es una tarea delicada que requiere objetividad y no corrección de lo que se recoge. También mencionan que la escritura en música oral puede presentar dificultades para investigadores poco acostumbrados a esta forma de sonar. En cuanto a los criterios de transcripción utilizados, los autores optaron por un enfoque que busca una música legible y comprensible para los lectores que dominan la lectura musical, con el fin de difundir la música tradicional y utilizarla en ámbitos educativos. El proceso de transcripción presentó algunas situaciones comunes en este tipo de trabajos, como el uso de una intensidad suave y alturas de tendencia grave por parte de los informantes al cantar. También se encontraron algunos sonidos ambiguos y situaciones en las que se hacían pausas o se cambiaba la tonalidad o modo de la canción. Para lograr una transcripción

clara y precisa, los autores utilizaron instrumentos como el laúd y el piano, y tomaron decisiones sobre la tesitura y la tonalidad de las canciones en función de la mayoría de las interpretaciones recogidas. En general, se optó por canciones ni muy graves ni muy agudas, procurando mantener el carácter y las peculiaridades de cada una.

Siguiendo la misma línea argumentativa, Francisco Rodilla (2003) destaca la importancia de reflexionar sobre los destinatarios de la investigación antes de iniciar la transcripción. Es importante tener en cuenta que la edición de una serie de canciones puede variar significativamente en función del público al que se dirige. Por ejemplo, no es lo mismo producir una edición para un grupo de escolares que se inician en la lectura y entonación de melodías populares sencillas a través de su maestro, que destinarla a especialistas o etnomusicólogos que analizarán la obra desde una perspectiva más especializada y técnica, evaluando su fin último, su carácter documental, pedagógico, musicológico o testimonial. Por lo tanto, es fundamental que el investigador tenga claro su enfoque y audiencia. En el caso de la transcripción que se presenta, se dirige a un público amplio y no especializado, ya que se trata de una recopilación personal de música de tradición oral. Por lo tanto, presenta ciertas características específicas que buscan la facilidad de lectura y entonación, como una armadura con pocas alteraciones, tesituras cómodas, entre otros. Es importante señalar que estos criterios son relevantes para garantizar la accesibilidad y el uso pedagógico de las obras por parte de un público amplio y no necesariamente técnico.

Analizando a Pilar Barrios y Ricardo Jiménez (2003) en su proceso de transcripción musical de canciones, se ha observado una práctica común de seleccionar una tesitura que respete en la medida de lo posible la altura de las notas empleadas en la interpretación original. En líneas generales, la transcripción es asequible, ya que se evita sobrepasar un rango de tres alteraciones ascendentes o descendentes en la partitura resultante. Si bien la ejecución musical suele prescindir del uso de portamentos definidos, que definen, valga la redundancia, en algunas ocasiones ciertas notas ambiguas o microtonales.

Por otro lado, Hidalgo (2004) en comentarios realizados a la transcripción de partituras al inicio del *Cancionero Popular de Torrecillas de la Tiesa* afirma que han adoptado los planteamientos propuestos por Francisco Rodilla en su investigación sobre el folklore de Torrejoncillo (Cáceres) siguiendo una ruta de trabajo que busca la accesibilidad del material teniendo en cuenta la naturaleza de la obra y las posibilidades que esta ofrece. Todo ello sin perder de vista la perspectiva que el trabajo ha ido marcando a lo largo del proyecto, dada la amplitud de la tarea de recopilación y transcripción.

En la investigación de la transcripción musical de canciones, como se apuntaba anteriormente, resulta fundamental conocer el tipo de transcripción utilizado por los autores para poder analizar y comprender con precisión la notación musical empleada. En otros casos, como en los trabajos de Ángela Capdevielle, Pedro Majada, García, Calle, Cosme Tomé y Jaime Sampedro, no se dispone de información acerca del tipo de transcripción utilizado, por lo que es necesario basarse en el análisis de la propia partitura para obtener una idea general de la notación musical empleada.

Sin embargo, a pesar de la falta de información sobre la transcripción utilizada, se puede concluir que estos autores llevaron a cabo una transcripción que resulta accesible en términos de lectura musical. En este sentido, cabe destacar que la accesibilidad de la notación musical es un aspecto relevante en la transcripción de canciones, ya que permite a un público amplio y diverso la comprensión y ejecución de las mismas. En este sentido, autores como Walter Piston (1941) defienden la importancia de una notación clara y precisa en la transcripción musical, ya que facilita la interpretación y evita posibles errores y malentendidos. No obstante, es importante tener en cuenta que la falta de información sobre la transcripción utilizada por algunos autores en este estudio puede limitar el análisis y comprensión de la notación musical empleada. En estos casos, la única opción disponible sería acceder a las grabaciones o manuscritos originales para comprobar el tipo de transcripción utilizada. Sin embargo, es importante destacar que el acceso a las grabaciones o manuscritos originales para comprobar el tipo de transcripción utilizada no es objeto de investigación de este estudio. En lugar de ello, se enfoca en el análisis y comprensión de las partituras disponibles y se basa en la observación de patrones comunes y características generales de la notación musical empleada por los autores en cuestión. Aunque esta metodología puede presentar limitaciones, permite obtener información relevante acerca de la transcripción musical de canciones y avanzar en el conocimiento de este ámbito.

En definitiva, la transcripción musical de canciones resulta un aspecto relevante en la comprensión y ejecución de las mismas. Si bien la accesibilidad de la notación musical es un aspecto importante en este proceso, en algunos casos puede resultar difícil obtener información acerca del tipo de transcripción utilizado. Por ello, resulta fundamental seguir investigando y profundizando en este tema para poder ampliar nuestros conocimientos sobre la transcripción musical de canciones.

1.3.1 Armadura

La elección de la armadura es fundamental para la transcripción precisa de la música de tradición oral, según diversos etnomusicólogos. Según McAllester (1955) la armadura también es una consideración importante en la transcripción de la música de tradición oral en la notación occidental, ya que la elección armónica puede diferir de las convenciones armónicas de la música occidental. En este sentido, los etnomusicólogos pueden utilizar sistemas de notación alternativos para representar las elecciones armónicas en la música de tradición oral. En consonancia con lo expuesto anteriormente, Lomax (1967) señaló la importancia de la armadura en su metodología de transcripción, explicando que la armadura es una de las variables que deben tenerse en cuenta en la transcripción de la música, junto con la métrica y el tempo. También Nettl (1983) hace hincapié en la importancia de la armadura para el análisis y la comprensión de la música de tradición oral, según él la elección armónica puede proporcionar información sobre el origen geográfico de la música y su relación con otras piezas musicales de la misma tradición. Recientemente Nettl (2015) puntualiza que la armadura proporciona una estructura tonal a la música, lo que facilita la transcripción y la comprensión de la estructura armónica de la pieza musical.

En contraposición a lo expuesto anteriormente encontramos a Manzano (1993) que afirma que:

La armadura elegida para realizar la transcripción de un determinado canto es irrelevante a menos que contribuya a que la melodía aparezca transcrita en una tesitura adecuada a su carácter. Es preferible utilizar armaduras poco cargadas con el fin de facilitar la lectura y, también, para acercarse al diatonismo que caracteriza a buena parte de las melodías populares. También es conveniente que la armadura ayude a captar la naturaleza tonal o modal de la melodía. (p.94).

Conviene ser cautos a la hora de tener en cuenta las afirmaciones de los autores anteriormente expuestas. La armadura tonal es una herramienta de notación musical que indica las notas y acordes que se esperan en una pieza en función de su tonalidad. Aunque es ampliamente utilizada en la notación de la música occidental, algunos etnomusicólogos argumentan que no es una herramienta adecuada para transcribir la música de tradición oral, especialmente de culturas no occidentales, ya que no siempre refleja los matices tonales y melódicos de estas músicas. Es importante tener en cuenta que en algunos casos se recoge música de tradición oral occidental con una clara influencia oriental. Al respecto, Nettl (1983) argumenta que la armadura tonal impone una estructura ajena a la música de tradición oral y que los etnomusicólogos deben encontrar formas más

adecuadas de notación que reflejen la diversidad tonal y melódica de estas músicas. Posteriormente, Knight (1999) cuestiona la utilidad de la armadura tonal en la notación de la música de tradición oral y propone un sistema de notación basado en las relaciones melódicas entre las notas. Asimismo, Blacking (1973) sostiene que la música de culturas no occidentales se basa en sistemas tonales y melódicos diferentes de la música occidental, por lo que la armadura tonal no es una herramienta adecuada para su notación.

En conclusión, estos autores y otros etnomusicólogos coinciden en que la armadura tonal no es una herramienta adecuada para transcribir la música de tradición oral de culturas no occidentales, y proponen la búsqueda de formas más apropiadas de notación que reflejen la diversidad tonal y melódica de estas músicas.

En este punto de la investigación, nos proponemos examinar las armaduras tonales de cada uno de los cantos contenidos en los cancioneros estudiados. Como se apuntó anteriormente, diversos autores y etnomusicólogos han señalado que la armadura tonal no es una herramienta adecuada para transcribir la música de tradición oral de culturas no occidentales, lo que nos motiva a explorar cómo se han abordado estas limitaciones en las transcripciones. Al analizar las armaduras de los cantos, buscaremos comprender cómo los autores han intentado representar la diversidad tonal y melódica de estas músicas, y cómo han enfrentado el desafío de encontrar formas más apropiadas de notación que reflejen la riqueza y singularidad de las prácticas musicales de distintas culturas.

Si bien el análisis de la armadura en los diferentes cancioneros estudiados no es el objetivo central de esta investigación, es fundamental considerarla para determinar si los autores buscan de manera evidente hacer más accesibles los cantos, ya sea utilizando un número determinado de alteraciones u otras técnicas. A la hora de llevar a cabo este análisis es importante señalar que existen composiciones musicales en las cuales se presentan cambios en la armadura a lo largo de su desarrollo. Cada uno de estos cambios en la armadura es considerado como una unidad independiente. Por ende, en ciertas ocasiones, el número total de unidades contabilizadas puede ser mayor al número de cantos incluidos en el cancionero. A continuación, se presenta una tabla que detalla el porcentaje de uso de una armadura específica por parte de cada autor. Esta información permite apreciar la diversidad en el empleo de armaduras y las preferencias de los compositores a lo largo de sus obras.

Tabla 1. Porcentaje del número de alteraciones que cada autor incluye en la armadura a la hora de transcribir los cantos

Autor	Número de alteraciones incluidas en la armadura						
	0	1	2	3	4	5	6
Kurt Schindler	21%	37%	18%	14%	8%	1%	1%
Bonifacio Gil (Tomo I)	70%	16%	10%	2%	2%	-	-
Bonifacio Gil (Tomo II)	26%	43%	28%	3%	-	-	-
Manuel García Matos	35%	38%	19%	5%	3%	-	-
Cadpdevielle	19%	29%	20%	12%	18%	2%	-
Pedro Majada	14%	27%	30%	19%	7%	3%	-
García	31%	38%	13%	6%	12%	-	-
Francisco Rodilla	47%	35%	12%	6%	-	-	-
Ángel Calle et. al	31%	34%	22%	6%	7%	-	-
Pilar Barrios	51%	25%	12%	10%	2%	-	-
Agrupación Folklórica	52%	33%	14%	1%	-	-	-
Rosario Guerra y Sebastián Díaz	62%	28%	6%	3%	1%	-	-
Cosme Tomé	42%	36%	9%	9%	4%	-	-
Jaime Sampetro	22%	24%	20%	22%	10%	2%	-

Fuente: Elaboración propia

1.3.2 Ornamentación

El estudio de la ornamentación musical ha sido un tema de gran interés para los etnomusicólogos, quienes han explorado la riqueza de variaciones y adornos que caracterizan a la música de diferentes culturas y regiones del mundo. La ornamentación se refiere a la adición de notas adicionales, figuras melódicas y otros elementos decorativos a la melodía principal, con el fin de enriquecerla y hacerla más atractiva para el oído. A lo largo de este apartado, se analizará detalladamente si se incluye algún tipo de ornamentación, y siendo así, qué tipo de ornamentación incluyen los cancioneros de los etnomusicólogos estudiados, con el fin de comprender mejor cómo utilizan la

ornamentación en la transcripción de la música de tradición oral de la provincia de Cáceres los diferentes autores.

Nettl (1992) describe la ornamentación como una forma de decoración musical que puede tomar muchas formas, incluyendo trinos, mordentes, apoyaturas, glissandos, entre otras. Nettle destaca que la ornamentación es una técnica que se encuentra en muchas culturas musicales del mundo, y que es particularmente importante en la música tradicional. Bartók (1949) destaca que la ornamentación es una característica fundamental del estilo de interpretación de la música balcánica. Señala que los músicos de los Balcanes utilizan una variedad de técnicas ornamentales, como los vibratos, las ornamentaciones melódicas y armónicas, y las improvisaciones, para agregar variedad y expresividad a una melodía. No obstante, obviamente, la ornamentación no es solo una característica de la música balcánica. La encontramos en múltiples tradiciones musicales, desde el flamenco español hasta la música clásica india. En cada una de estas tradiciones, la ornamentación desempeña un papel crucial para infundir a la música con un carácter y estilo distintivo.

En resumen, la ornamentación es una técnica esencial en la música tradicional que permite a los músicos agregar variedad y expresividad a una melodía. La literatura sobre la ornamentación en la música tradicional destaca la importancia de esta técnica en diversas culturas musicales y presenta una variedad de técnicas ornamentales utilizadas por los músicos.

En este apartado, se presentan los elementos de ornamentación que se han identificados en cada uno de los cancioneros analizados, con el objetivo de comprender mejor cómo se utilizan los diferentes recursos ornamentales por parte de los diferentes autores. Se abordará una descripción detallada de las diferentes formas de ornamentación utilizadas en cada melodía, incluyendo el uso de trinos, mordentes, apoyaturas, y otros recursos ornamentales que se pudieran apreciar. Se discutirán las características únicas de cada uno de los cancioneros en términos de ornamentación y estilo musical, y se examinarán las diferencias y similitudes entre las diferentes formas ornamentales utilizadas en cada uno de ellos. En resumen, se llevará a cabo un análisis detallado de los elementos de ornamentación presentes en los cancioneros, con el fin de profundizar en la comprensión de este importante recurso musical.

Tal como se observa en las ilustraciones 33 a 40, en los cancioneros de música de tradición oral analizados, la principal herramienta de ornamentación empleada por los autores se basa en el uso del *mordente*. Este elemento es ampliamente utilizado en dichas composiciones para proporcionar mayor expresividad a las piezas. En estas ilustraciones,

se pueden apreciar tanto mordentes inferiores como superiores, así como variaciones de estos, incluyendo aquellos que involucran una, dos o tres notas. Cabe destacar que estos ornamentos pueden ser ejecutados de diversas maneras, según el estilo y las convenciones propias de cada época y género musical. El mordente superior, en contraposición al mordente inferior mencionado anteriormente, consiste en cantar la nota principal, seguida de la nota inmediatamente superior en la escala y, finalmente, retornar a la nota principal. Por otro lado, cuando se hace referencia a mordentes de una, dos o tres notas, se alude al número de notas adicionales que se incorporan a la ornamentación, dando lugar a diferentes variantes y enriqueciendo aún más la interpretación.

Estas ilustraciones ponen de manifiesto la importancia del mordente como herramienta de ornamentación en los cancioneros de música de tradición oral de la provincia de Cáceres, y cómo su uso variado, tanto en mordentes inferiores como superiores y con diferentes números de notas, contribuye a la riqueza y diversidad de las piezas musicales que conforman estas colecciones.

En la siguiente ilustración se puede apreciar como Kurt Schindler utiliza como recurso el mordente inferior de dos notas.

Ilustración 33. Fragmento de una canción de la obra de Kurt Schindler donde se utiliza ornamentación

225. El Corro del Candil* Arroyo del Puerco

Allegretto mosso

Y en la mi puer-ta a estas ho - ras, la ri la re do,
Yo no me le - van-to a a-brir, la ra ra ri, yo
no me le - van-to a a-brir, la ra ra ri.

Nota Extraído de *Música y poesía popular de España y Portugal* (p.-), por K. Schindler, 1941, Centro de cultura tradicional.

En la siguiente ilustración se presenta el uso del mordente superior de dos notas.

Ilustración 34. Fragmento de una canción del cancionero de Bonifacio Bonifacio Gil donde se utiliza ornamentación

El caballero Don Marcos
Lo dictó Petra Sánchez
de La Madroñera (Cáceres)

1.^a versión
(La 2.^a hállase en el núm.101)

24. $\text{♩} = 110$

En Se - vi - ll'a un se - vi - lla - no sic - te
bí - jab le dió Dio o. _____

Nota Extraído de *Cancionero popular de Extremadura Vol I*, (p.183), B. Gil,1931. Colección Raíces

En la siguiente ilustración correspondiente al *Cancionero Popular de la provincia de Cáceres* del autor Manuel García Matos se muestran tanto mordente superiores de una nota como inferiores de dos notas.

Ilustración 35. Fragmento de una canción del cancionero de Manuel García Matos donde se utiliza ornamentación

Andante assai Descargamaría

Primer bando de mozos

2
(1,2^a ver.)

Yo no pue - do can - tar más, se
ce - rra - ron los pa - pe - les, ya me po - deis per - do -
nar hom - bres, ni - ños y mu - je - res. ¡O -
le! re - sa - la - da ¡yo - le! hom - bres, ni - ños y mu - je - res.

Segundo bando

Todos

Nota Extraído de *Cancionero popular de la provincia de Cáceres* (p. 1), por M. García , 1944, Consejería de cultura de la junta regional de Extremadura

A continuación, se muestra un fragmento del cancionero de *Cáceres y su provincia*, en el que se aprecia como la autora utiliza mordentes inferiores de dos notas

Ilustración 36. Fragmento de una canción del cancionero de Ángela Capdevielle donde se utiliza ornamentación

Dictó Srta. Purificación Pacheco

Coplas del pandero en la tarde de San Juan

Arroyo de la Luz

Allegro

9

A San Juan he que-ri-do yá San Juan quie-ro.
De San Juan a San Pe-dro van cin-co di-as.

A San Juan he tra-i-do yá San Juan
Cin-co mil son las ho-ras cin-co mil

he tra-i-do en el pen-sa-mien-to. D.C.
son las ho-ras tu-yas y mi-as.

Nota Extraído de *Cancionero de Cáceres y su provincia* (p. 83), por A. Capddevielle, 1969, Excma. Diputación de Cáceres.

La siguiente ilustración muestra el uso de mordentes inferiores y superiores de dos notas.

Ilustración 37. Fragmento de una canción de *Cancionero de la Garganta* donde se utiliza ornamentación

GLORIA

Andante

Et in te-rra pax ho-mi-ni-bus bo-
nae vo-lun-ta-tis. Lau-da-mus-te.

Be-ne-di-ci-mus te. A-do-ra-
do-ra-mus te. Glo-ri-fi-ca-mus te.

Nota Extraído de *Cancionero de la Garganta* (p.137), por P. Majada, 1984, Institución cultural El Brocense.

En el *Cancionero Arroyano*, la autora ha documentado el uso de mordentes superiores de dos notas. Este detalle, resultado de una meticulosa investigación y

transcripción, contribuye a la comprensión más profunda de las técnicas ornamentales utilizadas en la música de tradición oral. La inclusión de mordentes superiores de dos notas añade una dimensión adicional al perfil melódico, ilustrando la riqueza técnica de estas composiciones.

Ilustración 38. Fragmento de una canción de la obra Cancionero Arroyano donde se utiliza ornamentación

CAMINO DE BELEN

De Na-za-ret sa-lie-ron dos pe-re-
gri-nos y los gui-a u-naes tre-lla del
sol di-vi-no, "Jo-ser" a-ma-do por don-de
Dios nos gui-e, va-mos gui-a dos.

Nota Extraído de *Cancionero Arroyano* (p. 17), por F. García, 1985, Institución cultural El Brocense.

Pilar Barrios y Ricardo Jiménez utilizan mordentes superiores e inferiores de una y dos notas, tal y como se puede apreciar en la ilustración 39. Estas técnicas ornamentales, a pesar de su aparente simplicidad, añaden un grado de variabilidad y complejidad a las composiciones musicales.

Ilustración 39. Fragmento de una canción del cancionero *Música y tradiciones en Torrequemada* donde se utiliza ornamentación

10. PARA PEDIR LA PAZ

Recopilada por Ángela Capdevielle
Cantó: Laurentina Morgado

Vir - gen del Sa - ló her - mo - sa. En ti to - dos con - fi - a - mos. Que se
Nues - tros her - ma - nos que - ri - dos. Cuando van de o - pe - ra - ción. Lle - van
Vir - gen del Sa - ló her - mo - sa. Tien - de tu man - to im - pe - rial. So - bre a -
ter - mi - ne la gue rra y ven - gan nues - tros her - ma - nos. Que se ma - nos.
to - da la es - pe - ran - za en la Vir - gen del Sa - ló. ló.
que - llos in - fe - li - ces, que a - llá en la gue - rra es tán. tán.

Nota Extraído de *Música y tradiciones en Torrequemada* (p. 260), por P.Barrios y R. Jiménez, 2003, Saber popular (19-20)

De acuerdo con Guerra y Diaz (2008), los adornos son notas que se añaden a la melodía con la finalidad de embellecerla y, en ocasiones, llenar los espacios entre ellas. En su trabajo, han registrado los diferentes adornos encontrados en cada canción, aunque destacan que su uso es una decisión del intérprete y puede variar de una interpretación a otra e incluso entre diferentes informantes. Según los autores, entre los adornos más comunes se encuentran las apoyaturas, mordentes, grupetos y, además, se incluyen los portamentos, que consisten en el desplazamiento suave y gradual de un sonido a otro. Estos adornos son considerados esenciales en ciertas tonadas, siendo una parte integral de la melodía que no puede ser omitida sin que se sienta su ausencia. También se incluye en esta categoría el tresillo rápido, que algunos llaman garganteos y que es muy valorado por los piornalegos. A continuación se muestra un ejemplo extraído del cancionero *Los sonidos de un pueblo*. Esta muestra en particular, ilustra la utilización del mordente, una técnica ornamental que aporta un matiz distintivo y vibrante a la melodía. Aunque generalmente asociado a la música clásica, el mordente también encuentra su lugar en la música de tradición oral, añadiendo una dimensión extra de complejidad y belleza a estas piezas. Esta extracción del cancionero permite apreciar cómo estas tradiciones musicales orales, transmitidas de generación en generación, han adoptado y adaptado técnicas de adorno como el mordente, enriqueciendo así su riqueza y diversidad sonora.

Ilustración 40. Fragmento de una canción del cancionero *Los sonidos de un pueblo* donde se utiliza ornamentación

N° 160
Ya viene el torito bravo

Versión a

G. De. García Matos

Ya vie-ne_el to - ri - to bra - vo. por
la sie - rra de Val ver - de, con el cuer-no_en - san - gren
ta - do que da lás - ti - ma de ver - le,

Nota Extraído de *Los sonidos de un pueblo* (p. 508), por R. Guerra y S. Díaz, 2008, Institución cultural El Brocense.

Seguidamente, se presenta otro fragmento del cancionero *Los sonidos de un pueblo* que pone de manifiesto el uso del glissando. Esta técnica, que implica un deslizamiento continuo de una nota a otra, aporta un efecto de suavidad y continuidad, creando un flujo musical único y cautivador. A pesar de ser comúnmente asociado con instrumentos como el arpa o el violín en la música clásica, el glissando también se encuentra en la música de tradición oral, a menudo usándose para evocar la naturalidad y la fluidez inherentes a la voz humana. Este extracto del cancionero muestra cómo estas prácticas musicales transmitidas a través del tiempo han incorporado técnicas sofisticadas como el glissando, agregando profundidad y expresividad a la música tradicional.

Ilustración 41. Fragmento de una canción del cancionero *Los sonidos de un pueblo* donde se utiliza ornamentación (II)

Nº 5
A la nanita nana

A la na - ni - ta na - na, na - ni - ta e - a, el ni -
(mi Je -
ño tie - ne sue - ño, ben - di - to se - a, e - a, e - a.
Fuen - te - ci - lla que co - rres cla - ra y so - no - ra,
rui - se - ñor que en la sel - va can - tan - do llo - ra,
ca - lla mien - tras la lu - na se ba - lan - ce - a. A - la na - ni - ta
na - na, na - ni - ta e - a, e - a, e - a.

Nota Extraído de *Los sonidos de un pueblo* (p.283), por R. Guerra y S. Díaz, 2008, Institución cultural El Brocense.

1.3.3 Variantes y versiones

La variabilidad es una característica definitoria en la música de tradición oral, reflejando la diversidad cultural y la adaptabilidad inherentes a este tipo de música. En el contexto de la música tradicional extremeña, estas variantes son notablemente prominentes y han sido objeto de estudio para los etnomusicólogos.

Los primeros estudios sobre la variabilidad en la música de tradición oral, realizados por Laade (1971), distinguen entre variantes textuales y melódicas. Estas variantes son componentes esenciales de la música folklórica, surgiendo de un proceso de adaptación de la melodía original a diferentes contextos sociales, culturales o históricos.

Nettl (1983) proporcionó una explicación más detallada sobre las variantes. Define la variación como una serie de posibles cambios melódicos, rítmicos o modales que pueden ocurrir en una misma pieza musical, producto de la transmisión oral y la adaptación a diferentes contextos y tiempos.

Posteriormente, Nettl (2005) desarrolla esta idea e identifica tres tipos de variantes: textuales, melódicas y formales. Las variantes textuales surgen debido a las diferencias en el lugar, el tiempo o el contexto social de la interpretación de una pieza. Las variantes melódicas refieren a cambios en la tonalidad, el ritmo o la ornamentación. Por último, las variantes formales se refieren a modificaciones en la estructura general de una pieza, como la eliminación o la adición de secciones.

Las variantes en la música de tradición oral, en sus diversas formas y grados, representan la riqueza y la complejidad de este tipo de música. Destacan la adaptabilidad de la música tradicional, que evoluciona y se enriquece con el paso del tiempo y a través de la interacción con diferentes influencias culturales. La música de tradición oral, por lo tanto, no es estática sino que se transforma continuamente a través de un proceso de variación y adaptación a las circunstancias cambiantes.

En el presente apartado, se realizará un análisis de las variantes y/o versiones que aparecen en cada uno de los cancioneros, tomando en consideración tanto sus aspectos textuales como los melódicos y formales. Este estudio se centrará en la forma en que los autores presentan estas variantes y/o versiones, y cómo su presencia afecta la interpretación y la comprensión de las canciones. Este análisis es un aspecto fundamental en la investigación musicológica, ya que permite entender la diversidad y complejidad de la música popular, así como la evolución y adaptación de las tradiciones musicales a lo largo del tiempo.

Variantes textuales

Tal y como se expuso brevemente en el apartado anterior, las variantes textuales son una serie de modificaciones que se realizan en el texto de una canción popular, ya sea de forma consciente o inconsciente, y que pueden afectar su significado o su estructura original. Según el investigador estadounidense Lomax (1968) las variantes textuales pueden ser el resultado de la creatividad del intérprete o de la influencia de otras tradiciones musicales. Asimismo, el musicólogo argentino Vega (1944) ha señalado que las variantes textuales pueden ser el resultado de procesos de transmisión cultural y de adaptación a diferentes contextos sociales y culturales. Según los etnomusicólogos, las variantes textuales pueden ser de diversos tipos, como por ejemplo, variantes de letras, en las que se cambian algunas palabras o se añaden nuevas estrofas; variantes de títulos, en las que se utilizan diferentes denominaciones para la misma canción; o variantes de estribillos, en las que se alteran las palabras o la melodía. Estas modificaciones pueden

ser el resultado de la creatividad del intérprete, de la influencia de otras tradiciones musicales, o simplemente de la evolución natural de la canción a lo largo del tiempo.

Variantes melódicas y Versiones musicales

De acuerdo con Manzano (1989) es esencial hacer una distinción clara entre las variantes de un tipo melódico y las diferentes versiones musicales de un mismo texto literario en la música de tradición oral. Según el autor, las variantes melódicas se refieren a las diferentes fisonomías que puede adoptar un mismo tipo melódico dependiendo de los diversos intérpretes que lo canten. En contraste, las versiones musicales se refieren a los distintos tipos melódicos con los que se puede interpretar un mismo texto o sus variantes literarias. Las variantes se presentan tanto en el texto como en la melodía, lo que significa que tanto las melodías como los textos pueden experimentar variaciones de un intérprete a otro.

Finnegan (1989) sostiene que las variantes melódicas son componentes esenciales de la música tradicional y que cada cantante se inclina a ofrecer su propia interpretación de la melodía, imprimiendo en ella su marca personal. Las variantes de un determinado tipo melódico en la música de tradición oral son resultado de la transmisión oral, según se ha señalado al abordar la figura de los intérpretes. A menudo, los estudiosos de la música tradicional plantean erróneamente el problema que suscita la existencia de variantes melódicas de un mismo tipo. Existe la opinión de que las variantes son consecuencia de la deformación de cada tipo melódico concreto debido a sucesivos fallos de memoria, pero esto sólo es cierto hasta cierto punto. En la música de autor, que se compone como una partitura escrita y es una obra única en la mayoría de los casos, cualquier variante que se transmita por tradición oral y se incluya en el repertorio popular sería una deformación del original. De hecho, hay ejemplos de tales deformaciones en canciones de autor que el pueblo ha incorporado a su repertorio.

En contraste, la música de tradición oral es muy diferente. En este caso, las distintas versiones no siempre parten de un original único, ya que ese original a menudo no existe, sino que es un tipo melódico que vive en variantes más o menos cercanas o diferenciadas. A pesar de que esto es un hecho claro y comprobable cuando se adquiere familiaridad con los intérpretes y las recopilaciones de música tradicional, hay reticencia para admitirlo, y se piensa que hay que buscar una especie de versión ficticia del original perdido del que se derivan todas las variantes por corrupción. Para abordar este problema, se necesita un enfoque diferente que aclare cómo funcionan la creatividad y la memoria

de los cantores y músicos tradicionales, así como los soportes y determinantes de su arte.

Además, es importante considerar qué es esencial en una melodía y qué es incidental, admitiendo que en la música de tradición oral un mismo tipo melódico vive en varias versiones que difieren en trazos que no son esenciales, sino puramente incidentales, y que cambian no solo entre intérpretes, sino también en interpretaciones sucesivas de un mismo cantor. Es cierto que un determinado tipo melódico de música popular tiene que surgir en un momento dado porque alguien, un intérprete concreto, le da forma musical en un determinado instante, a partir del cual ese tipo comienza a tener vida. Sin embargo, el proceso creativo de un creador de una melodía de tipo tradicional no es el mismo que el de un autor, ya que el punto de partida del primero es la práctica del canto y la facilidad de improvisar a partir de patrones mentales de tipo musical asimilados por la escucha. Los datos condicionan en cierto modo su inspiración, pero el creador no parte de algo nuevo creado en su mente, sino de datos asimilados previamente y luego transformados mediante su propia creatividad.

Variantes formales

Las variantes formales, tal y como se discutió anteriormente, se refieren a las modificaciones que ocurren en la estructura de una canción, que pueden incluir la eliminación o adición de secciones. Estas variaciones pueden influir en la disposición de las estrofas, la inclusión de coros, o la incorporación de nuevos elementos melódicos que alteran la composición original de manera significativa.

Dicha variabilidad puede atribuirse al carácter intrínseco de la transmisión oral, que fomenta un ambiente de cambio y adaptación. Como señala Titon (2008) la música de tradición oral vive y respira en la interpretación y la variación. En su trabajo sobre la música tradicional americana, Titon subraya la forma en que los intérpretes suelen modificar y adaptar las canciones a lo largo del tiempo, creando de esta manera versiones únicas y distintivas de una canción. En esta misma línea, Arom (1991) aborda cómo, en la música africana, cada interpretación puede dar lugar a una nueva versión de la canción, adaptándose a las circunstancias y al público específico del momento.

Es importante destacar que, aunque estos cambios pueden parecer sutiles, tienen el potencial de transformar la canción de manera significativa a lo largo del tiempo. Como concluye Shelemay (1991), estos cambios no son meramente una serie de variantes aleatorias, sino que reflejan una adaptación activa y consciente por parte del intérprete, que responde a su público y su contexto cultural. Así, las variantes formales, lejos de ser

una deformación del original, pueden verse como una celebración de la diversidad y la adaptabilidad inherentes a la música de tradición oral.

A continuación se llevará a cabo un análisis exhaustivo de los diferentes cancioneros estudiados, con el propósito de identificar y describir cómo cada autor identifica y presenta las distintas variantes o versiones de las canciones incluidas en ellos. Se examinarán tanto las variantes melódicas como las variantes formales, prestando especial atención a las estrategias utilizadas por los autores para introducir estas variaciones. Para llevar a cabo este análisis, se empleará un enfoque metodológico riguroso y basado en la revisión de la literatura existente sobre el tema mostrada anteriormente, así como en una evaluación crítica de los propios cancioneros estudiados.

Para dar inicio al análisis de las variantes en los cancioneros estudiados, se abordará en primer lugar la obra de Bonifacio Gil. Este autor es un referente fundamental en la literatura tradicional de la región, tal y como se ha apuntado en numerosas ocasiones a lo largo de esta investigación, por lo que resulta pertinente profundizar en su obra y destacar las variantes y peculiaridades que presenta en su cancionero. En este sentido, se llevará a cabo un análisis detallado de las diferentes variantes y versiones que presenta Bonifacio Gil en su cancionero, con el objetivo de entender las razones de esta metodología de trabajo y poder llevar a cabo un análisis comparado con el resto de autores. En el cancionero recopilado por Bonifacio Gil se presentan tanto variantes como diferentes versiones de una misma canción. A continuación se muestra en la Ilustración 42 cómo el autor indica que se trata de una versión.

Ilustración 42 Fragmento de una canción del cancionero de Bonifacio Gil donde se hace alusión a diferentes versiones de un mismo canto

El caballero Don Marcos
*Lo dictó Petra Sánchez
 de La Madroñera (Cáceres)*

1.^a versión
 (La 2.^a hállase en el núm.101)

24. $\text{♩} = 110$

En Se - vi - ll'a un se - vi - lla - no sie - te
 bi - jab le dió Dio o.

Nota Extraído de *Cancionero popular de Extremadura Vol I*, (p.183), B. Gil,1931. Colección Raíces

En la Ilustración 43 del cancionero, se presenta una variantes de un canto, lo que sugiere que este canto ha experimentado cambios en su letra y/o melodía en diferentes contextos y regiones. Tal y como se apuntó anteriormente, las variantes pueden surgir por diversas razones, como la transmisión oral y las adaptaciones a las preferencias locales.

Ilustración 43. Fragmento de una canción del cancionero de Bonifacio Gil donde se demuestra la existencia de diferentes variantes de un mismo canto

El conde Flores

*Lo dictó Miguela Morgado,
de Santiago de Carbajo*

2.ª variante musical
(La 1.ª hállase en el núm. 72)

(♩ = 116)

102.

Fuí a dar-le a - gu´a mi ca - ba - yo
a las o - ri - yab del
má. A la del ga - vi - lán del -
ga - do y a la del ga - vi -
lán. A las o - ri - yab dle má.

Nota Extraído de *Cancionero popular de Extremadura Vol I*, (p.213), B. Gil,1931. Colección Raíces

La presencia de una canción duplicada en el cancionero de Kurt Schindler (1941) es un hecho que reviste una gran importancia en el estudio de su obra. Esta duplicidad sugiere la existencia de diferentes variantes o versiones en ella, lo que a su vez plantea interrogantes acerca de la diversidad musical y las distintas interpretaciones que pueden darse a una misma pieza musical. En este caso se puede considerar que se trata de una versión aunque el autor no lo especifique en ningún momento.

Ilustración 44. Versiones de un mismo canto en la canción *Si me quieres te quiero* del cancionero de Kurt Schindler

284. Si me quieres te quiero^o(1) Garganta la Olla
Andantino
 Si me quie-res, te quie-ro, Si me a-mas, te amo.
 Si me ol-vi-das, te ol-vi-do, Yo a to-do ha-go. ¡Ay co-no
 llue-re! Qué se-re-ni-ta ca-yó la nie-ve y el al-re-
 ci-to me la do-tie-ne. Vir-gen del Pra-do! y ¡Ay! ^{arí-fos} co-mo llue-re!
Fine
 Qué se-re-ni-ta ca-yó la nie-ve. ¡Ji! ¡Ja!

285. Si me quieres, te quiero^o(2) Garganta la Olla
Andantino
 Si no quie-res te quie-ro, si me a-mas,
 te amo. Si me ol-vi-das, te ol-vi-do, yo a to-do
 ha-go, que sí que no. Cuan-do el ro-ol-o
 tien-do Y a-que-lla pi-on-ro-na no vie-ne a
 ver-co, sa-lo el sol des-pués de la au-ro-re.

Nota Extraído de *Música y poesía popular de España y Portugal* (p.-), por K. Schindler, 1941, Centro de cultura tradicional.

En relación a la obra del autor Manuel García Matos analizada en el presente estudio, *Cancionero popular de Extremadura*, el cual ha sido objeto de una edición crítica llevada a cabo por Crivillé, se sigue el siguiente criterio según Crivillé (1982) en el prólogo de la obra:

...La primera versión que se da de cada texto es la que establece en calidad el orden numérico de los mismos; las restantes variantes son designadas como B, C, D, etc. en relación a la primera. Los hemistiquios de estas variaciones se darán todos seguidos pero, si bien en la delimitación entre los dos primeros se hallará únicamente una barra de separación (/), en el segundo y tercero, cuarto y quinto, sexto y séptimo, etc. se hallará una doble barra (//). En tales variantes se darán, para mayor claridad, todos los versos que las componen sean distintos de los del modelo, sean adaptados en parte, repitan íntegramente unos o varíen otros... (p. XIX-XX)

Tal y como se puede apreciar en la ilustración 45, se especifica de qué versión se trata. Por el contrario, no se ha detectado la indicación de variantes.

Ilustración 45. Fragmento de una canción del cancionero de Manuel García Matos donde se muestran diferentes versiones de un mismo canto

Andante assai Descargamaría

Primer bando de mozos (1, 2ª ver.)

Yo no pue - do can - tar mas, se

Segundo bando

ce - rra - ron los pa - pe - les, ya me po - deis per - do -

Todos

nar hom - bres, ni - ños y mu - je - res. ¡O -

le! re - sa - la - da ¡yo - le! hom - bres, ni - ños y mu - je - res.

Nota Extraído de *Cancionero popular de la provincia de Cáceres* (p. 1), por M. García , 1944, Consejería de cultura de la junta regional de Extremadura

Con respecto a la obra de Ángela Capdevielle conviene apuntar que no muestra variantes, o al menos no las denomina así, solo algunas versiones.

Ilustración 46. Versiones de un mismo canto en la canción *Los sacramentos del amor* del cancionero de Ángela Capdevielle

Dietó Arroyo de la Luz

Srta. Purificación Pacheco **Los Sacramentos de Amor**

(PRIMERA VERSION)

Allegretto movido

29

A - qui me ven - gaa sen - tar. En es - te cam - po la -
Los sa - cra - men - tos son sie - te. Las vir - tu - des mas de -

- bra - do. Por ver si pue - do ex - pli - car. Los sa - cra - men - tos can - ta -
cien - to. Dios que - ra que ten - gas ni - ña, Suen - te con tu ca - sa - mien -

- dos. Por ver si pue - do ex - pli - car. Los sa - cra - men - tos can - ta - dos.
- to Dios que - ra que ten - gas ni - ña Suen - te con tu ca - sa - mien - to

Nota Extraído de *Cancionero de Cáceres y su provincia* (p.105), por A. Ángela Capdevielle, 1969, Excma. Diputación de Cáceres.

Ilustración 47. Versiones de un mismo canto en la canción *Los sacramentos del amor* del cancionero de Ángela Capdevielle (II)

Dictó D.ª Petra Carpintero Arroyo de la Luz

Los Sacramentos de Amor
(SEGUNDA VERSION)

Allegretto

30  The musical notation is in G major (one sharp) and 2/4 time. It consists of three staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The tempo is marked 'Allegretto'. The music features a series of eighth and sixteenth notes, with some triplets indicated by a '3' over a group of notes. The lyrics are written below the notes. The second staff continues the melody, and the third staff concludes with a double bar line and the word 'Fin' above it.

A - qui me pon-goã can - tar — en es - te cam-po la
pri - me - roes el bau - tis — mo, tu yaes - ta - rás bau - ti -
- bra - do, por ver si pue - do sa - car — los sa - cra - men - tos can - ta - dos por
- za - da, que teha bau - ti - za - doel cu — ra, pa - ra ser bue - na cris - tia - na, que
ver si pue - do sa - car — los sa - cra - men - tos can - ta - dos. El
teha bau - ti - za - doel cu — ra, pa - ra ser bue - na cris - tia - na.

NOTA - (Vale la letra de la
Primera versión)

Nota Extraído de *Cancionero de Cáceres y su provincia* (p.106), por A. Capdevielle, 1969, Excma. Diputación de Cáceres.

El cancionero de Pedro Majada no emplea el término versión sino el término variante, y exhibe textos de recambio que no son denominados como tales sino definidos como una serie de letrillas, estrofas y estribillos, recolectados individualmente, que son aplicables a cualquiera de las melodías previamente mencionadas. En la Ilustración 48 se pueden ver los textos de recambio.

Ilustración 48. Fragmento del *Cancionero de la Garganta* en el que se muestra un texto de recambio para variantes




Nota Extraído de *Cancionero de la Garganta* (p.88), por P. Majada , 1984, Institución cultural El Brocense.

En la Ilustración 49 se hace referencia a la canción como una variante de la que se muestra en la Ilustración 50.

Ilustración 49. Fragmento de la canción Amor incestuoso I del *Cancionero de la Garganta* donde se muestran variantes de un mismo canto

(90) AMOR INCESTUOSO I

Andante Dicitó: ENCARNACION HERNANDEZ MORENO



En San-ta O-la-ya ha-bí-a u-na jo-ven, lin-da y her-mo-sa
No te-ní-a pa-dre, tam-po-co ma-dre, só-lo un her-ma-no
co-mo un jaz-mín. E-lla so-li-ta se man-te-ní-a
que e-ra un trai-dor, que lo que ga-na-ba se lo mal-gas-ta-ba
co-sien-do ro-pa pa-ra Ma-drid.
y te-ní-a el vī-cio de ser ju-ga-dor.

En Santa Olaya
había una joven
linda y hermosa
como un jazmín.
Ella solita
se mantenía
cosiendo ropa
para Madrid.

No tenía padre,
tampoco madre;
sólo un hermano
que era un traidor,
que lo que ganaba
se lo malgastaba
y tenía el vicio
de ser jugador.

Estando un día
los dos solitos,
los dos solitos,
solos los dos,

estando un día
los dos solitos
de su hermanita
se enamoró.

—Hermana mía,
me tienes loco.
Tu maridito
quiero ser yo.
—Antes prefiero
morir mil veces
que un hermanito
manche mi honor.


Mira, hermanito,
que soy tu hermana.
Mira, hermanito,
mira por mí.
—Tú no has querido
que de ti goce
y por lo tanto
vas a morir.

Nota Extraído de *Cancionero de la Garganta* (p.200), por P. Majada , 1984, Institución cultural El Brocense.

Ilustración 50. Fragmento de una canción de la obra *Cancionero de la Garganta* cancionero se muestran variantes de un mismo canto (II)

(91) AMOR INCESTUOSO (Variante del anterior)

Allegro Dictó: ANTONIA MAJADA SOLANA



En San.ta_A-ma-lia vi-vía_u-na jo-ven gua-pa y her-mo-sa co-mo un jaz-
mín, que e-lla so-li-ta se man-te-ní-a co-sien-do ro-pa pa-ra Ma-
drid.

<p>En Santa Amalia vivía una joven guapa y hermosa como un jazmín, que ella solita se mantenía cosiendo ropa para Madrid.</p> <p>Hace tres años la bella joven sin madre y padre sola quedó, sin más amparo que el de un hermano que era un infame sin corazón.</p> <p>Un día le dice el hermano infame: —Sabrás hermana del corazón que tu hermosa me vuelve loco y tu marido quiero ser yo.</p>	<p>La pobre hermana quedó asustada y le contesta con gran temor: —Antes prefiero perder la vida que tú me manches todo mi honor.</p> <p>Entonces dice el hermano infame: —Ya no te vale la caridad. Tú no has querido que yo gozara, por eso mismo te he de matar.</p> <p>Al decir esto sacó un revólver, sobre su hermana se abalanzó; le pegó un tiro sobre la frente que la cabeza le destrozó.</p>
---	--

Nota Extraído de *Cancionero de la Garganta* (p.202), por P. Majada , 1984, Institución cultural El Brocense.

El cancionero de Ángel Calle et. al, a diferencia de otros cancioneros, carece de cualquier tipo de versión o variante. No obstante, sí muestra textos de recambio, los cuales son una herramienta valiosa en la investigación etnomusicológica.

Ilustración 51. Fragmento de la obra *Entre la Vera y el Valle* en la que se indica el texto de recambio adecuado

ROSCA DEL NIÑO
(ROSCA DE NAVIDAD) Ref. 37

Allureo.

le vir gen So be ra na - - ja sũes po so San Je se - - can

le mos con a ir gi a - - el Na ci men tũn Be lãn - - Par

as pe ros mon tes ca mi na Ma ri a con ^{al final} sũa ma dũes po so fũn ãn gel de

gui a con sũa ma dũes po so fũn ãn gel de gui a


Nota Extraído de *Entre la Vera y el Valle* (p.151), por A. Calle et. al , 1995, Institución cultural El Brocense.

En el cancionero de Pilar Barrios y Ricardo Jiménez (2003), se evidencia una atención particular en la presentación de múltiples versiones de algunos cantos

Ilustración 52. Fragmento de la obra Música y tradiciones en Torrequemada en la que se muestran diferentes versiones de un mismo canto


69. YA SE VAN LOS QUINTOS, MADRE (1ª versión)

Cantaron: Nicolasa Rodrigo y Abilio Leo



Ya se van los quintos, madre,
y se llevan a mi hermano
ya no tengo a quien lavarle
los pañuelos de la mano.

70. YA SE VAN LOS QUINTOS (2ª versión)



Ya se van los quintos, madre Asómate, niña
y se llevan a mi hermano, si te has de asomar,
ya no tengo a quien lavarle que los quintos, madre,
los pañuelos de la mano. se van a marchar.

Se van a marchar
para Badajoz,
muchachas del barrio
quedaros con Dios
¡Adiós!

Nota Extraído de *Un núcleo rural del llano cacereño. Música y tradiciones en Torrequemada* (p.308), por P. Barrios y R. Jiménez, 2003, Saber popular, (19-20).

En su trabajo, Francisco Rodilla (2003) muestra en su obra tanto variantes como versiones. El autor hace mención del análisis de Miguel Manzano sobre las causas de las modificaciones entre variantes, en el cual se destacan tres motivos fundamentales. El primero de ellos es la ornamentación, en el que se observa un exceso de adornos que lleva a una completa diferencia en la melodía original. Esta situación se presenta con mayor frecuencia en algunos cantos a San Pedro.

El segundo motivo es el cambio modal-tonal, en el que se produce una transformación del canto desde una melodía basada en la modalidad hasta llegar a su variante con giros tonales.

Ilustración 53. Fragmento de la obra *Música de tradición oral en Torrejoncillo en la que se muestran diferentes versiones de un mismo canto*

VIVÍA UN MATRIMONIO

Cantó: Juana León Martín

♩ = 58

49

Vi - ví - a un ma - tri - mo - nio en Car - ta - ge - na que te ní - a un - na hi - ja
y_e - ra - tan buen - na cris - tia - na que - to - das las ma - ña - nas o - í - a
mi - sa con a - le - gri - a de mo - do cre - í - a en Dios y en Ma - rí - a y en San An - to - nio.

Vivía un matrimonio en Cartagena que tenía una hija y era tan buena cristiana, que todas las mañanas oía misa con alegría, de modo creía en Dios, en María y en San Antonio. Muy crueles sus padres la castigaban a su inocente hija la maltrataban, malvados, del demonio, tentados, validos, le daban mil castigos, juraban que si en su ley creía que la mataban. Su gran mata de pelo se la arrancaron, y le dieron de golpes y le arañaron la cara, triste y desconsolada lloraba, y al cielo se quejaba diciendo: -¡Qué padres tan herejes son los que tengo. Se salió de su casa, se fue a la iglesia a visitar a Antonio y a darle quejas,

diciendo: -Mira cómo me han puesto, pelada, de heridas maltratada, la cara, toda llena de heridas y ensangrentada. Alcanzó San Antonio del Ser Supremo volviera a su devota su hermoso pelo y su blancura. Doblada su hermosura tenía nadie la conocía tan bella que decían sus padres que no era ella. Míreme, madre mía, si usted me extraña mire que soy la hija de sus entrañas nacida. Yo soy la protegida, milagro, que San Antonio ha obrado, amoroso, volviéndome este pelo el santo glorioso. Desde entonces sus padres, cristianos fueron, la ley de Jesucristo siempre siguieron. Postrados le piden a este santo, con celo que al morir los perdone y los lleve al cielo.


Nota Extraído de *Música de tradición oral en Torrejoncillo* (p.119), por F. Rodilla , 2003, Institución cultural El Brocense.

Ilustración 54. Fragmento de la obra *Música de tradición oral en Torrejoncillo en la que se muestran diferentes variantes de un mismo canto*


**VIVÍA UN MATRIMONIO
(otra versión)**

Cantó: Pedro Clemente Martín


♩ = 48

60 

Vi - ví - a un ma - tri - mo - nio en Car - ta - ge - na que te - ní - a u - na hi - ja

7 

y e - ra tan bue - na y cris - tia - na que to - das las ma - ña - nas o í - a

13 

mi - sa con a - le - gri - a y de mo - do cre - í - a en Dios y en Ma - rí - a y en San An - to - nio.

<p>Vivía un matrimonio en Cartagena que tenía una hija y era tan buena cristiana, que todas las mañanas oía misa con alegría, de modo creía en Dios, en María y en San Antonio. Muy crueles sus padres la castigaban a su inocente hija la maltrataban, malvados, del demonio, tentados, validos, le daban mil castigos, juraban que si en su ley creía que la mataban, Su gran mata de pelo se la arrancaron, y le dieron de golpes y le arañaron la cara, triste y desconsolada lloraba, y al cielo se quejaba diciendo: - ¡Qué padres tan herejes son los que tengo. Se salió de su casa, se fue a la iglesia a visitar a Antonio y a darle quejas,</p>	<p>diciendo: -Mira cómo me han puesto, pelada, de heridas maltratada, la cara, toda llena de heridas y ensangrentada. Alcanzó San Antonio del Ser Supremo volviera a su devota su hermoso pelo y su blancura. Doblada su hermosura tenía nadie la conocía tan bella que decían sus padres que no era ella. Míreme, madre mía, si usted me extraña mire que soy la hija de sus entrañas nacida. Yo soy la protegida, milagro, que San Antonio ha obrado, amoroso, volviéndome este pelo el santo glorioso. Desde entonces sus padres, cristianos fueron, la ley de Jesucristo siempre siguieron. Postrados le piden a este santo, con celo que al morir los perdone y los lleve al cielo.</p>
--	--

Nota Extraído de *Música de tradición oral en Torrejoncillo* (p. 130), por F. Rodilla, 2003, Institución cultural El Brocense.

Por último, se encuentra el cambio mayor-menor, en el que también puede darse la variante en sentido contrario, de menor a mayor. Este motivo se ejemplifica en una tonada recogida en Salamanca, en la cual se presenta una versión en Modo mayor en este cancionero y una versión en tono menor en Salamanca.

Ilustración 55. Fragmento de la obra *Música de tradición oral en Torrejoncillo en la que se muestra una variante de un canto*

ESTA NOCHE HA LLOVIDO

Cantó: Juana León Martín

98 Es - ta no - che ha llo - vi - do, ma - ña - ña hay ba - rro. Cua - tro pa - res de

mu - las lle - van mi ca - rro. Qui - ta - te ni - ña de e sos bal - co - nes.

Esta noche ha llovido,
mañana hay barro.
Cuatro pares de mulas
llevan mi carro.
Quítate, niña, de esos balcones.

Porque si no te quitas,
ramo de flores,
doy parte a la justicia,
que te aprisione
con las cadenas de mis amores.

De mis amores, niña,
ya lo voy viendo,
que me vas olvidando
y aborreciendo.
Quítate, niña,
de esos balcones.

Nota Extraído de *Música de tradición oral en Torrejoncillo* (p. 177), por F. Rodilla, 2003, Institución cultural El Brocense.

Además, se agrega el motivo de la adaptación rítmica, que consiste en el cambio del ritmo original para conectarse o enlazarse con otros cantos. Esta situación es frecuente en Torrejoncillo en los Cantos de Corro, donde se adaptan melodías tomadas de diferentes lugares. En este caso, el ritmo de las nuevas melodías se amoldaba al canto que se solía interpretar antes o después, o bien era transformado directamente por la similitud melódica del nuevo canto con otro ya existente. Se pueden encontrar diversos ejemplos de estos motivos en el apartado mencionado.

Avanzando cronológicamente encontramos la obra de AFVR. A pesar de la riqueza de la información contenida en este cancionero, se ha señalado que no muestra ninguna versión, variante ni texto de recambio. Esto es una limitación importante, ya que las variantes y textos de recambio son herramientas fundamentales para comprender la evolución y complejidad de las tradiciones musicales y culturales. Ello implica que no se puede conocer la evolución de las canciones populares en la zona y su relación con otras regiones. Además, la falta de textos de recambio hace que sea difícil entender las prácticas musicales y culturales de la comunidad y su relación con su contexto histórico y social.

Es necesario continuar buscando información adicional para complementar el registro existente y obtener una comprensión más completa y precisa de la música popular en la zona.

En la obra *Los sonidos de un pueblo* de Rosario Guerra y Sebastián Díaz (2008), se encuentran diversas versiones de un mismo canto, así como textos de recambio. Dichas versiones se indican mediante la nomenclatura Versión a, Versión b, entre otras, tal como se evidencia en la ilustración 56.

Ilustración 56. Fragmento de la obra Los sonidos de un pueblo en la que se muestran diferentes versiones de un mismo canto

Nº 156
San Antonio

Versión a

Consuelo Calle Díaz, María Calle Díaz.

Ad libitum

San An - to - nio, San An - to - nio, rue - ga al in - fan - te di - vi - no, que es - tre - chas en - tre tus bra - zos con i - no - cen - te ca - ri - ño.

Versión b

Consuelo Calle Díaz

San An - to - nio, San An - to - nio, rue - ga al in - fan - te di - vi - no, que es - tre - chas en - tre tus bra - zos con i - no - cen - te ca - ri - ño.

Nota Extraído de *Los sonidos de un pueblo* (p. 503), por R. Guerra y S. Díaz, 2008, Institución cultural El Brocense.

En la obra de Cosme Tomé, *El folklore musical de tradición oral en las Villuercas Bajas*, se presentan distintas variantes de un mismo canto, lo cual puede observarse en las Ilustraciones 57 y 58. Sin embargo, no se especifica ninguna clasificación de las versiones. La conclusión acerca de la existencia de diferentes versiones o variantes se deriva del título de las ilustraciones, y no de una aclaración explícita por parte del autor.

Ilustración 57. Fragmento de la obra *El folklore musical de tradición oral en las Villuercas Bajas*

Un martes de carnaval
Dició: Josefa Fernández Cerezo.

1 El Mar - tes de Car - na - val, de gi - ta - ri - sta me - ti.
6 y en - tré en un sa - lón de bai - le, don - de yo a mi no - vio.
11 Y me di - jo gi - ta - ri - ta, de - me la bue - na - ven - tu - ra.
16 No te la pue - do le - er.
21 Que no soy gi - ta - ri - na pu - ra. Y me di - jo gi - ta - ri - ta,
25 ven a - cá y 'has' el fa - vor, lee - me la bue - na - ven - tu - ra.
30

Nota Extraído de *El folklore musical de tradición oral en las Villuercas Bajas* (p. 408), por C. Tomé, 2009, Saber popular, (27-28).

Ilustración 58. Fragmento de la obra *El folklore musical de tradición oral en las Villuercas Bajas*

Un Martes de Carnaval
Dició: Eustaquia Trujillo Fernández.

1 Y el mar - tes de car - na - val, de gi - ta - ri - sta me ves - ti,
8 y en - tré en un sa - lón de bai - le, don - de yo a mi no - vio.
14 Y me di - jo gi - ta - ri - ta, de - me la bue - na - ven - tu - ra.
22 No te la pue - do le - er.
29 Que no soy gi - ta - ri - na pu - ra. Y me di - jo gi - ta - ri - ta,
36 ven a - cá y 'has' el fa - vor, lee - me la bue - na - ven - tu - ra.

Nota Extraído de *El folklore musical de tradición oral en las Villuercas Bajas* (p. 262), por C. Cosme Tomé, 2009, Saber popular, (27-28).

En la obra de Jaime Sampedro, se señalan diversas versiones o variantes de los cantos, conservando el mismo título y agregando un número cardinal adyacente para distinguir las distintas versiones o variantes.

Ilustración 59. Fragmento de la obra Familia y tradición oral en la construcción de identidades socioculturales donde se señalan diferentes versiones o variantes

N.º 11
A monda (1).

Juan Rodríguez Santos

J = 80

A pa - tre - ra da Eu - ro - pa ja não tor - na a dar u - vas.

Le - va os ra - pa - ces pra tro - pa, fi - cam as mo - zas viu - das.

— Eu vou pra tro - pa, vou pros A - zores, quan - do eu
vou pra tro - pa, tu fi - cas ca. Quan - do eu

vic - ra va - mos de a - mer. Eu - sar.
vic - ra va - mos ca - mer. - Eu - sar.

Nota Extraído de *Familia y tradición oral en la construcción de identidades socioculturales* (p.132), por J. Sampedro, 2020, *Saber popular*, (39).

Ilustración 60. Fragmento de la obra *Familia y tradición oral en la construcción de identidades socioculturales* donde se señalan diferentes versiones o variantes (II)

N.º 12
A monda (2).

♩ = 80

A_a - le - grí - a de_u - ma ca - sa é u - ma mo - za sol - tei -

ra. Ve - sta_o cra - vo, le - va_a ro - sa, fi - ca cho - ran - do_a ro -

sei - ra. Eu vou pra mon - da, eu vou_a mon - dar. Eu vou pra

se - far, eu vou_a se - far. Eu far.

Nota Extraído de *Cedillo. Familia y tradición oral en la construcción de identidades socioculturales* (p. 134), por J. Sampetro, 2020, *Saber popular*, (39).

1.3.4 Signos especiales

Como se ha indicado a lo largo de este estudio, la transcripción de la música de tradición oral es una tarea esencial en la etnomusicología, ya que permite documentar y analizar formas de música que a menudo carecen de una tradición escrita formal. Los etnomusicólogos emplean una variedad de técnicas y herramientas para transcribir la música, incluyendo la utilización de signos especiales para representar elementos únicos o particulares de la música que están estudiando.

Hood (1960) fue un pionero en este campo y desarrolló un sistema de signos para la transcripción de la música de tradición oral. Este sistema utiliza una serie de símbolos y marcas para indicar los aspectos fundamentales de la música, como el ritmo, la melodía y la estructura tonal.

Lomax (1968) contribuyó con su técnica de transcripción de música de tradición oral, que destacó el uso de signos especiales para capturar los aspectos rítmicos y melódicos de la música. Lomax enfatizó la importancia de entender la música en su contexto cultural, y su sistema de transcripción refleja este enfoque.

Nettl (1995) realizó extensos estudios en la música de las culturas indígenas de América del Norte y del Sur, y desarrolló un método de transcripción que utiliza signos especiales para representar patrones rítmicos y melódicos. Este trabajo ha sido de gran importancia en la documentación y conservación de las tradiciones musicales indígenas.

Bohlman (2001) trabajó en la transcripción de la música tradicional de Europa Oriental destacando el uso de signos especiales para representar las características melódicas y rítmicas de estas músicas, lo que ha ayudado a preservar y entender mejor estas ricas tradiciones musicales. Titon (2008) exploró diferentes técnicas de transcripción utilizadas en la música tradicional de Appalachia en los Estados Unidos. Su trabajo ayudó a documentar esta rica tradición musical, y su sistema de transcripción hace uso de signos especiales para representar los aspectos melódicos y rítmicos. Rice (2014) describió las técnicas utilizadas en la transcripción de la música tradicional de Oriente Medio. Su enfoque también incorpora signos especiales para representar los aspectos más importantes de la música, lo que ha permitido una comprensión más profunda de estas tradiciones musicales.

Cada uno de estos eruditos ha contribuido de manera significativa a la comprensión y documentación de la música de tradición oral, y sus técnicas de transcripción han ayudado a preservar estas tradiciones para futuras generaciones. En el ámbito de la música de tradición oral, la notación musical es una herramienta fundamental para la transcripción y preservación de las melodías y las letras de las canciones populares.

En este sentido, la mayoría de las obras analizadas en este contexto se basan en la utilización de la notación convencional, sin recurrir a ningún tipo de signos especiales o adaptaciones particulares. Entre las obras que siguen esta metodología, podemos destacar las de los autores Kurt Schindler, Manuel García Matos, Jaime Sampedro, Francisca García, Calle, AFVR, Pedro Majada y Ángela Capdevielle.

En particular, en el caso del *Cancionero popular de la provincia de Cáceres* de Manuel García Matos, se utiliza una notación tradicional, basada en los códigos del solfeo clásico. Según el autor, esto se justifica debido a que el Consejo Internacional de la Música, bajo los auspicios de la UNESCO, no dictó las normas para la plasmación gráfica de la música folklórica hasta el año 1950.

En definitiva, la utilización de la notación convencional en la mayoría de las obras analizadas en este contexto, a pesar de sus limitaciones en algunos casos, ha permitido la transmisión y preservación de un importante patrimonio musical y cultural de las regiones

estudiadas. Tal y como se mostraba anteriormente, dentro del ámbito de la notación musical de la música de tradición oral en la región de Extremadura, se han utilizado tanto la notación convencional como los signos especiales. Bonifacio Gil fue uno de los primeros folkloristas y etnomusicólogos en España en utilizar signos especiales en la transcripción de la música de tradición oral. En su obra *Cancionero popular de Extremadura*, Bonifacio Gil utilizó signos específicos para indicar la duración, intensidad y acentuación de las notas, así como los silencios y las pausas en las canciones populares. Estos signos permiten una transcripción más detallada y precisa de la música y ayudan a preservar su autenticidad.

La utilización de estos signos especiales en la transcripción de la música de tradición oral fue un tema de debate entre los folkloristas y etnomusicólogos de la época. Algunos argumentaban que estos signos alteraban la esencia de la música popular y que la notación tradicional era suficiente para representarla. Otros, sostenían que la música de tradición oral era un patrimonio cultural que debía ser preservado con la mayor fidelidad posible y que la utilización de signos especiales en la transcripción era necesaria para alcanzar ese objetivo. Sin embargo, no se han hallado signos especiales en su obra llevada a cabo por editores. A continuación, se muestra el símbolo “+”, que en este contexto señala que en otra versión, las notas sobre las cuales se ubica dicho símbolo son naturales.

Ilustración 61. Fragmento de la obra Cancionero popular de Extremadura donde se muestra la utilización del símbolo + mencionado anteriormente

Al entrar en Sevilla
La dictó Miguela Morgado
de Santiago de Carballo

2.^a versión

33. $\text{♩} = 192$

Al en - trar — en Se - vi - ya, vi u -
na cbi - qui - ya y m'e - na - mo -
ré; — la co - gí de la
ma - no y al cam - pa - men - to me
— la ye - ré

⁺ Conozco otra versión
cuyas notas marcadas
resultan naturales.

-270-

Nota Extraído de *Cancionero popular de Extremadura Vol I* (p. 305), por B. Gil, 1931, Colección Raíces.

En la obra *Música y tradiciones en Torrequemada*, se emplean signos especiales para representar ciertas notas que, aunque no se ejecutan con portamentos claros, presentan una pequeña variación en su altura o afinación, lo que se conoce como notas microtonales. Los autores de dicha obra hacen referencia a esta técnica de interpretación y explican que su representación se realiza mediante el uso del signo “+”, el cual se coloca sobre la nota correspondiente. Aunque en general la utilización de signos especiales en esta obra es escasa, se evidencia la intención de reflejar de forma más precisa los matices y características de la interpretación musical de la región de Torrequemada.

Ilustración 62. Fragmento de la obra Música y tradiciones en Torrequemada en la que se muestra la utilización de signos especiales

20. EN UN PORTALITO OSCURO Cantó: Antonia Sánchez

$\text{♩} = 120$

En un por-ta - li-to_os - cu-ro, lle-ni - to de te-la - ra - ñas
 en - tre-la mu-la y el bue - y na-ció_el re-den - tor del al-ma. Na-ció_el
 re-den na-ció_e re-den na-cio_el re-den tor del al-ma a-le - gri-a_a-le gri a pas
 to - res que_ha na - ci - do_el ni - ño_en tre las flo - res que_ha na - ci - do que_ha na -
 ci - do que_ha na - ci - do_el ni - ño_en tre las flo - res

269

Nota Extraído de *Un núcleo rural del llano cacereño. Música y tradiciones en Torrequemada* (p. 269), por P. Barrios y R. Jiménez, 2003, Saber popular, (19-20).

En la obra *Los sonidos de un pueblo*, se emplean signos especiales comúnmente utilizados por etnomusicólogos (Rey, 1989) cuando la notación convencional no dispone de un signo adecuado. Entre los signos especiales utilizados en esta obra, se encuentran el signo “↑”, que indica un sonido ligeramente más agudo, el signo “↓”, que indica un sonido ligeramente más grave, y el signo de portamento.

Ilustración 63. Fragmento de la obra *Los sonidos de un pueblo* en la que se muestra la utilización de signos especiales

Nº 154
Dulcísima Virgen

D.C. al Fin

Nota Extraído de *Los sonidos de un pueblo* (p. 501), por R. Guerra y S. Díaz, 2008, Institución cultural El Brocense.

En la obra *Música de tradición oral en Torrejoncillo*, se utilizan signos especiales de manera limitada, ya que las transcripciones no presentan una dificultad especial. En este caso, se han utilizado el signo “+” para indicar sonidos ambiguos, el signo “x” para indicar sonidos hablados o declamados, y líneas punteadas para sustituir las líneas divisorias convencionales cuando es necesario dividir el fraseo en canciones de ritmo libre.

Ilustración 64. Fragmento de la obra *Música de tradición oral en Torrejoncillo* en la que se muestra la utilización de signos especiales

CAMINA LA VIRGEN PURA

Cantó: Encarna Díaz Santos

Nota Extraído de *Música de tradición oral en Torrejoncillo* (p. 145), por F. Rodilla, 2003, Institución cultural El Brocense.

Conclusiones Capitulo 1

Sobre el Estado de la cuestión

A partir de la información presentada en el Estado de la cuestión de este estudio, es evidente que la investigación sobre la música de tradición oral en la provincia de Cáceres y en Extremadura ha sido extensa y rigurosa, gracias al esfuerzo y dedicación de varios musicólogos reconocidos. La labor de Kurt Schindler y Bonifacio Gil sentó las bases de este campo, con contribuciones significativas en la recopilación y preservación de cantos populares y romances extremeños. Este esfuerzo ha ido más allá de la mera transcripción musical, aportando una valiosa perspectiva etnológica que pone en contexto la función y relevancia cultural de estas tradiciones orales en la vida cotidiana extremeña.

En este contexto, también es esencial el papel de Manuel García Matos, Ángela Capdevielle y otros, que no solo se centraron en la recopilación, sino también en la clasificación, análisis y divulgación de la música popular. Sus trabajos reflejan un modelo de estudio para la música de tradición oral y proporcionan una visión enriquecida de la influencia cultural en la música española. Más recientemente, las investigaciones de Pilar Barrios y Ricardo Jiménez, Francisco Rodilla, AFVR, Guerra y Díaz, Cosme Tomé y Jaime Sampedro han continuado esta labor de preservación y análisis, ampliando el enfoque a la música de tradición oral de varias localidades de Extremadura.

Estas contribuciones han llevado a una comprensión más profunda de la relación entre la música tradicional, la identidad social y cultural, y la historia de la región. Al mismo tiempo, subrayan la importancia de seguir investigando y comparando la música de tradición oral de Extremadura con la de otras regiones, para seguir valorando y conservando este importante legado cultural.

Trabajo de campo e instrumentos de recogida de la información

El análisis exhaustivo de las metodologías de trabajo de campo y los instrumentos de recogida de información utilizados por los etnomusicólogos examinados, nos lleva ahora a presentar las conclusiones de este apartado del estudio. Estos resultados brindan información sobre la contribución de estas prácticas a la etnomusicología y subrayan la importancia de la adaptación de dichas prácticas a las características únicas del contexto cultural y musical estudiado. En las próximas secciones, se abordará el detalle de las observaciones y conclusiones.

Utilización de la grabadora de audio

La evolución de la etnomusicología en Extremadura está claramente marcada por la adopción progresiva de la grabadora de audio como herramienta de documentación.

Kurt Schindler destaca como un precursor en su uso a principios del siglo XX, anticipándose a la tendencia posterior. Sin embargo, durante ese período, otras figuras prominentes como Bonifacio Gil, Manuel García Matos y Ángela Capdevielle se decantaron por la transcripción manual, un método que exigía un alto nivel de competencia y sensibilidad musical para captar con precisión las particularidades de la música tradicional.

Con el paso de las décadas, la adopción de las grabadoras se volvió cada vez más común, como evidencia el trabajo de Francisca García y AFVR . Este cambio permitió un registro más preciso y fiel de las canciones, reduciendo las posibles distorsiones inherentes a la transcripción manual. La prevalencia de las grabadoras en la etnomusicología contemporánea se manifiesta en trabajos como los de Francisco Rodilla, Pilar Barrios y Ricardo Jiménez y Rosario Guerra y Sebastián Díaz. Además, Cosme Tomé subraya la relevancia de las tecnologías de la información y la comunicación en la recolección de música folklórica, haciendo énfasis en el vertiginoso avance de las tecnologías de grabación. Aunque actualmente se asume su uso como la norma en la etnomusicología, existen casos como el estudio de Jaime Sampedro que no hacen referencia explícita al uso de grabadoras, lo que puede indicar la presencia de variaciones en la metodología de recolección y documentación en la disciplina.

Utilización de grabadora de video

La prevalencia limitada de registros en formato de vídeo en los estudios etnomusicológicos analizados sugiere que los investigadores no han utilizado de manera intensiva esta herramienta para la recopilación de datos. Sin embargo, Pilar Barrios y Ricardo Jiménez señalan la relevancia de las grabaciones de vídeo y las fotografías como recursos significativos durante el trabajo de campo. Debe considerarse que algunos participantes pueden sentirse más a gusto en presencia de una cámara de vídeo que de una cámara fotográfica, especialmente en eventos de celebración colectiva donde el equipo de grabación puede pasar más inadvertido.

En situaciones donde la música es un elemento central, las grabaciones de vídeo pueden ser cruciales para captar expresiones faciales, gestos, detalles, escenas particulares, instrumentos, imágenes y vistas panorámicas, aspectos que pueden enriquecer la investigación y constituirse en documentos valiosos para futuros estudios. A pesar de que el acceso a las grabaciones de vídeo ha aumentado y se ha popularizado en la era digital, es importante recordar que no son un componente obligatorio en todos los estudios etnomusicológicos. Existen otros métodos de recopilación de datos y en

muchos casos, la investigación en etnomusicología se apoya en fuentes escritas como partituras, tratados teóricos y críticas musicales.

Es posible que los etnomusicólogos estudiados hayan recurrido a estos recursos para analizar y comprender la música de su tiempo, y situarla dentro de contextos artísticos y culturales más amplios. Además, como se ha mencionado previamente, podrían haberse apoyado en grabaciones de audio para informar sus análisis en lugar de grabaciones de vídeo.

Es importante tener presente que el uso de grabaciones de vídeo puede ser limitado en ciertos contextos, especialmente en la investigación histórica de la música. Por ejemplo, podría haber escasa o nula disponibilidad de grabaciones de vídeo de la música del siglo XVIII, obligando a los musicólogos a recurrir a otros recursos para entender mejor este periodo. En conclusión, la ausencia de grabaciones de vídeo en estos estudios no disminuye necesariamente la calidad de las investigaciones, siempre y cuando se hayan empleado métodos rigurosos y apropiados para la recopilación y el análisis de datos.

Cabe destacar que en muchos de los trabajos etnomusicológicos estudiados se incluyen fotografías como complemento a la recopilación de información. Estas proveen un registro visual vital de los contextos culturales y sociales en los que se produce la música, ofreciendo una dimensión adicional al análisis y comprensión de las tradiciones musicales estudiadas. Los instrumentos, los entornos, las vestimentas y las interacciones capturadas en las fotografías pueden aportar detalles significativos que enriquecen la interpretación de la música y su papel dentro de la comunidad.

Entrevistas y fichas

Según los resultados presentados, la recopilación de canciones folklóricas es un trabajo interdisciplinario que une literatura, música y etnografía. Cada uno de estos campos aporta a una comprensión más plena de las canciones y de la cultura que las origina. Este trabajo interdisciplinario se refleja en la metodología empleada para recoger los cancioneros. Entrevistas, cuestionarios y recolección de datos de campo son elementos habituales en los estudios de los autores analizados. Este enfoque facilita la recopilación no solo de letras y melodías de las canciones, sino también de los contextos sociales y culturales en los que estas canciones se crean y se interpretan.

Los cancioneros recolectados por Bonifacio Gil, Kurt Schindler, Manuel García Matos, Cadpdevielle, Francisca García y otros muestran el valor intrínseco que la música posee en la conformación de la identidad cultural de una comunidad. No se trata

únicamente de una forma de entretenimiento, sino de un medio de comunicación que refleja las creencias, valores y costumbres de un grupo. Es destacable cómo algunos investigadores como Bonifacio Gil y Kurt Schindler incorporaron elementos de la etnografía musical en su trabajo, proporcionando detalles sobre las prácticas culturales asociadas a la interpretación de las canciones y situándolas en un contexto cultural más extenso. Aunque no todos estos cancioneros demuestran un enfoque etnomusicológico riguroso, hay indicios claros de que se realizó un esfuerzo para comprender las canciones en el contexto de las culturas que las crearon.

La evaluación de la metodología empleada en la recopilación de los cancioneros subraya la importancia de un enfoque riguroso y sistemático para garantizar la fiabilidad y validez de los datos recolectados. La confección de cuestionarios claros, la verificación de los datos obtenidos y la inclusión de un amplio contexto cultural son esenciales para producir un trabajo etnomusicológico completo y preciso. Por último, la capacidad de adaptarse a las circunstancias particulares de cada comunidad estudiada, como sugieren Rosario Guerra y Sebastián Díaz, así como la interacción directa con la población local, juegan un papel crucial en la recopilación y el análisis de la música popular. Este enfoque emic, que implica ver la cultura desde la perspectiva de los informantes, complementa la visión etic, que trata de entender la cultura desde una perspectiva más objetiva y científica.

Con base en los hallazgos de la investigación, se pueden extraer varias conclusiones importantes. Primero, la conexión personal con la cultura y las tradiciones de una región es un recurso valioso en la recopilación de canciones populares. Como lo demuestran los trabajos de Calle et al., AFVR, Francisco Rodilla, Pedro Majada, Guerra y Díaz y Jaime Sampredo, ser oriundo de la región en estudio puede ofrecer un acceso privilegiado a las fuentes y una comprensión profunda de las tradiciones locales. Esta proximidad a la cultura estudiada se hace evidente en los trabajos mencionados, que en su mayoría se realizan en comunidades rurales específicas donde los autores tienen raíces. Este enfoque de investigación parece especialmente útil cuando se abordan zonas rurales y comunidades estrechamente unidas, donde la familiaridad y las conexiones personales pueden facilitar la recopilación de datos.

Por otro lado, los desafíos de la investigación etnomusicológica en áreas geográficas más amplias, como los enfrentados por Kurt Schindler, Bonifacio Gil y Manuel García Matos, no son insuperables. A pesar de la limitación en la capacidad de realizar una observación participante en profundidad, estos investigadores encontraron

formas de superar esta barrera a través de la colaboración con personas locales, como Kurt Schindler hizo en sus investigaciones. Este enfoque colaborativo también se refleja en el trabajo de Francisca García con el *Cancionero Arroyano* y parece ser una solución eficaz para los investigadores que no pertenecen a la comunidad estudiada.

Otro enfoque valioso en este contexto es el de la inmersión cultural, que implica integrarse en la comunidad, como hicieron Pilar Barrios y Ricardo Jiménez durante dos décadas en Torrequemada, y Cosme Tomé en las Villuercas Bajas. La figura de Cosme Tomé es particularmente interesante ya que, aunque no era originario de la región estudiada, logró integrarse en la comunidad gracias a su rol de maestro. Esto parece subrayar el valor de las relaciones interpersonales y la participación activa en la comunidad para una comprensión auténtica de las prácticas musicales locales.

En general, los resultados de la investigación parecen sugerir que la etnomusicología es una disciplina que se beneficia enormemente de un enfoque colaborativo e inmersivo. La colaboración con personas nativas y la inmersión en la comunidad estudiada son estrategias que han demostrado su utilidad en numerosos estudios, ofreciendo una visión precisa y contextualizada de las prácticas musicales locales, y deberían ser consideradas en futuras investigaciones en el campo.

Análisis de documentos

Se puede concluir que el trabajo de campo y la colaboración con la comunidad local son vitales para la recopilación y estudio de la música popular. Esta conclusión es evidente en los métodos utilizados tanto por los autores locales como por los investigadores externos, quienes han demostrado la importancia de la inmersión cultural y la colaboración con la comunidad para entender y recopilar canciones y tradiciones musicales locales.

Asimismo, la revisión de documentos y la investigación bibliográfica son elementos cruciales en la etnomusicología. Este punto queda demostrado por los métodos utilizados por diversos estudiosos como Pilar Barrios y Ricardo Jiménez, Francisco Rodilla, Rosario Guerra y Sebastián Díaz, y Jaime Sampedro, quienes recurrieron a estas estrategias para profundizar su comprensión del material que estudiaban y recopilaban.

Este análisis previo también permite establecer conexiones con la música popular de otras regiones o países, enriqueciendo así el cuerpo de conocimiento etnomusicológico. Finalmente, se observa que la profundidad y el alcance de las recopilaciones de canciones pueden variar significativamente dependiendo del enfoque del investigador, con algunos enfocándose en aspectos más técnicos o formales de la

música, mientras que otros adoptan un enfoque etnomusicológico que busca entender la música en su contexto cultural y social.

Transcripción de la información

La música tradicional, abarca una variedad de enfoques y metodologías que reflejan las necesidades y objetivos individuales de cada investigador. Desde la transcripción literal Kurt Schindler, que se enfocaba en capturar cada detalle, hasta la transcripción fonética de Bonifacio Gil que busca representar la pronunciación y el acento regional.

Además, se identifica la relevancia de ajustar el enfoque de la transcripción a la audiencia y el propósito de la investigación, destacando la importancia de la accesibilidad en la transcripción de las canciones para facilitar la comprensión y ejecución de las mismas, permitiendo así su difusión y uso en contextos educativos.

En contraposición a esta necesidad de accesibilidad, se encuentra el valor de la fidelidad a la pieza original, destacándose la necesidad de balancear estos dos aspectos fundamentales de la transcripción etnomusicológica.

La diversidad en las estrategias de transcripción reflejadas en estos trabajos demuestra la complejidad y riqueza de la música de tradición oral y la vitalidad de los estudios etnomusicológicos en este ámbito.

Armadura

Basándonos en los resultados obtenidos, es evidente que la precisión y la autenticidad en las transcripciones desempeñan un papel crucial en el estudio de la etnomusicología. La meticulosa labor de Kurt Schindler en este aspecto es especialmente notoria, siendo sus transcripciones una referencia por su fidelidad y respeto hacia las tradiciones musicales estudiadas. El repertorio de Manuel García Matos, con su predominancia de la armadura con una única alteración, ofrece un contraste interesante. Esta particularidad parece reflejar las preferencias instrumentales y la naturaleza de las composiciones dentro de la comunidad en la que realizó su trabajo, sobre todo para la flauta y el tamboril.

Por otro lado, el predominio de la armadura sin alteraciones en las investigaciones de Bonifacio Gil (computando Tomo I y II), Rosario Guerra y Sebastián Díaz, Francisco Rodilla, Pilar Barrios y Ricardo Jiménez, AFVR, y Cosme Tomé, sugiere que las tonalidades más sencillas podrían ser más comunes en ciertas tradiciones musicales. No obstante, es importante considerar también que esta prevalencia puede estar influenciada por la práctica de los transcritores de modificar la tonalidad original de las piezas para

facilitar su acceso y comprensión. Es decir, en ocasiones, la tonalidad puede ser ajustada para simplificar su lectura y su interpretación, especialmente cuando el objetivo es la difusión o el aprendizaje de estas composiciones musicales en contextos más amplios. No obstante, este patrón no es universal, como lo demuestran los trabajos de Jaime Sampedro, Ángela Capdevielle, y Pedro Majada, que documentan una variedad más amplia de tonalidades.

Es relevante destacar que las tonalidades con cinco o seis alteraciones, que son más complejas desde un punto de vista armónico, parecen ser menos comunes en la música tradicional. Estas tonalidades aparecen en los trabajos de Kurt Schindler, Ángela Capdevielle, Pedro Majada y Jaime Sampedro, lo cual podría reflejar la existencia de una técnica vocal más avanzada por parte de los intérpretes o simplemente una preferencia por otras tonalidades en sus comunidades.

En conclusión, estos resultados subrayan la diversidad y riqueza de las tradiciones musicales estudiadas y refuerzan la importancia de la precisión en las transcripciones para mantener la autenticidad de las mismas. Además, el análisis armónico de los repertorios nos aporta un conocimiento más profundo de las preferencias y prácticas musicales de las distintas comunidades, permitiendo una mejor comprensión de su cultura y su identidad.

Ornamentación

Los cancioneros de música de tradición oral analizados revelan el mordente como principal herramienta de ornamentación empleada por los autores. Su uso, variado y expresivo, es evidente tanto en mordentes inferiores como superiores, así como en variantes que involucran una, dos o tres notas adicionales. Esta diversidad de aplicaciones permite a los músicos ejercer un amplio rango de expresividad en sus piezas. Los mordentes superiores e inferiores se distinguen por la secuencia de notas que se interpretan. En el mordente superior se canta la nota principal, seguida de la nota inmediatamente superior en la escala y se retorna a la nota principal, mientras que el mordente inferior sigue una lógica inversa. Los mordentes de una, dos o tres notas se refieren al número de notas adicionales que se incorporan a la ornamentación, generando variaciones y enriqueciendo la interpretación. Este análisis subraya la importancia del mordente como una técnica clave de ornamentación en los cancioneros de música de tradición oral de la provincia de Cáceres, destacando su contribución a la riqueza y diversidad de las piezas que conforman estas colecciones.

En obras como las de Rosario Guerra y Sebastián Díaz también se evidencia un uso prominente del glissando como un elemento esencial de ornamentación en sus

transcripciones. El glissando es una técnica musical que implica deslizarse de una nota a otra, creando un efecto suave y fluido que puede aportar una cualidad lírica y expresiva a la melodía. En las transcripciones de Rosario Guerra y Sebastián Díaz, el glissando se utiliza frecuentemente para realzar las características melódicas de los cantos de tradición oral. A menudo, este elemento se introduce para indicar las transiciones suaves entre las notas, que son una característica común de estas músicas.

Este uso del glissando, junto con el mordente y otras técnicas ornamentales, subraya la diversidad y riqueza de la música de tradición oral de la provincia de Cáceres. Asimismo, refleja la habilidad y el cuidado de los etnomusicólogos en capturar y representar los detalles sutiles y complejos de estas músicas en sus transcripciones. Por lo tanto, al analizar la ornamentación en los cancioneros estudiados, es crucial considerar no solo la presencia y diversidad de estas técnicas, sino también la manera en que se utilizan para capturar las características y estilos particulares de la música de tradición oral.

Variantes y versiones

Las conclusiones generales indican que la variación y la adaptación son características comunes en la música tradicional, evidenciadas en la presencia de múltiples variantes y versiones de una misma canción en varios de los cancioneros estudiados. Esta diversidad musical refleja el carácter vivo y dinámico de la música tradicional, susceptible a transformaciones a lo largo del tiempo debido a factores como la transmisión oral, la adaptación a las preferencias locales, los cambios en el contexto cultural y las influencias de otras músicas.

A pesar de la variabilidad presente en todos los cancioneros, la manera en que estos tratan las variantes y versiones difiere notablemente. Algunos autores, como Bonifacio Gil y Manuel García Matos, proporcionan un análisis detallado y una clasificación clara de las versiones y variantes, facilitando así su comparación y estudio. En contraste, otros cancioneros, como el Pedro Majada y el de Ángela Capdevielle, no usan consistentemente los términos versión y variante, lo que puede conducir a ambigüedades y dificultades en el análisis.

Es también notable el uso de textos de recambio en varios cancioneros, permitiendo la interpretación de una misma melodía con diferentes letras. Sin embargo, algunos cancioneros, como el de Torrecillas de la Tiesa, no presentan ni versiones, ni variantes, ni textos de recambio, lo que limita el alcance del análisis en cuanto a la evolución y complejidad de las tradiciones musicales y culturales de la zona.

Por último, la existencia de diferentes motivos de modificación entre variantes, como la ornamentación, el cambio modal-tonal, el cambio mayor-menor y la adaptación rítmica, revela las complejidades inherentes a la música tradicional y la necesidad de un análisis musicológico detallado para comprender plenamente estas transformaciones.

Signos especiales

En el análisis de la música de tradición oral y su transcripción, la utilización de la notación musical convencional y el uso de signos especiales representan dos estrategias que atienden a diferentes necesidades y objetivos. La notación convencional, empleada en gran parte de las obras citadas, ha demostrado su valor para la transmisión y preservación del patrimonio musical y cultural de las regiones estudiadas, contribuyendo así a su accesibilidad y comprensión. Su uso generalizado evidencia su utilidad y eficiencia en la representación de la música de tradición oral.

Sin embargo, el uso de signos especiales, aunque debatido, se ha revelado como una herramienta valiosa para lograr una transcripción más detallada y precisa. Autores como Bonifacio Gil han utilizado estos signos para capturar detalles específicos como la duración, intensidad, acentuación, así como los silencios y pausas en las canciones populares, con el objetivo de preservar su autenticidad.

Además, la inclusión de notas microtonales y la indicación de sonidos ambiguos, entre otros signos, permite una mejor representación de las particularidades de la música de tradición oral, como se evidencia en obras como las de Pilar Barrios y Ricardo Jiménez y Rosario Guerra y Sebastián Díaz. Este uso de signos especiales apunta a la importancia de la adaptación de las herramientas de notación musical para reflejar con mayor precisión la riqueza y diversidad de las prácticas musicales de diferentes culturas.

En resumen, aunque el uso de signos especiales en las transcripciones no es universal, su inclusión puede facilitar una mayor comprensión de la música de tradición oral y su contexto cultural e histórico. Esta variedad de métodos de transcripción refleja la complejidad y diversidad de la música de tradición oral y subraya la necesidad de continuar perfeccionando las herramientas y técnicas de transcripción para preservar y difundir este valioso patrimonio musical.

CAPÍTULO 2

Capítulo 2. Estudio comparado de las publicaciones de música de tradición oral en la provincia de Cáceres

Mediante el estudio comparado de las publicaciones de música de tradición oral en la provincia de Cáceres se analizará la música popular que ha sido transmitida de forma oral a lo largo del tiempo en esta provincia española. Esta área geográfica cuenta con una amplia variedad de géneros musicales y estilos, que han sido transmitidos de generación en generación y que forman parte de la identidad cultural de la región. Este tipo de estudio permite conocer la evolución y las características de esta música popular, así como las formas en que se ha transmitido y adaptado a lo largo del tiempo. Además, el análisis musical comparado de las publicaciones existentes sobre música de tradición oral en la provincia permite establecer similitudes y diferencias entre las distintas fuentes, y profundizar en el conocimiento de la riqueza musical de la región. Se procede a llevar a cabo este análisis comparado en función de los criterios que se muestran a continuación.

2.1 Análisis según el criterio de clasificación de cantos utilizado por el autor

Tal y como se ha apuntado a lo largo de esta investigación en varias ocasiones, la etnomusicología se encarga del estudio y análisis de las expresiones musicales de diversas culturas, y un aspecto fundamental en este campo es la clasificación de las piezas y repertorios estudiados. Resulta imprescindible destacar la diversidad y riqueza de la música folklórica, que varía en función de las características geográficas, históricas y culturales de cada región. Para comprender y analizar adecuadamente la música de tradición oral, es necesario adoptar criterios de clasificación que aborden el contexto humano, sociológico, histórico y etnográfico en el que se desarrolla la música.

En el estudio de la etnomusicología, se han propuesto diversos criterios de clasificación de cantos, como el método utilizado por Crivillé en su trabajo sobre la música tradicional de Tivissa, que presenta un enfoque sistemático y ordenado para abordar los diferentes elementos de la música y su contexto social y cultural. Otros enfoques, que se mostrarán a continuación, incluyen la clasificación según el ciclo anual y el ciclo de vida humana, buscando una relación coherente entre ambos y considerando la música como una manifestación fenomenológica del contexto folklórico, social y etnológico en el que existe.

A lo largo de la historia, diferentes autores han empleado distintos criterios para clasificar la música tradicional, como la clasificación por origen, temática, funcionalidad, estructura musical o popularidad. Sin embargo, no existe un criterio único que abarque todos los aspectos musicales y todos los géneros y especies. Por ello, es esencial que el musicólogo adopte un enfoque práctico y científico en la clasificación del repertorio, con el objetivo de facilitar la consulta y lectura de las colecciones y permitir el estudio de los diferentes aspectos de la música.

En resumen, el análisis de la música de tradición oral requiere un enfoque que tenga en cuenta la diversidad y riqueza de las expresiones musicales y su contexto cultural. La clasificación es un aspecto clave en este proceso, y diferentes criterios pueden ser empleados para abordar el estudio de la música tradicional desde múltiples perspectivas y enfoques, buscando siempre una mayor comprensión y apreciación de la música y su contexto.

En palabras de Civillé i Bargalló (1982), Ayestarán destacó que la música folklórica de cada país presenta características diferenciadas debido a la diversidad de usos, costumbres y lenguas de los pueblos europeos. España, como receptor de influencias culturales, posee una amplia variedad de música tradicional vinculada a la tradición y al costumbrismo. Estos repertorios pueden clasificarse en cuatro formas de ejecución relacionadas con su finalidad: melodías colectivas, melodías individuales, melodías interpretadas con instrumentos de factura popular y melodías cantadas con acompañamiento instrumental. La documentación de estos repertorios ha sido objeto de diferentes criterios y enfoques, lo que ha generado colecciones de música y canciones tradicionales con diferentes perspectivas y sin una relación coherente entre sí.

Según Crivillé (1982) los avances en la etnomusicología moderna en un período relativamente corto de tiempo demostraron que es imposible separar la música de su contexto humano, sociológico, histórico y etnográfico. Los sistemas de clasificación basados en análisis globales, que consideran el entorno en el que se desarrolla la música, la reacción humana ante la música, la sociedad, la cultura y el valor de la música en un contexto específico, no pueden ser separados de estos estudios. Para clasificar adecuadamente la música tradicional, es necesario unir todos estos factores utilizando un método de clasificación sistemático que comience en los niveles más básicos de funcionalidad y avance hasta los estadios más ideológicos, cubriendo todo el repertorio tradicional que se ejecuta en diferentes circunstancias, como la comunicación, el trabajo,

los rituales cíclicos y la vida de las instituciones sociales, religiosas y políticas, entre otras.

Por ejemplo en *Ethnomusicologie d'un Village catalán: Tivissa, Crivillé i Bargalló* propone un inventario de los materiales de base para el estudio de la música tradicional de la población de Tivissa. El orden seguido para articular este inventario es el siguiente:

- Introducción: en la que se presenta la metodología y los objetivos del estudio.
- Contexto geográfico e histórico: se describe el marco geográfico e histórico en el que se sitúa la población de Tivissa y se analizan las influencias culturales que han incidido en su música.
- Etnografía musical de Tivissa: se analiza la estructura social de la población de Tivissa y se describe su música en relación con su contexto social y cultural.
- Materiales de base: se presenta el inventario de los materiales de base, que se organizan en los siguientes apartados:
 - Música vocal: se describe la música vocal de Tivissa, incluyendo las canciones tradicionales, los cantos religiosos y las canciones patrióticas.
 - Música instrumental: se presenta la música instrumental de Tivissa, incluyendo la música para bailar y la música para amenizar fiestas y celebraciones.
 - Bailes y danzas: se describe la danza y los bailes tradicionales de Tivissa.
 - Instrumentos: se presenta una descripción detallada de los instrumentos musicales tradicionales de Tivissa.
 - Técnicas y estilos interpretativos: se analizan las técnicas y los estilos interpretativos empleados por los músicos tradicionales de Tivissa.
- Conclusiones: se sintetizan los principales resultados del estudio y se presentan las conclusiones y las posibles líneas de investigación futura.

El orden seguido para articular el inventario de los materiales de base en *Ethnomusicologie d'un Village catalán: Tivissa*, permite presentar de manera sistemática y ordenada los diferentes elementos que conforman la música tradicional de Tivissa y su contexto social y cultural.

También es interesante mostrar a continuación los criterios de clasificación que se siguieron para clasificar el *Cancionero Popular de la Provincia de Madrid, Volumen I* que fue publicado en 1951 por el Instituto de Estudios Madrileños:

- Por su origen: se clasificaron las canciones según su procedencia geográfica dentro de la provincia de Madrid, distinguiéndose entre las que eran originarias de la Sierra de Guadarrama, la Alcarria, la Campiña y la Sierra de Gredos.
- Por su temática: las canciones se agruparon según su contenido temático. Por ejemplo, se distinguieron las canciones de amor, las canciones de trabajo, las canciones infantiles, las canciones de boda, las canciones religiosas, entre otras.
- Por su estructura musical: se clasificaron las canciones según su estructura musical, distinguiéndose entre las que eran de ritmo rápido y las que eran de ritmo lento.
- Por su popularidad: las canciones más populares, es decir, las que eran conocidas por la mayoría de la población, se destacaron en el cancionero con un asterisco.
- Estos criterios de clasificación permitieron organizar las canciones del cancionero de manera sistemática y facilitar su consulta y estudio.

Por otro lado, según Vega (1944) los criterios utilizados por los estudiosos (aunque él no está de acuerdo y no sigue estos criterios de clasificación) para clasificar los repertorios musicales de tradición oral son los siguientes:

- Criterio geopolítico. Por países, provincias o departamentos.
- Criterio geográfico-físico. Por regiones características: sierra, meseta, costa, etc...
- Criterio geolingüístico. Por zonas idiomáticas o dialectales.
- Criterio racial. Por divisiones en función de la raza.
- Criterio literario. Por el sentido del texto: canciones históricas, canciones de amor, etc...
- Criterio hominal. Según el ciclo vital (canciones de cuna, líricas, etc...)
- Criterio funcional. Según la función que desempeñen (de cuna, lírica, trabajo, danzas, etc.)
- Criterio nominal. Por el nombre específico de las canciones o danzas (muñeieras, jotas, etc...)

Como se apuntó anteriormente, Vega rechaza todos estos criterios afirmando que el único criterio válido para clasificar la música es el musical.

Atendiendo a criterios de clasificación de tipo funcional encontramos la obra de Federico Olmeda. Manzano (2011) se refiere a la obra *Folklore de Castilla o Cancionero Popular de Burgos* como la recopilación más antigua y sistemática publicada en España. Federico Olmeda (1865-1909) fue el autor de esta publicación revolucionaria en 1903, la

cual es reconocida por sus distintivas y valiosas características. Inicialmente, Olmeda basó su cancionero en documentos que él mismo había recopilado entre 1901 y 1905, incluyendo fuentes como José Inzenga, F. Pelay Britz, José Hurtado y Rafael Calleja.

El *Cancionero Popular de Burgos* se distingue como la primera recopilación de música tradicional española donde las canciones se organizan y clasifican siguiendo un enfoque sistemático que amalgama aspectos etnográficos y musicales. Debido al vasto número de documentos recopilados por Olmeda, fue necesario agruparlos en secciones y organizarlos dentro de cada una de estas en función de su naturaleza musical. Este cancionero demuestra el conocimiento profundo de Olmeda sobre el contexto etnográfico en el que se interpretaban las canciones populares.

Esta obra pionera en el campo de la etnomusicología es famosa por las valiosas observaciones de Olmeda sobre el material recopilado, destacándose por su perspicacia y profundidad en la reflexión sobre temas que no se habían explorado anteriormente. Olmeda no solo consideró los aspectos puramente musicales, como la distinción entre danzas vocales e instrumentales, sino también la función y el uso de los cantos, tales como los romeros, coreográficos y religiosos (Palacios, 1984). Para simplificar, Olmeda estableció el siguiente esquema:

Tabla 2. Sistema de clasificación utilizado por Omeda en su obra Cancionero popular de Burgos

Secciones	Tipo de canto	Subclasificación
Primera sección	Cantos romeros	<ul style="list-style-type: none"> • Rondas • Cuna • Siega • Trilla y escavaneo • Esquileos • Linos • Cábanos y yesos • Epitalamios • Varias clases
Segunda sección	Cantos coreográficos	<ul style="list-style-type: none"> • Bailables vocales (al agudo, a lo llano y ruedas, boleros y otras clases) • Bailables instrumentales (al agudo, a lo llano y ruedas, danzas, pasacalles, entradillas, etc.).

Tercera sección	Cantos Religiosos	<ul style="list-style-type: none"> • Resurrección (albricias) Navidad • Misiones y calvarios • A la virgen • Rosario • Rosario de la aurora • Desposorios • Varias clases
-----------------	-------------------	--

Fuente: Elaboración propia basada en Palacios (1984)

Este sistema de clasificación, considerando tanto aspectos funcionales como musicales, demuestra el enfoque innovador y detallado de Olmeda en la recopilación de música popular.

En 1907, cuatro años después de la publicación de la obra de Olmeda, Dámaso Ledesma (1866-1928), un destacado músico de Salamanca (o Ciudad Rodrigo, donde nació), publicó su *Cancionero Salmantino*. Este trabajo, que le valió un premio nacional otorgado por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, consistía en una recopilación, transcripción, clasificación y ordenamiento de la música tradicional de Salamanca.

Desde el principio, el *Cancionero Salmantino* se convirtió en una obra ampliamente reconocida, que otorgó a Salamanca la reputación de ser una tierra con una rica tradición musical. Destaca por la diversidad de sus géneros y subgéneros de canto popular que acompañan las prácticas laborales, rituales, bailes, danzas y tradiciones rurales de la región. Incluso trascendió las fronteras de España y fue leído asiduamente por el poeta Federico García Lorca.

Son en total 404 piezas musicales las recogidas en el libro de Ledesma. Los comentarios del autor, aunque más breves y concisos que los de Olmeda, son igualmente perspicaces y profundos, y proporcionan información valiosa en un momento en que los estudios sobre la música de tradición oral estaban todavía en sus primeras etapas. A pesar de no tener formación formal en este campo, Ledesma, como organista de la catedral de Salamanca, demostró ser un pionero autodidacta en la transcripción detallada de canciones y en su clasificación y ordenamiento. Logró detectar rasgos musicales en estas canciones populares que eran muy diferentes de la música para la que había sido formado profesionalmente.

Una de las características notables del *Cancionero Salmantino* es la rapidez con la que Ledesma tuvo que trabajar para completar esta extensa obra dentro del plazo requerido por el concurso, tal como él mismo indica en el prólogo. A pesar de la prisa, logró organizar un material vasto y diverso, combinando la autenticidad de los documentos con su funcionalidad, la cual conocía muy bien. En la Tabla 3 se muestra el sistema de clasificación utilizado por el autor.

Tabla 3. Sistema de clasificación utilizado por Ledesma en el Cancionero Salmantino

Secciones	Tipos de canto
Sección 1. ^a (parte literaria)	-
Sección 1.a (parte musical)	Tonadas de primer orden. Tonadas de segundo orden. Tonadas de tercer orden.
Sección 2.a (parte literaria)	-
Sección 2.a (parte musical)	Charradas. Fandangos Jotas Rondas y pasacalles Boleras Canciones de cava, apaño de aceitunas, vendimia y cerner la harina Canciones de cuna Linos
Sección 3. ^a (parte literaria)	-
Sección 3.a (parte musical)	Aradas Muelos Canciones de carro Acarreo de mieses Siega
Sección 4.a (parte literaria)	-
Sección 4.a (parte musical)	Epitalamios y ramos Villancicos
Sección 5. ^a (parte literaria)	-
Sección 5.a (parte musical)	Pasiones Calvarios Alboradas a diferentes santos
Sección 6.* (parte literaria)	-
Sección 6.a (parte musical)	Romances
Sección 7.a (parte literaria)	-
Sección 7.a (parte musical)	Cantos de dulzaina y gaita
Apéndice (Canto y Piano)	-

Fuente: Elaboración propia basada en Palacios (1984)

En el periodo comprendido entre 1917 y 1922, Felipe Pedrell publica los cuatro volúmenes de su *Cancionero musical popular español*. Pedrell describió su metodología para organizar el folklore musical de la siguiente manera: La más simple, clara, y manejable clasificación será aquella que tenga en cuenta la manifestación y función social de la canción. Este punto de vista general parece evidenciar un entendimiento clave: las canciones populares desempeñan un papel social y cualquier clasificación debería reflejar esto. Sin embargo, la distinción particular que Pedrell hace entre canciones en el hogar y en público puede percibirse como arbitraria y no muy precisa. De hecho, separar canciones domésticas de las públicas puede ser complicado y generar una serie de problemas.

Además, aunque Pedrell pretendía que su clasificación fuese aplicable a todo el folklore español, esta resultó ser bastante restringida y presentó numerosas omisiones, debido al limitado número de ejemplos que obtuvo de ciertas regiones. Por ejemplo, solo incorporó ocho ejemplos de nuestra región (cuatro de Soria y otros cuatro de Burgos), por lo que faltan muchos tipos de canciones, especialmente danzas, típicas de Castilla.

Los dos primeros volúmenes, que realmente constituyen el cancionero popular, se presentan divididos en varias secciones:

Tabla 4. Sistema de clasificación utilizado por Pedrell en el Cancionero musical español

Volumen	Secciones	Tipo de canto
Volumen I: La música popular en la vida doméstica	I. Melodías de cuna. (No se muestran ejemplos de las secciones II y III) IV. Melodías circulares o de giros de rueda. V. Melodías de romances VI. Melodías	A) Religiosos B) Profanos A) Callejeras y de oficios B) De labores agrícolas C) De labores agrícolas complementarias
	VII. Cantos populares de celebraciones religiosas.	

	VIII. Versos festivos y típicos de costumbres.
Volumen II: La música popular en la vida pública	IX. Danzas y bailes.

Fuente: Elaboración propia basada en Palacios (1984)

García Matos, tal como se demostrará en esta investigación, sigue la línea trazada por Pedrell, capturando la esencia de su enfoque - la funcionalidad de la canción popular y su papel social, pero evita caer en los aspectos arbitrarios y limitados de la clasificación de Pedrell.

En 1964 se publicó el *Cancionero Segoviano* de Agapito Marazuela (1891-1983), originario de Valverde de Majano (Segovia), famoso por su valiosa contribución a la música tradicional de Castilla y León, consignada en su *Cancionero de Castilla la Vieja*. Este compilado, recolectado de cantantes populares desde las primeras décadas del siglo XX, obtuvo el primer Premio Nacional de Folklore en 1932. Sin embargo, su publicación se retrasó debido a la Guerra Civil y finalmente se publicó en 1964 con el nombre de *Cancionero Segoviano*.

Este compendio, que se agotó rápidamente, fue reeditado posteriormente por la Diputación de Madrid. El cancionero ofrece un amplio espectro de música tradicional segoviana, recopilada directamente de los intérpretes. Los 337 documentos que contiene están organizados en función de la funcionalidad de las canciones, que abarcan desde rondas, canciones de cuna, religiosas, de trabajo, tonadas y canciones de baile, hasta romances, juegos y canciones infantiles, jotas, fandangos, paloteos y melodías de dulzaina. A continuación se detallan los criterios de clasificación utilizados por Marazuela:

Tabla 5. Criterios de clasificación utilizados por Marazuela

Secciones	Tipo de canto
Sección primera	Rondas, enramadas y despedidas de quintos
Sección segunda	Canciones de boda
Sección tercera	Cantos de cuna
Sección cuarta	Cantos religiosos
Sección quinta	Cantos de oficio
Sección sexta	Tonadas o canciones
Sección séptima	Romances
Sección octava	Juegos y cantos infantiles
Sección novena	Jotas, fandangos y tonadas bailables
Sección décima	Paloteos
Sección undécima	Reboladas, dianas, pasacalles, bailes de procesión, entradas de baile, bailes corridos, fandangos, jotas y habas verdes
Sección duodécima	Ritmos
Textos literarios sin música	

Fuente: Elaboración propia basada en Palacios (1984)

Marazuela, Olmeda y Ledesma, los más prominentes recopiladores de la música tradicional de esta época, aplicaron una metodología similar en la clasificación de sus obras. Los tres incluyeron un compendio de música instrumental que da una visión de los tres instrumentos tradicionales de la región: la dulzaina, la flauta de tres orificios con tamboril, y la gaita de fol.

Los trabajos de estos pioneros, a pesar de haber sido criticados por algunos etnomusicólogos contemporáneos por no centrarse suficientemente en los aspectos etnográficos, sociales, culturales y antropológicos de la música, proporcionaron un valioso tesoro de la música tradicional de Castilla y León. Conocían bien el contexto vital y funcional de las canciones que recogieron y el valor de los ritos y costumbres integrantes de las mismas. Este conocimiento práctico y de primera mano ha sido vital para la preservación y comprensión de la música tradicional de la región.

En resumen, hemos explorado diferentes criterios para la clasificación de las canciones, centrándonos particularmente en la funcionalidad de los cantos. Esta idea central subraya que las canciones populares desempeñan un papel esencial en la sociedad y que su clasificación debería reflejar, al menos, esta función. Hemos repasado las ideas y enfoques de expertos como Pedrell, Ledesma, García Matos y Marazuela para ilustrar cómo este criterio de clasificación se ha utilizado y ha evolucionado con el tiempo. Sin

duda, hay una vasta riqueza y profundidad en este tema, al grado que se podría dedicar una tesis doctoral completa solo a la clasificación basada en la funcionalidad de los cantos.

Sin embargo, para conseguir el propósito de nuestra investigación, es importante mantener un enfoque claro y limitar nuestro estudio a lo que es más relevante y práctico. Por tanto, aunque este aspecto de la música popular puede explorarse más a fondo, hemos decidido que los criterios de clasificación presentados proporcionan una base suficientemente sólida para ubicarnos en este contexto. Con esta base, podemos seguir adelante y profundizar en los aspectos adicionales de nuestra investigación, sabiendo que hemos sentado las bases necesarias para un entendimiento sólido de cómo y por qué las canciones populares son clasificadas de la manera que son.

A medida que nuestra exploración avanza, la perspectiva de Emilio Rey adquiere una relevancia significativa, resaltando que el diseño de cualquier sistema de clasificación de canciones debe primordialmente facilitar su lectura y consulta. Esto hace que la practicidad sea un aspecto central en la configuración de dichos sistemas. Bajo esta premisa, la clasificación del repertorio cobra vida, evidenciando el papel crucial del musicólogo en la confección de elementos como introducciones, comentarios e índices que permiten el abordaje de los diversos aspectos del estudio. Un trabajo preliminar de clasificación, bien diseñado y esclarecedor, es crucial para garantizar que una recopilación mantenga un enfoque científico sobre uno puramente práctico.

Sin embargo, es importante reconocer que no existe un solo criterio de clasificación que abarque todos los aspectos musicales y géneros. Una alternativa comúnmente utilizada en España es la propuesta de Schneider (1945), que se basa en el ciclo anual armonizado con los ciclos vitales, tal como se muestra en la Tabla 6. Este enfoque, sin embargo, presenta desafíos para incorporar algunos géneros en las categorías propuestas. Un ejemplo serían las canciones infantiles, que se presupone se cantan en Carnaval y Cuaresma. Aunque la clasificación según el ciclo anual puede ser aceptable, resulta arbitraria para canciones funcionales sin un tiempo determinado, como las rondas, bailes y canciones de pasatiempo. Por lo tanto, mientras avanzamos, es relevante considerar cómo los sistemas de clasificación alternativos, como el de Schneider, pueden aportar un complemento valioso o presentar desafíos a los enfoques basados en la funcionalidad.

Tabla 6. Sistema de clasificación propuesto por Schneider (1945)

Secciones	Tipología de canto
Ciclo de Navidad	<ul style="list-style-type: none"> • Rondas de nochebuena • Villancicos • Romances
Ciclo de Carnaval y Cuaresma	<ul style="list-style-type: none"> • Infancia: canciones de cuna. • Mocedad: canciones de quintos y rondas de enamorados • Cuaresma y Semana Santa: canciones de Cuaresma y Semana Santa
Ciclo de Mayo	<ul style="list-style-type: none"> • Rogativas
Ciclo de Verano	<ul style="list-style-type: none"> • Canciones de trabajo
Ciclo de Otoño	<ul style="list-style-type: none"> • Alboradas de boda • Canciones de boda • Canciones de ánimas • Canciones religiosas varias
Canciones de baile y música instrumental	
Canciones de baile	<ul style="list-style-type: none"> • Bailes de pandero • Bailes de p' arriba • Sones (no brincaos) • Jotas • Perantones
Música instrumental	<ul style="list-style-type: none"> • Tocatas varias: alboradas, procesiones, bodas y toros. • Tocatas de bailes: sones, jotas, perantones y cerandeos.

Fuente: Elaboración propia basada en Schneider (1945)

Algunos autores optan por un sistema de clasificación literario y geográfico-alfabético, lo que arroja un catálogo o listado de tonadas que resulta de muy difícil manejo para el lector. Por otro lado, siguiendo en la misma línea según Crivillé (1988) el inventario de los principales géneros cancionísticos se lleva a cabo atendiendo a los ciclos del año vital y anual: Ciclo de Navidad, Ciclo de Carnaval y Cuaresma, Ciclo de Mayo, Ciclo de Verano, Ciclo de Otoño y Canciones Varias. Este último, como se indicó anteriormente, es uno de los criterios de clasificación más utilizados en la musicología a partir de los años cincuenta.

En resumen, a lo largo de nuestra investigación, se ha constatado que no hay consenso en cuanto a la clasificación de los cantos en la música de tradición oral. Esta

falta de criterio unificado puede atribuirse a la diversidad cultural y regional, así como a las distintas perspectivas teóricas y metodológicas adoptadas por los investigadores en este campo, o incluso a la naturaleza de la propia investigación. Un ejemplo de estas diferencias en la clasificación se puede observar en el trabajo del investigador Miguel Manzano, quien ha utilizado diferentes criterios en sus propias obras. En el *Cancionero Leonés*, publicado en 1989, Manzano emplea una tipología de clasificación diferente a la utilizada en el *Cancionero básico de Castilla y León*, publicado en 2011. Estas discrepancias en la clasificación, presentes incluso en la obra del mismo autor, evidencian la complejidad inherente al estudio de la música de tradición oral y la necesidad de abordar el tema desde múltiples enfoques y perspectivas.

Por ende, es necesario analizar y comparar los sistemas de clasificación propuestos por diversos autores para obtener una comprensión más amplia y contextualizada de este fenómeno musical. De esta manera, podremos apreciar las similitudes y diferencias entre las distintas aproximaciones y, quizás, encontrar un enfoque más coherente y unificador que permita un estudio más efectivo de la música de tradición oral en el futuro.

Atendiendo al criterio cronológico anteriormente mencionado en este trabajo comenzamos hablando de Kurt Schindler. Los materiales que presenta se clasifican atendiendo a un criterio geográfico, siendo agrupados por provincias y pueblos dentro de estas provincias. El único objeto de este criterio de clasificación era señalar el sitio donde fueron recogidas, sin intención de añadirles un carácter regional.

Por otro lado, Bonifacio Gil (1931) lleva a cabo una clasificación muy particular en la cual no atiende a los criterios de ciclo anual anteriormente citados. La obra se compone de dos tomos que se dividen en dos grandes partes: literaria y musical. Tal y como se puede apreciar en la Tabla 7, divide el repertorio en doce secciones. Este criterio etnográfico y etnomusicológico se acentúa en el tomo segundo (1956), mostrado en la Tabla 8, ya que estos subapartados se subdividen en otros más específicos.

Tabla 7. Sistema de clasificación propuesto por Bonifacio Gil Vol.I Parte musical (1931)

Secciones

-
- I Sección: Romances
 - II Sección: Canciones de ronda
 - III Sección: De las faenas del campo
 - IV Sección: Epitalamios
 - V Sección: Infantiles
 - VI Sección: De Nochebuena
 - VII Sección: De cuna
 - VIII Sección: Religiosas
 - IX Sección: Características de danza e instrumentales
 - X Sección: Esquileos
 - XI Sección: Pregones
 - XII Sección: De varias clases

Fuente: Elaboración propia basada en Gil(1931)

Tabla 8. Sistema de clasificación propuesto por Bonifacio Gil Vol.II Parte musical (1956)

Secciones	Tipología de canto	Subclasificación
I Sección	Romances y canciones narrativas	<ul style="list-style-type: none"> • De asunto bíblico • Carolingio • Histórico • Caballerescos • Romances de ausencias • Infidelidades • Tragedias domésticas • Romances toreros • Desdichas y crímenes nefandos • Romances de moros y cautivos • De pastores y zagalas • Romances novelescos • Varios asuntos • Burlescos y festivos • Romances piadosos • Endechas tradicionales • Romances de ciego

II Sección	Navidad	<ul style="list-style-type: none"> • Canciones narrativas • Canciones y villancicos (Festivos) • Ofrendas y alabanzas • Aguinaldos y rondas • Auto de pastores • Varios episodios • La Virgen, San José y el Nacimiento • Episodios de la vida de Jesucristo • Cantos seriados y de relación
III Sección	De cuna	
IV Sección	Infantiles	<ul style="list-style-type: none"> • Monerías a los niños muy chicos • Juegos representativos y bailables • Canciones sin formación • Canciones y romances de corro a) Corros dialogados. b) Corros con mímica. c) Corros en juegos de prendas • Juegos de comba • Columpio
V Sección	De ronda	<ul style="list-style-type: none"> • Coplas • Mayos • Canciones cíclicas
VI Sección	De bodas	<ul style="list-style-type: none"> • Coplas • Canciones cíclicas y romances
VII Sección	De faenas	<ul style="list-style-type: none"> • Pastoreo • De arado y siembra • Matanzas • Aceituneras • Esquileos • Siega • Trilla • Acarreo • Vendimia • Faenas indeterminadas
VIII Sección	Pregones	
IX Sección	Fiestas profanas	<ul style="list-style-type: none"> • Carnaval • Fiestas taurinas
X Sección	Religiosas	
XI Sección	Danzas e instrumentales	<ul style="list-style-type: none"> • a) Danzas y tocatas • b) Bailes
XII Sección	De varias clases	<ul style="list-style-type: none"> • De quintos • Amatorias • Jocosos y satíricos • Picarescos

- Borrachos
- De índole varia

Fuente: Elaboración propia basada en Gil(1956)

Como se puede apreciar en la Tabla 9, la clasificación llevada a cabo Manuel García Matos atiende a los ciclos anuales propuestos por Marius Schneider.

Tabla 9. Sistema de clasificación propuesto por Manuel García Matos (1944)

Secciones	Tipología de canto
Ciclo de navidad	<ul style="list-style-type: none"> • Rondas de nochebuena • Villancicos
Ciclo de Carnaval y Cuaresma	<ul style="list-style-type: none"> • Romances • Infancia: canciones de cuna. • Mocedad: canciones de quintos y rondas de enamorados • Cuaresma y Semana Santa: canciones de Suaresma y Semana Santa
Ciclo de Mayo	<ul style="list-style-type: none"> • Rogativas
Ciclo de Verano	<ul style="list-style-type: none"> • Canciones de trabajo
Ciclo de Otoño	<ul style="list-style-type: none"> • Alboradas de boda • Canciones de boda • Canciones de ánimas • Canciones religiosas varias
<hr/>	
Canciones de baile y música instrumental	
<hr/>	
Canciones de baile	<ul style="list-style-type: none"> • Bailes de pandero • Bailes de p' arriba • Sones (no brincaos) • Jotas • Perantones
Música instrumental	<ul style="list-style-type: none"> • Tocatas varias: alboradas, procesiones, bodas y toros. • Tocatas de bailes: sones, jotas, perantones y cerandeos.

Fuente: Elaboración propia basada en M. García (1944)

Por el contrario, Ángela Capdevielle (1969) lleva a cabo una clasificación mezclando regiones y función. Las melodías y danzas se encuentran categorizadas en un sistema ordenado, que no deja de lado ninguna zona natural, e incorpora cada una de las

etapas vitales de la comunidad, desde las más relevantes hasta las más triviales como bodas, quintos, festividades navideñas, Semana Santa, recolección de cosechas, vendimia, romances, etc.

Tabla 10. Sistema de clasificación propuesto por Ángela Capdevielle (1969)

Secciones	Zona geográfica
Cáceres: Canta la calle Caleros	
Canciones y villancicos del Casar de Cáceres	
Canta Arroyo de la Luz	
Canciones del Tajo acá: Garrovillas de Alconétar	
Canciones de Malpartida de Cáceres	
Cantan los Cuatro Lugares	
• Hinojal	
• Monroy	
• Santiago del Campo	
• Talaván	
Canciones de Torrejoncillo, el del buen paño	
Cantando camino de la raya de Portugal	
• Navas del madroño	
• Brozas	
• Ceclavín	
• Alcántara	
Canta Trujillo y su comarca	
• Trujillo	
• Aldeacentenera	
Canciones de Serrejón y Valdelacasa del Tajo	
• Serrejón	
• Valdelacasa del Tajo	
La tierra de los jamones: Montánchez y su comarca	
• Montánchez	
• Alcuéscar	
• Almoharín	
Cantan Las Torres	Torrequemada Torre de Santa María Torremocha
Canciones de las sierras de Guadalupe	Guadalupe Logrosán Zorita Alia
Canciones de Alagón a la rivera fresnedosa	Casillas de Coria Portezuelo

	Pescueza
	Portaje
Canta Cadalso	-
Sones de Montehermoso	-
Cantan Las Hurdes	Casar de Palomero
	Palomero
	Cerezo
Canciones de la tierra de Gabriel y Galán	Zarza de Granadilla
	Santa Cruz de la Sierra
	Ahigal
Canciones del Valle del Jerte	Jerte
	Cabezuela del valle
	Casas del Castañar
Cantando desde lo alto de Piornal	
Canta la Vera	
	<ul style="list-style-type: none"> • Jaraiz de la Vera • Cuacos de Yuste • Pasarón de la Vera • Garganta la Olla • Losar de la Vera • Villanueva de la Vera • Madrigal de la Vera

Fuente: Elaboración propia basada en Capdevielle (1969)

Pedro Majada (1984) no se ciñe al ciclo anual ni vital para clasificar el repertorio. Se muestra en la Tabla 11 la clasificación que lleva a cabo.

Tabla 11. Sistema de clasificación propuesto por Pedro Majada (1984)

Secciones / Tipología de canto

Canciones de ronda

De baile

Jotas

Picarescas

De faenas

Ocasionales

Religiosas

De navidad

Romances y canciones narrativas

Autóctonas y canciones varias

Fuente: Elaboración propia basada en Majada (1984)

Francisca García (1985) en el *Cancionero Arroyano* comienza la clasificación del repertorio haciendo alusión al Ciclo de Navidad, lo que a simple vista podría parecer el preámbulo de una clasificación atendiendo a los ciclos anuales, pero tal y como se muestra en Tabla 12 no es así.

Tabla 12. Sistema de clasificación propuesto por Francisca García (1995)

Secciones/Tipología de canto

Ciclo de Navidad

La matanza

Carnavales

Arroyo de la Luz y San Sebastián

Los corros

Cuaresma y Semana Santa

Coplas de Quintos

Rondas

Canciones de boda

Canciones de trabajo

Canciones de corro

Rogativas

Fuente: Elaboración propia basada en F. García (1995)

Ángel Calle et al. (1995) argumentan que consideran idóneo el criterio de clasificación que combina los criterios temático y cronológico, atendiendo al ciclo anual. Avanzando por los acontecimientos acaecidos durante el transcurso de las cuatro estaciones, tal y como podemos comprobar en la Tabla 13.

Tabla 13. Sistema de clasificación propuesto por Calle et al. (1995)

Secciones	Tipología de canto
Invierno	La Navidad Sones y cantares de Quintos Jarramplas Las Candelas San Blas Tiempo de Carnaval. El Antruejo La cuaresma
Primavera	Alboradas y el Rosario de la Aurora Pasión y gloria La cruz de Mayo San Antonio
Verano	San Juan Bautista San Pedro Fiestas patronales Cantares de Ronda. Jotas y rondeñas La natividad de la Virgen. Las Cuartillas Exaltación de la cruz de Cristo
Otoño	Por los Santos La patrona Inmaculada Concepción Galas y bodas La matanza Romances Juegos infantiles y canciones de corro

Fuente: Elaboración propia basada en Calle et. al (1995)

Según se puede ver en la Tabla 14, Pilar Barrios y Ricardo Jiménez (2003) consideran que el criterio de clasificación más válido se trata de un criterio mixto que se base en el aspecto funcional de las canciones populares, sobre su relación con el desarrollo de la vida y de las costumbres, complementado con el criterio analítico-musical. Mencionan la importancia de tener en cuenta la relación del repertorio recopilado con la cultura, costumbres y valores del núcleo que se estudie.

Tabla 14. Sistema de clasificación propuesto por Pilar Barrios y Ricardo Jiménez (2003)

Secciones	Tipología de canto
I. Religiosas	1. A la virgen del Salor <ul style="list-style-type: none"> • De alabanza • De rogativa • De despedida • Narrativas
II. Infantiles	2. Villancico de Navidad <ul style="list-style-type: none"> De aguinaldos De corro De comba En hileras En círculo
III. Tonadas y rondas	De carnaval <ul style="list-style-type: none"> De enamorados y bodas De quintos Satíricas y burlescas Otras rondas y tonadas
IV. Romances y cantos narrativos	Tradicionales <ul style="list-style-type: none"> De cordel Religiosos Satíricos y burlescos Coplas locales
V. La Jota	

Fuente: Elaboración propia basada en Barrios y Jiménez (2003)

Francisco Rodilla (2003) argumenta que la clasificación atendiendo al ciclo vital y ciclo anual no le satisface ya que causa interferencias cuando se mezclan cantos del ciclo vital con los del anual. Lo argumenta ejemplificando que no es razonable incluir dentro del ciclo de carnaval y cuaresma los cantos de infancia o mocedad, ya que ni uno ni otro tienen que ver con una época concreta del año. Tal y como se muestra en la Tabla 15, la clasificación llevada a cabo en esta obra atiende a cuestiones de tipo práctico, tomando como referencia la existencia de ciertos cantos concretos dentro del ciclo de la vida y la funcionalidad de otros, ya sea dentro del ciclo anual o fuera de él (Rodilla, 2003). Afirma lo siguiente:

Cantos de cuna, infantiles, de Ronda, de trabajo, no aparecen como secciones independientes dentro del ciclo vital, por considerar los ya incluidos en una gran parte de las acciones que integran el ciclo anual o en las De todo momento. Efectivamente, tanto las nanas, como los cantos de ronda, etc., podrían ser utilizados dentro del grupo de los de entretenimiento, resultando así alterada su funcionalidad original. A la vista de esta clasificación, tenemos que puntualizar

que no todos los cantos, incluidos en una determinada época, se cantan exclusivamente en ese periodo, así ocurre en los romances, que se supone que están incluidos en el ciclo de invierno; o dentro de las de carnaval, los cantos de corro que podían ser también interpretados como cantos de trabajo y, por supuesto, los de entretenimiento, que lo hemos situado al final porque podían ser cantados en cualquier otro momento. Acerca de los otros cantos, si podemos afirmar que siguen el ciclo anual de manera escrupulosa, porque son de tipo religioso y están vinculados a una festividad concreta o bien son cantos profanos, íntimamente ligados a esas fiestas. (p.48).

Tabla 15. Sistema de clasificación propuesto por Francisco Rodilla (2003)

Secciones/Tipología de canto

-
- | | |
|-------|--|
| I. | De quintos |
| II. | De boda |
| III. | De navidad, villancicos,
jornadas y misa pastoril |
| IV. | De romances y coplas |
| V. | De romances religiosos y
enumerativos |
| VI. | De San Sebastián |
| VII. | De Carnaval
De corro
Estudiantinas
De temática carnavalesca |
| VIII. | De San Pedro |
| IX. | De la cruz bendita |
| X. | De las serranas |
| XI. | De corpus christi y otras
festividades |
| XII. | De la festividad de Saturnino |
| XIII. | De la encamisá |
| XIV. | De entretenimiento
De toros
De humor
De temática diversa
De jotas bailables
De jotas no bailables |
-

Fuente: Elaboración propia basada en Rodilla (2003)

AFVR (2004) lleva a cabo una clasificación de las canciones subdividiéndolas en Canciones de nochebuena; de San Antón; de carnaval; de romería; religiosas; infantiles;

de boda; de quintos; de trabajo; romances; jotas; canciones de todo tiempo; inventadas o circunstanciales.

Tabla 16. Sistema de clasificación propuesto por AFVR (2004)

Secciones/Tipología de canto

Canciones de Nochebuena

Canciones de San Antón

Canciones de carnaval

Canciones de romería

Canciones religiosas

Canciones infantiles

Canciones de boda

Canciones de quintos

Canciones de trabajo

Romances

Jotas

Canciones de todo tiempo

Canciones inventadas o
circunstanciales

Fuente: Elaboración propia basada en AFVR (2004)

Rosario Guerra y Sebastián Díaz (2008) apuntan que a pesar de haber considerado diversas clasificaciones llevadas a cabo por prestigiosos investigadores en el campo de la música tradicional, ninguna resulta satisfactoria para clasificar la música recogida en Piornal. Por ello, deciden utilizar un criterio de clasificación de tipo mixto, por un lado según el ciclo anual y por otro lado según el ciclo de la vida.

Tabla 17. Sistema de clasificación propuesto por Rosario Guerra y Sebastián Díaz (2008)

Criterio de clasificación	Tipología de canto
I.- Canciones del ciclo de la vida	<ul style="list-style-type: none"> • Canciones de Cuna • Canciones Infantiles • Canciones de Quintos • Canciones de Mocedad • Canciones de Boda
II.- Canciones del ciclo del año	<ul style="list-style-type: none"> • Canciones de Navidad • Canciones de Invierno <ul style="list-style-type: none"> -Jarramplas -Las Candelas -Carnavales • Canciones de Primavera I: marzo y abril <ul style="list-style-type: none"> -Rosario de la Aurora -Semana Santa • Canciones de Primavera II: mayo y junio <ul style="list-style-type: none"> -La Virgen -San Antonio <p>Canciones del verano</p> <ul style="list-style-type: none"> -Toreras -La Virgen -San Roque <p>Canciones de finales del Verano y Otoño</p> <ul style="list-style-type: none"> -La Natividad de la Virgen -El Cristo -Rogativas -Inmaculada concepción
III. Romances	

Fuente: Elaboración propia basada en Guerra y Díaz (2008)

En la obra de Cosme Tomé (2009), la única indicación de clasificación de cantos que se encuentra está presente en un índice temático al inicio de la obra. Dicha clasificación agrupa los cantos en categorías como costumbristas, de agradecimiento, de añoranza por la tierra, de boda, de crímenes, de oficios, de ronda, amorosas, para ensalzar la tierra, infantiles, picarescas, de quintos, religiosas, sobre el ajuar y otras temáticas. A lo largo de esta obra se van presentando los cantos atendiendo a criterios geográficos. Las piezas son presentadas de acuerdo a los municipios que conforman la comarca, sin proporcionar información adicional al respecto relativa a cada canto tal y como se indicó en el índice temático mostrado al principio de la obra. Esta situación puede ser constatada

en la Tabla 18, la cual presenta la mencionada clasificación atendiendo a criterios geográficos.

Tabla 18. Sistema de clasificación propuesto por Cosme Tomé (2009)

Criterio geográfico utilizado

Deleitosa
Robledollano
Navezuelas
Retamosa
Roturas

Fuente: Elaboración propia basada en Tomé (2009)

Jaime Sampedro (2020), tal y como se muestra en la Tabla 19, opta por un criterio de clasificación según el ciclo del año natural y las diferentes fiestas y actividades agrícolas y ganaderas, marcadas en ellas. Lleva a cabo esta clasificación, debido a que tiene en cuenta los comentarios que realizan los informantes sobre el efecto causado por el paso del tiempo en la tradición oral. Puntualiza que hasta el estallido de la Guerra Civil, las canciones interpretaban en marcadas dentro de las diferentes actividades del ciclo del año natural. Debido a las prohibiciones existentes durante la dictadura, las manifestaciones orales quedaban restringidas al ámbito familiar o a grupos reducidos que se reunían en la era, las afueras del pueblo, para cantar y bailar, algo que cobra especial importancia durante el Carnaval.

Tabla 19. Sistema de clasificación propuesto por Jaime Sampedro (2020)

Secciones	Tipología de canto
Canciones de primavera	• Canciones de Ronda de enamorados
Canciones de verano	• Trabajos de campo y tareas cotidianas
	• Canciones o romances dedicados a los santos patronos
Canciones de otoño	• Rondas de quintos
	• Ritos navideños
	• Matanza
Canciones de invierno	• Carnavales

Fuente: Elaboración propia basada en Sampedro (2020)

En conclusión, la variedad de criterios empleados por los etnomusicólogos analizados en nuestra investigación demuestra que la clasificación de los cantos recogidos no es un proceso estándar, sino que es altamente influenciado por el contexto cultural, la interpretación individual y las técnicas particulares de cada etnomusicólogo. En cada enfoque y método, hay una búsqueda para capturar el significado y la esencia de los cantos, reflejando la diversidad y la riqueza de las expresiones musicales humanas. Esta diversidad de criterios no solo subraya la complejidad de la etnomusicología como disciplina, sino que también resalta la importancia de adoptar un enfoque holístico y flexible al estudiar y clasificar los cantos recogidos, reconociendo el valor inherente de las múltiples perspectivas en este campo.

2.2 Análisis según la tipología de canto recogido

En el presente apartado se llevará a cabo un análisis exhaustivo de los diferentes cancioneros publicados por los etnomusicólogos de la provincia de Cáceres, en función de la tipología de canto recogido por cada uno de ellos. La riqueza y diversidad del patrimonio musical de Extremadura ha sido objeto de estudio de numerosos especialistas desde hace décadas. En este sentido, la labor de los etnomusicólogos ha sido fundamental para la recuperación y difusión de las tradiciones musicales de la región. En este análisis, se prestará especial atención a la tipología de canto más frecuente en cada uno de los cancioneros estudiados, con el objetivo de conocer mejor la diversidad y riqueza del cancionero popular de la provincia de Cáceres.

Comenzaremos analizando la recogida de cantos realizada por Bonifacio Gil. Según los resultados expuestos en la Tabla 20 y 21, se destaca que la tipología de canto bajo una determinada clasificación más recogida por Bonifacio Gil en Extremadura es el Romance, lo cual ilustra la riqueza y variedad de este género en la región extremeña. De hecho, el romancero extremeño ha sido objeto de interés para numerosos especialistas y ha sido ampliamente explorado en su cancionero desde el siglo pasado. En este sentido, la Fundación Menéndez Pidal cuenta con colecciones antiguas, parcialmente publicadas, de reconocidos recopiladores extremeños como García Plata, Roso de Luna, Canelo y otros folkloristas. Asimismo, destacados investigadores como Catalán, Muñoz, Galmés, Armistead y Rodríguez, entre otros, han realizado exploraciones en la región y recopilado materiales interesantes de tradición oral que han sido difundidos en obras relevantes. Además, es importante destacar la labor del propio Bonifacio Gil y Manuel García Matos, quienes son considerados los dos grandes folkloristas musicales de Extremadura.

Tabla 20. Tipología de canto recogido en Cancionero popular de Extremadura Tomo I – Parte Musical en la provincia de Cáceres

Secciones	Tipo de canto	Número total de cantos recogidos en Extremadura	Número de cantos recogidos en la provincia de Cáceres	Porcentaje de cantos recogidos en la provincia de Cáceres
Sección I	Romances	102	41	40%
Sección II	Canciones de ronda	31	22	71%
Sección III	De faenas del campo	33	17	52%
Sección IV	Epitalamios	11	8	73%
Sección V	Canciones infantiles	47	18	38%
Sección VI	Canciones de Nochebuena	52	21	40%
Sección VII	De cuna	11	6	55%
Sección VIII	Religiosos	16	9	56%
Sección IX	Canciones características de danza en instrumentales	21	6	29%
Sección X	Esquileos	7	2	29%
Sección XI	Pregones	10	0	0%
Sección XII	De varias clases	63	46	75%
Número total de cantos		404	196	49%

Fuente: Elaboración propia

Tabla 21. Tipología de canto recogido en Cancionero popular de Extremadura Tomo II – Parte Musical en la provincia de Cáceres

Secciones	Tipo de canto	Subclasificación	Número total de cantos recogidos en Extremadura	Número de cantos recogidos en la provincia de Cáceres	Porcentaje de cantos recogidos en la provincia de Cáceres
I Sección	Romances y canciones narrativas	De asunto bíblico	2	-	0%
		Carolingio	4	-	0%
		Histórico	1	1	100%
		Caballerescos	12	3	25%
		Romances de ausencias	7	2	29%
		Infidelidades	6	1	17%
		Tragedias domésticas	8	-	0%

		Romances toreros	2	1	50%
		Desdichas y crímenes nefandos	5	1	20%
		Romances de moros y cautivos	4	-	0%
		De pastores y zagalas	4	1	25%
		Romances novelescos	5	-	0%
		Varios asuntos	2	1	
		Burlescos y festivos	7	-	0%
		Romances piadosos	3	-	0%
		Endechas tradicionales	5	-	0%
		Romances de ciego	15	1	7%
		Canciones narrativas	6	3	50%
		Corrida andaluza	1	-	0%
II		Canciones y villancicos (Festivos)	4	-	0%
Sección		Ofrendas y alabanzas	8	-	0%
		Aguinaldos y rondas	4	-	0%
		Auto de pastores	1	-	0%
	Navidad	Varios episodios	6	-	0%
		La Virgen, San José y el Nacimiento	7	2	29%
		Episodios de la vida de Jesucristo	6	1	17%
		Cantos seriados y de relación	11	2	18%
III	De cuna		10	1	10%
Sección					
IV	Infantiles	Monerías a los niños muy chicos	3	-	0%
Sección					

		Juegos representativos y bailables	7	-	0%
		Canciones sin formación	2	-	0%
		Canciones y romances de corro	13	1	8%
		Corros dialogados	5	-	0%
		Corros con música	9	1	11%
		Corros en juegos de prendas	2	-	0%
		Juegos de comba	5	-	0%
		Columpio	2	-	0%
V Sección	De ronda	Coplas	12	1	8%
		Mayos	2	-	0%
		Canciones cíclicas	8	-	0%
VI Sección	De bodas	Coplas	9	-	0%
		Canciones cíclicas y romances	3	-	0%
VII Sección		Pastoreo	7	-	0%
		De arado y siembra	8	-	0%
		Matanzas	1	-	0%
		Aceituneras	4	-	0%
	De faenas	Esquileos	5	-	0%
		Siega	4	-	0%
		Trilla	3	1	
		Acarreo	2	-	0%
		Vendimia	1	-	0%
		Faenas indeterminadas	5	-	0%
VIII Sección	Pregones		12	1	8%
IX Sección	Fiestas profanas	-	3	3	
		Carnaval	4	1	14%
		Fiestas taurinas	2	1	50%
		Corrida de gallos	3	2	67%
X Sección	Religiosas		30	6	20%

XI	Danzas e	a)Danzas y	9	-	0%
Sección	instrumentale	tocatas			
	s	b) Bailes	16	-	0%
XII		De quintos	5	-	0%
Sección		Amatorias	6	-	0%
	De varias	Jocosos y	12	2	17%
	clases	satíricos			
		Picarescos	3	-	0%
		Borrachos	3	-	0%
		De índole varia	7	-	0%
Número total de cantos			360	41	11%

Fuente: Elaboración propia

La obra de Kurt Schindler ha sido objeto de críticas debido a la dificultad de extraer conclusiones a partir de su clasificación de cantos. Kurt Schindler utiliza criterios geográficos para ordenar las canciones, lo que dificulta su comparación y análisis en conjunto. Además, sus clasificaciones de cantos no están estandarizadas y varían según el lugar y el tiempo en el que se recopilaron las canciones. Por si fuera poco, Kurt Schindler no clasificó un gran número de cantos, lo que dificulta la posibilidad de obtener una imagen completa de la música y la poesía popular de la región. A pesar de estas limitaciones, la obra de Kurt Schindler sigue siendo valiosa como una colección importante de música y poesía popular de España y Portugal. Aún así se han extraído cada una de las clasificaciones utilizadas por el autor en este cancionero. Tomando como referencia los estudios de otros autores, y tal y como se puede apreciar en la Tabla 22, el mayor número de cantos recogidos y clasificados corresponde al Romance.

Tabla 22. Tipología de canto recogido en Cancionero Música y poesía popular de España y Portugal

Tipo de canto	Número de cantos
Canciones no clasificadas	125
Romances	14
Villancicos	13
Canciones de corro	8
Canciones de cuna	5
Canciones de baile	3
Canciones de Ronda	3
Jotas	2
Canciones de toros	2
Romances de Don Marco	1
Canciones de corro de Carnaval	1
Fandango extremeño	1
Cantigas de Alfonso X	1
Juegos de niñas	1

Canciones de primavera	1
Canciones de alborada de boda	1
Canciones de mañanas de boda	1
Cantares de reyes	1
Danzas	1
Número total de cantos	185

Fuente: Elaboración propia basada en Schindler (1941)

El análisis de las Tablas 23 y 24 revela que la tipología de canto más abundante en el cancionero popular de la provincia de Cáceres recopilado por Manuel García Matos es son las canciones de Ronda.

Tabla 23. Tipología de canto recogido en Cancionero popular de la provincia de Cáceres (Parte musical. Canciones)

Sección	Subsección I	Subsección II	Subsección III	Subsección IV	Número de cantos
Sección I- CICLO DE NAVIDAD		1.Aguinaldos y rondas de nochebuena			5
		2.Villancicos			9
		3.Romances			45
Sección II- CICLO DE CARNAVAL Y CUARESMA	A.Infancia	1.Canciones de cuna			9
	B.Mocedad	2.Canciones de quintos			9
		3.Canciones de ronda			99
	C.Cuaresma y Semana Santa	1.Semana Santa			3
Sección III- CICLO DE MAYO		1.Rogativas			6
Sección IV- CICLO DE VERANO		1.Canciones de Trabajo			
			A.Trabajos del sector primario		
				1.Labradores	5
				2.Trilladora	1
			A.Trabajos del sector secundario	1.Canciones de esquileo	1
			1.Ce cerner la harina	2	

	A.Trabajos del sector terciario	2.Apañó de aceitunas	4
	1.Alboradas de boda		14
	2.Canciones de boda		10
	3.Canciones de ánimas		3
	4.Canciones religiosas varias		16
Número total de cantos			242

Fuente: Elaboración propia basada en M. García (1944)

Tabla 24. Tipología de canto recogido en Cancionero popular de la provincia de Cáceres (Canciones de baile y música instrumental)

Secciones	Tipo de canto	Subsección	Número de cantos
Sección I- Canciones de baile	Bailes de pandero		5
	Bailes de p'arriba		3
	Sones		20
	Jotas		27
	Perantones		14
Sección II-Música instrumental	A.Tocatas varias	1.Alboradas	6
		2.Procesionales	4
		3.De bodas	2
		4.De toros	1
	B.Tocatas de baile	1.Sones (no brincados)	10
		2.Jotas	15
Número total de cantos			107

Fuente: Elaboración propia basada en M. García (1944)

En relación con la labor de clasificación efectuada por Ángela Capdevielle, mostrada en la Tabla 25, se percibe un considerable grado de desorganización respecto a la categorización de los cantos recopilados. Se constata que, en ciertos casos, se implementa una clasificación, mientras que en otros, se omite dicha información. Además, cuando se efectúa la clasificación, la información no se presenta de manera homogénea, sino que fluctúa dependiendo del caso específico. En algunos ejemplos, se indica bajo el título, en otros se incorpora información concerniente a una primera o

segunda versión, y en otros se anexa un supuesto segundo título. La estructuración en este aspecto es confusa e inconsistente, lo cual obstaculiza la consulta y el aprovechamiento de la información compilada. En numerosos casos, al examinar las partituras y observar las indicaciones de tiempo o los títulos, es posible inferir el tipo de canto, pero no es función de este estudio dilucidar dicha problemática, sino evaluar el método de clasificación propuesto y ejecutado por la autora. Existen múltiples subclasificaciones que no se repiten, sino que presentan ligeras variaciones, como ronda y rondas, por ejemplo. Este sistema de clasificación es caótico y no obedece a ningún estándar. La mayoría de los cantos permanecen sin clasificar.

Tabla 25. Tipología de canto recogido en Cancionero de Cáceres y su provincia

Tipo de canto	Número de cantos
Sin clasificar	192
Ronda	18
Romance	16
Corro	8
Villancicos	8
Coplas	4
Canción ocasional	4
De quintos	4
Humorística	3
Canción de zambomba	2
De matanza	2
De carnaval	2
Alboradas de bodas	2
Son brincao	2
Ronda de quintos	2
De romería	1
Ritmo de zambomba	1
Para implorar la lluvia	1
Popular	1
Coplas a San Sebastián	1
Canción local	1
Romance de antruejo	1
Corro-romance	1
Domingo del resucitado	1
Tonada	1
De boda	1
Canción de cuna	1
Número total de cantos	275

Fuente: Elaboración propia basada en Capdevielle (1969)

De acuerdo con los hallazgos presentados en la Tabla 26, se evidencia que la mayor cantidad de canciones registradas por Pedro Majada (1984) corresponden a los *Romances* y *Canciones Narrativas*. Este resultado no resulta sorprendente en virtud de la abundancia de dicho género poético en la región de Extremadura. Cabe destacar que, desde una perspectiva literaria, los romances y canciones narrativas constituyen un tipo de poesía popular que se caracteriza por narrar, en forma de versos octosílabos, historias de amor, aventuras, hazañas heroicas, hechos históricos, leyendas y mitos. A su vez, estas canciones se han transmitido a lo largo del tiempo de manera oral, lo que ha permitido su conservación y difusión en las comunidades locales.

Tabla 26. Tipología de canto recogido en el Cancionero de la Garganta

Tipo de canto	Número de cantos
Romances y canciones narrativas	36
De baile. Jotas	19
Religiosas	14
De Navidad	10
De faenas	8
De ronda	6
Picarescas	6
Ocasionales	5
Canciones varias	5
Autóctonas	3
Número total de cantos	112

Fuente: Elaboración propia basada en Majada (1984)

Conforme a los resultados presentados en la Tabla 27, se evidencia que la tipología de canto predominante en la obra Cancionero Arroyano corresponde a *Los corros*. No obstante, es importante señalar que este término puede suscitar cierta confusión y dar lugar a la suposición de que hace referencia a canciones de corro, lo cual no es del todo preciso. Según Francisca García, en Arroyo de la Luz *Los corros* están estrechamente ligados a los *Romances*. La región ha sido reconocida por la conservación de cientos de romances a través de la tradición oral desde la época medieval. De hecho, Hernán Cortés los conocía a la perfección y los llevó consigo a América, pero en Arroyo de la Luz es un lugar en el que se han cantado mucho. En estos corros, los romances se cantaban en grupo mientras se giraba en un corro, lo que los diferenciaba de otras regiones donde se los llama simplemente *Romances*. Aunque se pueden encontrar versiones de algunos *Romances* en toda Extremadura y en otras partes del país, las melodías suelen ser diferentes. La mayoría de los romances tienen versos de ocho sílabas, lo que indica que, según la división de Menéndez Pidal, la mayoría de ellos datan del siglo XIII o antes, con

algunas excepciones. Muchos de estos romances son considerados verdaderas joyas artísticas. Por ejemplo, el romance titulado *En los montes más oscuros* o *La Mora Cautiva* es una variante de una conocida balada alemana de 1230 llamada *Don Bueso*, que trata sobre historias de moros y cristianos en la frontera. Según Menéndez Pidal, el romance llegó a España por el camino de Santiago en la boca de algún juglar. En Arroyo de la Luz, se canta en dos versiones distintas.

Tabla 27. Tipología de canto recogido en el Cancionero Arroyano

Tipo de canto	Número de cantos
Los corros	38
Rondas	6
Carnavales	5
Ciclo de navidad	3
Canciones de trabajo	3
Canciones de corro	3
La matanza	2
Arroyo de la Luz y San Sebastián	2
Canciones de boda	2
Rogativas	2
Numero total de cantos	66

Fuente: Elaboración propia basada en F. García (1985)

Tras analizar los resultados presentados en la Tabla 28, se puede destacar que la mayoría de las canciones recopiladas en la localidad de Piornal corresponden a la categoría de *Villancicos*, incluidos dentro de la Navidad. Según Ángel Calle et. al (1995) los cantares piornalegos se difundieron por diversos medios, siendo las actuaciones de la *Ronda de Piornal* durante la campaña *Paz en la Tierra* en la Navidad de 1964, una de las más destacadas. Esta agrupación repetiría su presentación en la Navidad de 1966 y gracias al apoyo de la corporación municipal, se creó un coro juvenil mixto que participó en varios concursos de villancicos en Madrid, obteniendo reconocimientos en cada uno de ellos. A partir de las primeras actuaciones, la *Ronda de Piornal* realizó la grabación del emblemático *Disco de Villancicos* en la propia localidad, el cual se convirtió en base para la revitalización del interés por el folklore. La combinación de estos factores permitió una mayor difusión de los villancicos piornalegos, llegando a ser reconocidos en ocasiones con la siguiente frase: Piornal, el pueblo de los villancicos. Dicho esto, se puede comprobar la tradición de este tipo de canto. Es interesante destacar cómo la festividad de Jarramplas, que es una de las celebraciones más relevantes en este núcleo rural, no se

encuentra acompañada por ninguna canción específica ni se recoge en los registros de este cancionero.

Es posible que la ausencia de cantos específicos asociados a esta celebración tenga que ver con la naturaleza de la misma, que se enfoca en la representación de un ritual más que en la expresión de sentimientos o emociones a través del canto. Sin embargo, cabe destacar que la falta de registros en este cancionero no implica que no existan canciones relacionadas con Jarramplas en otros contextos o en tradiciones orales no documentadas.

Tabla 28. Tipología de canto recogido en el cancionero Entre la Vera y el Valle

Según el Ciclo del año	Tipo de canto	Número de cantos
Invierno	La Navidad	37
	Sones y cantares de Quintos	5
	Jarramplas	-
	Las Candelas	-
	San Blas	1
	Tiempo de Carnaval. El antruejo	5
	La Cuaresma	6
	Primavera	Alboradas y el rosario de la aurora
Primavera	Pasión y gloria	3
	La cruz de Mayo	-
	San Antonio	3
Verano	San Juan Bautista	1
	Santiago apóstol y San Lorenzo	-
	Fiestas patronales	7
	Cantares de Ronda. Jotas y Rondeñas	29
	La Natividad de la Virgen.	4
	Las Cuartillas	
	Exaltación de la Cruz de Cristo	4
	Otoño	Por los Santos
Otoño	La patrona Inmaculada Concepción	1
	Galas y bodas	7
	La matanza	5
	Romances	10
	Juegos infantiles y canciones de corro	12
Numero total de cantos		136

Fuente: Elaboración propia basada en Calle et. al (1995)

Según se desprende de la obra *Cancionero de Torrecillas de la Tiesa*, observando la Tabla 29, se constata que el mayor número de cantos recogidos en esta localidad corresponden a los romances. Esta peculiaridad se justifica por las migraciones temporales de los lugareños hacia la comarca de la Vera, debido a cuestiones de trabajo. En concreto, en los años 80, a partir del 15 de septiembre, las cuadrillas de paisanos de Torrecillas se desplazaban a trabajar de forma eventual en la recolección de pimiento, algodón, tabaco, entre otros cultivos. Durante estas jornadas de trabajo, los lugareños solían cantar mientras recolectaban el pimiento y después, al regresar a casa para cenar, se dedicaban a despezonar (quitar el pezón o rabo al pimiento) cantando las canciones de su comarca, mientras que los veratos entonaban las de Torrecillas.

De este modo, se produjo un trasiego de la cultura popular y el folklore, ya que muchas de las canciones de Torrecillas quedaron en la comarca de la Vera, pero a su vez, muchos romances, entre otros cantares, fueron transmitidos de boca en boca por los vecinos que regresaban a su localidad de origen. Así, estas canciones populares se transmitieron durante las faenas del campo, en los momentos de descanso al borde del arroyo, durante las largas noches de invierno al calor de la lumbre, entre otros contextos. En definitiva, la migración temporal por motivos laborales de los lugareños de Torrecillas hacia la comarca de la Vera permitió un enriquecimiento del acervo cultural y musical de ambas localidades, lo que dio lugar a una rica amalgama de cantares y romances.

Tabla 29. Tipología de canto recogido en el Cancionero de Torrecillas de la Tiesa

Tipo de canto	Número de cantos
Romances	35
Canciones religiosas	23
Canciones de nochebuena	16
Canciones infantiles	16
Canciones de todo tiempo	11
Canciones inventadas o circunstanciales	9
Canciones de quintos	7
Canciones de trabajo	6
Jotas	6
Canciones de boda	5
Canciones de carnaval	4
Canciones de romería	3
Canciones de San Antón	2
Número total de cantos	143

Fuente: Elaboración propia basada en AFVR (2004)

El análisis de la Tabla 30, muestra que la tipología de *Carnaval* es la que cuenta con un mayor número de canciones recogidas en el municipio de Torrejoncillo. Esta tipología se subdivide, según establece el autor, en tres clasificaciones: canciones de corro, estudiantinas y de temática carnavalesca. Es importante destacar que la primera de ellas, la de corro, abarca un total de 34 cantos. En el ámbito de la etnomusicología, las canciones de corro han sido objeto de estudio como una forma de expresión musical que posee un carácter colectivo y participativo, y que se emplea en distintos contextos sociales y culturales. Dichas canciones suelen formar parte de festividades populares como carnavales, fiestas patronales o bodas, y su transmisión se lleva a cabo de forma oral de generación en generación. La presencia de estas canciones en el cancionero puede explicarse por la relevancia que tienen las celebraciones religiosas y festivas en la vida social y cultural del municipio.

En cualquier caso, la abundancia de canciones de *Corro* en la música de tradición oral del municipio representa el valor que se le atribuye a las tradiciones y costumbres locales, y la importancia de la música en la vida social y cultural de la comunidad.

Tabla 30. Tipología de canto recogido en el cancionero Música de tradición Oral en Torrejoncillo

Tipo de canto	Subclasificación	Número de cantos
I. De quintos	-	3
II. De boda	-	3
III. De Navidad, villancicos, jornadas y misa pastoril	1. Villancicos 2. Jornadas navideñas 3. Misa pastoril	22 8 4
IV. De romances y coplas	-	31
V. De romances religiosos y enumerativos	-	3
VI. De San Sebastián	-	1
VII. De Carnaval	1. De corro 2. Estudiantinas 3. De temática carnavalesca	34 7 2
VIII. De San Pedro	-	7
IX. De la Cruz Bendita	-	1
X. De las Serranas	-	3
XI. De <i>Corpus Christi</i> y otras festividades	-	8
XII. De la festividad de San Saturnino	-	1

XIII. De la Encamisá	-	1
XV. De entretenimiento	1. De toros	2
	2. De humor	6
	3. De temática diversa	12
	4. De jotas bailables	2
	5. De jotas no bailables	1

Número total de cantos	152
-------------------------------	------------

Fuente: Elaboración propia basada en Rodilla (2003)

Tal y como se puede apreciar en la Tabla 31, el mayor número de cantos recogidos en la obra *Música y tradiciones en Torrequemada*, pertenece a la categoría de *Romances y Cantos Narrativos*, dentro de la subcategoría de *Cordel* con un total de 22 cantos. Como indica Crivillé (1988) los romances son considerados una de las expresiones más auténticas del repertorio tradicional español y tienen sus raíces en los cantares de gesta. Según Milà y Fontanals, Menéndez Pelayo y Menéndez Pidal, expertos estudiosos de este género literario, los romances tienen un estilo épico-lírico y su invención y desarrollo netamente español sigue una línea casi paralela al desarrollo de las lenguas vulgares. Se cree que los romances eran narrados y cantados por los juglares en ambientes cultos de aquellas sociedades, como castillos y palacios, y que al pasar a los sectores populares, fueron modificados tanto en su extensión como en su temática.

Existen diferentes métodos de clasificación de los romances, algunos basados en la clase y condición del poeta, mientras que otros se centran en los asuntos tratados, como históricos, caballerescos, moriscos, entre otros. En este cancionero se ha seguido la clasificación analizada y propuesta por *El Romancero Tradicional Extremeño*, la cual se basa en la del Seminario Menéndez Pidal y la de Miguel Manzano para clasificar los romances y las canciones narrativas.

Tabla 31. Tipología de canto recogido en *Música y tradiciones en Torrequemada*

Tipo de clasificación	Tipo de canto	Número de cantos
Religiosas	A la Virgen del Salor	15
	Villancicos de Navidad	10
Infantiles	De aguinaldos	1
	De corro	6
	De comba	4
	En hileras	3
	En círculo	1
	Bailando libremente	6

Tonadas y Rondas	De malabares	1
	De carnaval	5
	De enamorados y bodas	6
	De quintos	18
	Satíricas y burlescas	15
	Otras Rondas y Tonadas	6
Romances y cantos narrativos	Tradicionales	9
	De cordel	22
	Religiosos	3
	Satíricos y burlescos	4
	Coplas locales	2
La Jota		1
Número total de cantos		142

Fuente: Elaboración propia basada en Barrios y Jiménez (2003)

De acuerdo con los datos presentados en la Tabla 32, se puede observar que, de nuevo, la mayor cantidad de canciones recolectadas por Rosario Guerra y Sebastián Díaz (2008) corresponden al género del *Romance*. Tanto el Valle del Jerte como La Vera fueron especialmente fecundas para el desarrollo de esta forma poética. La presencia de diversas culturas, tradiciones y modos de vida en esta zona pudo influir en la aparición y difusión de los romances, lo mismo que la geografía del territorio, puesto que las zonas montañosas, por ejemplo, pueden favorecer la creación y transmisión de relatos épicos y heroicos. Asimismo, se podría relacionar este fenómeno con eventos históricos relevantes, como guerras, batallas o sucesos destacados de la vida de una comunidad. Por consiguiente, en algunas partes de Extremadura se han documentado *Romances* que abordan temáticas como las luchas entre bandoleros y las fuerzas del orden, o los acontecimientos relacionados con la emigración. En algunas de estas áreas, tales como el Valle del Jerte o La Vera, se ha conservado una tradición oral profundamente arraigada, lo que ha permitido la supervivencia de un gran número de romances.

Tabla 32. Canciones recogidas en la obra *Los sonidos de un pueblo*

Ciclo de clasificación	Tipo de canción	Número de canciones
Ciclo de la vida	Canciones de la infancia	32
	Canciones de quintos	8
	Canciones de mocedad	59

Ciclo del año	Canciones de boda	11
	Canciones de invierno	8
	Canciones de primavera	21
	Canciones de Mayo y Junio	20
	Canciones del verano	16
	Canciones de finales del verano	4
	Canciones de navidad	41
	Romancero	77
	Número total de cantos	297

Fuente: Elaboración propia basada en Guerra y Díaz (2008)

La Tabla 33 exhibe que la muestra de canciones recopilada por Jaime Sampedro es homogénea en términos del número de canciones recogidas para cada estación del ciclo natural. La mayoría de las canciones recopiladas pertenecen a la categoría de *canciones de verano*, con un total de doce canciones. Como se dijo anteriormente, la clasificación de las canciones se basa en los ciclos del año natural, así como en las diversas festividades y actividades agrícolas y ganaderas que los enmarcan. En el ciclo de verano, es relevante mencionar las canciones que se relacionan con los trabajos del campo y las tareas diarias durante esta época. Entre estas se incluyen labores como la siega, los cultivos hortofrutícolas, el procesamiento del lino y la práctica de lavar en el río, debido a la escasez de agua en los arroyos cercanos al pueblo. En el ciclo de verano también destacan las canciones o romances dedicados a los santos patronos. En Cedillo, se pueden encontrar canciones dedicadas a San Antonio y a San Juan.

Tabla 33. Tipología de canto recogido en Cedillo. Familia y tradición oral en la construcción de identidades socioculturales

Según el ciclo del año	Número de cantos
Canciones de verano	12
Canciones de primavera	10
Canciones de invierno	10
Canciones de otoño	9
Número total de cantos	41

Fuente: Elaboración propia basada en Sampedro (2020)

La Tabla 34 revela que la mayoría de los cantos recopilados pertenecen a las *canciones de ronda y amorosas* en el cancionero de las Villuercas Bajas. La ubicación geográfica de esta región central de España, rodeada de montañas y sierras, ha propiciado

el desarrollo de formas específicas de expresión cultural y musical, incluyendo las canciones de ronda. Como indica Crivillé (1988) las canciones de *Ronda* son un conjunto de repertorio colectivo que se destacan por su abundancia temática y documental. La costumbre popular de la ronda era común en toda la geografía y consistía en el canto de rondas por parte de jóvenes enamorados, aunque también se llevaba a cabo en otras solemnidades. Dependiendo de la localidad y de la habilidad de los cantores, que a menudo improvisaban las coplas en el momento, las melodías eran interpretadas por un solo individuo y acompañadas por el coro y los instrumentos musicales. También hace alusión a la canción de *Ronda* Manuel García Matos (1944): “Es la costumbre de ronda en Extremadura una de las más tradicionales y genuinas. Es el canto por excelencia de la gente moza: el cantar de enamorados”. (p.51)

Basándonos en la información proporcionada, podemos concluir que el canto de *Ronda* es uno de los más destacados en el cancionero de las Villuercas bajas debido a su carácter colectivo y la riqueza temática y documental que posee. Además, esta costumbre tradicional era común en toda la geografía, y las rondas no solo se limitaban a festejar aspectos amorosos, sino que también se realizaban en otras solemnidades con diversos matices. Por lo tanto, la amplia variedad de temas que abarcan las canciones de *Ronda*, así como su arraigo en la cultura popular, contribuyen a que sea uno de los repertorios colectivos más numerosos en este cancionero.

Tabla 34. Tipología de canto recogidos en el cancionero El folklore musical de tradición oral en las Villuercas Bajas

Tipo de canción	Número de canciones
De ronda, amorosas	22
Infantiles	12
De boda	7
Pícaras	7
Religiosas	7
Otras	4
De oficios	3
Ensalzar la tierra	3
Costumbristas	2
Quintos	2
De agradecimiento	1
De añoranza por la tierra	1
De crímenes	1
Sobre el ajuar	1

Fuente: Elaboración propia basada en Tomé (2009)

2.3 Análisis según los criterios de maquetación

Atendiendo al criterio de Manzano (1989) se entiende por maquetación la forma de disponer todos los elementos gráficos que confieren a la página de un libro un determinado diseño y presentación que contribuirá a que el contenido sea inteligible y agradable a la vista. Afirmó lo siguiente:

No exageramos al afirmar que la maquetación de los cancioneros populares ha sido tradicionalmente desastrosa y no ha contribuido en absoluto a dar calidad gráfica a un contenido de gran valor documental. La causa principal de una presentación tan deficiente ha sido sobre todo la dificultad de realizar las autografías musicales, siempre muy costosas, y casi siempre muy poco elegantes desde el punto de vista gráfico. Si a este hecho, añadimos la precariedad de medios económicos que en general ha padecido cualquier trabajo de investigación, y más que ningún otro, el de la música tradicional, reservado para personas abnegadas y un tanto chifladas, en opinión de quienes les observan fríamente, tendremos todo lo que ha contribuido a que las publicaciones dedicadas a la música popular carezcan en general de una presentación tan digna como se merece el contenido. Hay un hecho casi generalizado: las canciones populares suelen presentar los textos musicales en un bloque formado por páginas abigarradas, con el espacio aprovechado al máximo, y los textos de las canciones, en una segunda parte, y a veces en un tomo aparte. (p. 108)

En este apartado, nos enfocaremos en la importancia de la maquetación en los cancioneros populares, siguiendo gran parte de los criterios establecidos por Manzano (1989), que destaca la necesidad de un diseño adecuado y una presentación visualmente agradable para asegurar la comprensión y disfrute del contenido. Abordaremos las dificultades históricas que han llevado a una calidad gráfica deficiente en este tipo de publicaciones y analizaremos cómo una maquetación clara, ordenada y fácil de usar puede mejorar la experiencia del usuario y la difusión de la música popular. Con este propósito en mente, nos adentraremos en el análisis de los cancioneros seleccionados, examinando cómo sus características de maquetación se ajustan a los criterios mencionados y cómo podrían mejorarse para lograr una mayor accesibilidad y apreciación de este valioso patrimonio cultural. En definitiva, la maquetación de un cancionero debe ser clara, ordenada y fácil de usar, con la finalidad de facilitar su uso y difusión entre los usuarios interesados.

2.3.1 Tipo de índice utilizado

Los índices son elementos esenciales en la organización de cancioneros y otros tipos de materiales musicales, ya que permiten una rápida y eficiente búsqueda de información sobre las piezas y sus características. En el ámbito de la etnomusicología, el uso de índices se considera especialmente importante debido a la gran cantidad de datos que suelen manejar los investigadores en sus estudios de la música de diversas culturas. Algunos etnomusicólogos han destacado la relevancia de los índices en sus trabajos. Por ejemplo, Merriam (1964) destaca la importancia de los índices para la creación de corpus de música, que son colecciones sistemáticas y organizadas de piezas musicales. Según él, algunos de los tipos de índices que pueden ser utilizados son los siguientes: índice de regiones, que agrupa las piezas según el lugar donde se originaron o donde se interpretan; índice de instrumentos, que clasifica las piezas según los instrumentos que se utilizan en su interpretación; e índice de funciones, que organiza las piezas según su uso social o ritual. Nettl (1983) resalta la importancia de la organización y clasificación de la música, y enfatiza la necesidad de crear categorías y subcategorías para facilitar la comparación y el análisis de las piezas musicales. Discute cómo los etnomusicólogos pueden abordar la tarea de clasificar y organizar la música de diferentes culturas. Aun así, según el autor, propone algunos de los tipos de índices que pueden ser utilizados. Son los siguientes: índice de títulos, que permite buscar las piezas por su nombre; índice de temas, que clasifica las piezas según los temas que abordan; e índice de formas, que organiza las piezas según su estructura musical. De manera más reciente, Nettl (2005) señaló que los índices analíticos constituyen una herramienta de análisis musical que facilita a los estudiosos la categorización, estructuración y descripción de los rasgos musicales y las prácticas musicales en distintas culturas y entornos. En la misma línea, Rice (2014) señala que los índices son herramientas esenciales para la catalogación y organización de los materiales de campo, y que permiten a los investigadores acceder fácilmente a la información necesaria para sus análisis. Asimismo, Rice destaca la importancia de los índices para la creación de corpus de música, que son colecciones sistemáticas y organizadas de piezas musicales. Entre los tipos de índices que sugiere, se encuentran los siguientes: índice de canciones, que permite buscar las piezas por título; índice de géneros, que clasifica las piezas según su estilo o función; índice de intérpretes, que agrupa las piezas según los músicos que las interpretan; e índice de características, que

organiza las piezas según sus atributos musicales, como el ritmo, la melodía o la estructura.

En el presente estudio, en el que se ha llevado a cabo el análisis de varios cancioneros, se ha observado que todos ellos cuentan con la presencia de algún tipo de índice. Específicamente, se han identificado dos índices que siguen criterios geográficos, los cuales se corresponden con los criterios de clasificación adoptados por los autores de los cancioneros respectivos. Uno de estos índices ha sido elaborado por Kurt Schindler (Ilustración 65), mientras que el otro ha sido creado por Ángela Capdevielle (Ilustración 66).

Ilustración 65. Índice utilizado por Kurt Schindler

TABLE OF CONTENTS	
INTRODUCTION	vii
By FEDERICO DE ONÍS	
Kurt Schindler and his Spanish work Kurt Schindler y su labor española	
Music	
Asturias (No. 1-21)	
Ávila (22-192)	
Badajoz (193-199)	
Burgos (200-210)	
Cáceres (211-396)	
Jaén (397-398)	
León (399-435)	
Logroño (436-472)	
Madrid (473-485)	
Salamanca (486-509)	
Santander (510-532)	
Segovia (533-541)	
Soria (542-903)	
Toledo (904-907)	
Valladolid (908)	
Zamora (909-924)	
Zaragoza (925)	
Portugal (926-985)	
TEXT	1
I. Letra adicional y notas a las canciones	3
II. Romances y Relaciones	46
III. Cantares sin música	117

Nota Extraído de *Música y poesía popular de España y Portugal* (p. 127), por K. Schindler, 1941, Centro de cultura tradicional.

Ilustración 66. Índice utilizado por Ángela Capdevielle

I N D I C E		Página
RPELUDIO	Por Miguel Muñoz de San Pedro, Conde de Canilleros y de San Miguel	7
OFRENDA	Por don Narciso Puig Megía, Diputado Presidente de la Comisión informativa, Educación, Deportes y Turismo	11
TESTIMONIO	Por Ángela Capdevielle	13
HISTORIAL	<i>La Danza en la provincia de Cáceres</i>	15
I.—CACERES: CANTA LA CALLE CALEROS		
HISTORIAL	Cáceres.—Por D. Guillermo Mena	19
1	Redoble, Redoble	21
2	La Iglesia se ilumina	22
3	Riani, si, si, si	23
4	Tan pequeña y con nido	25
5	Eres como la rosa	26
6	Voy a la Iglesia	27
7	Padre Nuestro	28
8	La cigüeña en la torre	28
9	Pailas coloradas	29
10	El Cerandao	30
11	Te caiste de la burra	31
12	Canción de rambomba	32
13	Apártese usted	33
14	Que entre usted mozo	33
15	Coplas	34
16	Romería de Santa Lucía	34
17	Caminito de Santa Lucía	35
HISTORIAL	<i>De aceitunas</i>	36
18	De aceitunas	36
19	Veredas	37
20	El cazador	38
21	Villancico	39
22	La Virgen es panadera	40
23	A los reyes magos	40
24	Camina, camina	42
II.—CANCIONES Y VILLANCICOS DEL CASAR DE CACERES		
HISTORIAL	<i>Pueblo del Casar de Cáceres</i>	45
1	De quintos	47
HISTORIAL	<i>La rebelión</i>	49
2	La rebelión	51
3	A la Santísima Virgen	52
4	A la Virgen del Prado	53
HISTORIAL	<i>Canto de ánimas</i>	55
5	Canto de ánimas	57
6	Una estrella guiadora	57
7	Zagalitas del Valle	58
8	Ay, si, si, si	59
9	Esta noche a las doce	60
10	Esta noche se celebra	61
11	Yo lo llevo	62
12	En un meso	63
13	Dios ha nacido	64
14	Camina la Aurora	65

Nota Extraído de *Cancionero de Cáceres y su provincia* (p. 377), por A. Capdevielle, 1969, Excma. Diputación de Cáceres.

Es pertinente enfatizar que dentro del Volumen II del *Cancionero Popular de Extremadura*, producción de Bonifacio Gil, se puede observar una amplia gama de índices, la mayoría de los cuales han sido formulados por los editores y no siguiendo las indicaciones del autor. Aquellos índices que fueron compuestos por los editores y que concuerdan más estrechamente con las aspiraciones del autor incluyen: índice de la sección literaria y el índice de la sección musical (ambos constituidos por los editores, como se ha precisado previamente, siguiendo las directrices dadas por el autor).

Los demás índices también se fundamentan, en una proporción más o menos extensa, en parámetros predeterminados por el autor, aunque es imperativo mencionar que en ningún momento el autor expresa explícitamente su propósito de integrar dichos índices en su trabajo. Entre estos encontramos:

- Índice para la disposición de las ilustraciones
- Clasificación temática global (romances y canciones)
- Índice de clasificación temática de los romances
- Índice de los romances (primeros versos)
- Romances y canciones narrativas (Índice de primeros versos)
- Índice de canciones líricas (primeros versos)
- Índice de localidades

- Índice de informantes
- Índice general

En este sentido, mientras se muestran algunos de estos índices, es de vital importancia tener en cuenta la información anteriormente expuesta para una comprensión plena y certera. La elaboración de los índices, mayormente realizada por los editores en base a las indicaciones del autor, junto con la ausencia de una intención explícita por parte de Bonifacio Gil para incluirlos, conforman consideraciones cruciales para el análisis metódico de este corpus musicológico. En consecuencia, es imperativo abordar estos índices con una perspectiva crítica e informada que reconozca el contexto de su producción y su propósito relativo dentro de la estructura global de la obra.

Ilustración 67. Índice incluido por los editores en el Tomo II del Cancionero popular de Extremadura obra de Bonifacio Gil

LOCALIDADES ⁵	
ACEUCHAL	324, 742
ALBUERA, LA	774
ALBUQUERQUE	193, 268, 321, 359, 363
ALCÚSCAR	52, 70, 87, 88, 137, 154, 208, 209, 246-247, 272-274, 323, 350, 362, 401-402
ALDEA DEL CAÑO	228
ALÍA	519, 700, 757
ALMENDRAL	53, 113, 179, 194-195, 212, 237, 307, 404
ARROYO DE LA LUZ	454, 460, 467, 627, 633, 640, 745
BADAJOS	136, 211, 247, 313, 342-343, 366-367, 549, 554, 555, 576, 667, 671, 692, 756, 780
BAÑOS DE MONTEMAYOR (68-69)	152, 242, 244-245, 315, 390-391, 393-395
BARCARROTA	524, 707
BENQUERENCIA DE LA SERENA	237
BERZOCANA	97, 284-285
BIENVENIDA	784
CABEZA DEL BUEY	62, 113, 124, 136, 139, 140, 200, 222-223, 236, 305-306, 329, 344, 359-361, 386, 797
CÁCERES	228-229, 246, 389, 392-393, 626, 632

5 La localidad por lo general no aparece expresada en la parte literaria del Cancionero Popular de Extremadura, pero sí está sistemáticamente indicada en las notaciones musicales. Para facilitar la relación completa de los pueblos investigados por Bonifacio Gil, se ha indicado la procedencia de los textos en esa parte literaria con la información que proporciona la correspondiente notación musical. La paginación de la entrada musical va en negrita, para que el lector pueda con mayor facilidad y fiabilidad precisar la que corresponde a la literatura.

-909-

Nota Extraído de *Cancionero popular de Extremadura Vol I* (p. 909), por B. Gil, B.1956. Colección Raíces.

Por otro lado, también se encuentran índices alfabéticos. Los índices alfabéticos son una forma común de organizar y clasificar la información en los cancioneros de música de tradición oral, pero como cualquier sistema de clasificación, tienen ventajas y desventajas. Este tipo de índices permiten la identificación rápida de información específica sobre música o temas relacionados. Según Tenzer (2011), los índices pueden proporcionar una visión general rápida de los temas y materiales cubiertos en un texto,

permitiendo al lector acceder rápidamente a la información que necesita. Por el contrario. Según Agawu (2003), la música de muchas culturas es muy compleja y sutil, lo que puede hacer que sea difícil clasificarla y analizarla mediante índices alfabéticos. Estos índices pueden pasar por alto la riqueza y la complejidad de la música al reducirla a categorías y subcategorías simples.

En el presente estudio de investigación se ha observado que algunos de los autores incluyen índices complementarios a los índices analíticos convencionales en sus cancioneros, tal y como podemos ver en la Ilustración 68 y 69 donde se utilizan índices alfabéticos. Se ha constatado que la incorporación de estos índices adicionales aporta importantes beneficios en cuanto a la accesibilidad y manipulación de la información contenida en los cancioneros.

Ilustración 68. Índice alfabético del cancionero Entre la Vera y el Valle

ÍNDICE ALFABÉTICO DE CANCIONES			
TÍTULO	REFERENCIA	TEMA	PÁGINA
A volar, pajaritos	107	Bodas	329
Adiós, amiga	109	Bodas	332
Adiós, salada	72	Ronda	258
Aguinaldo, El	1	Villancico	99
Agustín, el cebollero	118	Romance	354
Al Corro	73	Ronda	259
Al más bello Niño	4	Villancico	104
Alboradas de Jarramplas	43	Jarramplas	185
Alegraos	2	Villancico	101
¡Alegría, alegría!	3	Villancico	102
Allá en Filipinas	119	Romance	355
Antes de las doce	5	Villancico	105
Arado, El	51	Cuaresma	209
Arbolito, El	74	Ronda	261
Arriba en Piornal	113	Matanza	343
Asómate a ese balcón	46	Carnaval	197
Aunque venimos tarde	6	Villancico	106
Ausencia, La	120	Romance	356
Ave María antigua	57	Alborada	222
¡Ay, Manolito!	8	Villancico	110
¡Ay, cómo cantan los pajaritos	7	Villancico	109
¡Ay, que Padrenuestro!	55	Cuaresma	215
Baile de las Carrasqueñas, El	128	Infantil y de corro	367
Baraja de los naipes, La	54	Cuaresma	214
Bella Alondra, La	62	San Antonio	231
Bella Flor, La	110	Bodas	333
Caballero valeroso	121	Romance	357
Campanillinas, Las	75	Ronda	262
Candelaria, La	45	Las candelas	191
Cantemos, bailemos	9	Villancico	111
Capitán de un barco, El	129	Infantil y de corro	369
Caravana, La	10	Villancico	113
Carbonerita, La	130	Infantil y de corro	370
Carboneros, Los	122	Romance	358
Carnaval, carnavalito	47	Carnaval	198
Carta, La	76	Ronda	265
Catalina se llama	131	Infantil y de corro	371
Cerandeo, El	114	Matanza	346
Claveles de mi huerta, Los	77	Ronda	266
Cojita, La	132	Infantil y de corro	372

Nota Extraído de Entre la Vera y el Valle (p. 379), por A. Calle et al., 1995, Institución cultural El Brocense.

Ilustración 69. Índice alfabético del cancionero *Música de Tradición oral en Torrejoncillo*

Índice alfabético	
A mí no me gusta el vino (1)	Pág. 53
A verte vengo de noche (90)	Pág. 169
Al pueblo Torrejoncillo (Estudiantina de la marita). (116)	Pág. 197
Alma generosa (23)	Pág. 82
Allí arribito, arribito (43)	Pág. 113
Anda díle a mi novio (145)	Pág. 252
Ande la danza (24)	Pág. 83
Antonio "rascapias" (147)	Pág. 254
Aunque te peines (85)	Pág. 164
Ay, Manolito (15)	Pág. 74
Brígida qué estás haciendo (156)	Pág. 265
Buenos días, Rosita (60)	Pág. 130
Buenos días tenga, tía (53)	Pág. 123
Camina la Virgen Pura (72)	Pág. 145
Caminaban juntos (17)	Pág. 76
Cantar, cristianos (124)	Pág. 210
Canteros a San Pedro (125)	Pág. 211
Carmelita, Carmelita (76)	Pág. 155
Con el caldero (97)	Pág. 176
Con esta guimalda (127)	Pág. 219
Con la sartijita (151)	Pág. 260
Con la tuna tuna. (110)	Pág. 191
Con místicas flores (128)	Pág. 220
Cruz bendita (126)	Pág. 215
Dame la mano prima (153)	Pág. 262
Danza 1 (130)	Pág. 225
Danza 2 (131)	Pág. 225
De dónde eres niña (149)	Pág. 258
De la ciudad de Belén (14)	Pág. 73
De los toros (141)	Pág. 245
Desde niña fui (64)	Pág. 134
Dime niña hermosa (82)	Pág. 161
Domingo por la tarde (66)	Pág. 136
Dónde vas, di, pastorcito (19)	Pág. 78
Echa grillos (95)	Pág. 174
Echa la barca, niña (79)	Pág. 158
El anciano con su esposa (27)	Pág. 86
El carbonero (80)	Pág. 159
El día de Año Nuevo (18)	Pág. 77
El día de los torneos (46)	Pág. 116
El día trece en la mañana (58)	Pág. 128

Nota Extraído de *Música de tradición oral en Torrejoncillo* (p. 321), por F. R. León, 2003, Institución cultural El Brocense.

Por otro lado, también resulta necesario nombrar el índice de primeros versos. Se trata de una herramienta comúnmente utilizada en etnomusicología para clasificar y buscar canciones folklóricas y tradicionales. Como se puede ver en la Ilustración 70, consiste en una lista ordenada alfabéticamente de los primeros versos de cada canción en una colección dada. Este índice permite a los investigadores buscar canciones por su contenido lírico, ya que el primer verso a menudo es representativo de todo el tema de la canción. Además, el índice de primeros versos también ayuda a identificar variantes de una canción que se cantan en diferentes regiones o culturas.


Ilustración 70. Índice de primeros versos incluido en Cancionero Música y tradiciones en Torrequemada

ÍNDICE DE PRIMEROS VERSOS	
A ... le vamos a dar 286/287 (38)	Adiós Madre querida 261 (11)
A coger colorines, colorinera 323 (93)	Adiós Madre, Adiós Virgen querida 262 (13)
A eso de las doce y media 339 (108)	Adiós Manuela, que ya te casas 300/301 (57)
A ésta no la quiero 286 (37)	Adiós Pepe que me voy 297 (51)
A la chica una rebecca 364 (136)	Adiós Virgen Pura 261/262 (12)
A la madre un jersey 364 (136)	Agua te pedimos 259 (8)
A la mañana siguiente 362/363 (133)	Agua Señora, agua 259 (9)
A la mayor un abrigo 364 (136)	Agua, Virgen del Salor 257/258 (67)
A la nana, nanita 267/268 (117)	Al acercarse a unos montes 333 (100)
A la novia de Rititi 320 (88)	Al año de estar enferma 351/352 (121)
A la pata y al pie 315/316 (80)	Al bajar por la escalera 339 (108)
A la ribarina y a la riberona (325/326 (97)	Al cochero, lerén 283 (33)
A la salida (de) la iglesia (53), (68)	Al encerrarle en la cárcel 351/352 (121)
A la tía <i>Currinchí</i> 318 (84)	Al entrar en vuestra ermita 359 (130)
A la una, a las dos y a las tres 285 (36)	Al lado tenía un papel 350/351 (120)
A la verde oliva 334 (101)	Al llegar a la charca "El Crespo" 310/311 (74)
A la zarzamora 301 (58)	Al llegar a "La Pedrona" 310/311 (74)
A los hombres garrotazos 288 (41)	Al llegar a "La Portilla" 310/311 (74)
A los hombres se les da 342/343 (112)	Al momento se presentó 354/355 (124)
A los otros días 345/346 (115)	Al otro día siguiente 331/332 (98), 348 (118)
A los padres de María 349 (119)	Al pasar por Toledo 279/280 (27)
A los tres días subió el caballero 344 (113)	Al <i>ruio</i> de los cristales 289 (42)
A los tres días tuvo una niña 344 (113)	Al salir de la comba 284/285 (35)
A los tres meses 340/341 (110)	Al salir de misa de once 339 (108)
A Melilla me voy yo 313 (75)	Al salirme de la Habana 285 (36)
¿A qué hora gran señora? 331/332 (98)	Al tiempo de alzar el vuelo, (66)
A San Antonio le pido 346/347 (116)	Al transponer de una esquina 303/304 (61)
A tu madre la he visto 315/316 (80)	Al transponer aquel cerro 310/311 (74)
A tu madre la monto 315/316 (80)	Al ver que tanto tardaba 349 (119)
A un pobre niño 354/355 (124)	Al ver venir a su padre 358/359 (129)
Abra puertas y ventanas 333 (100)	Alegrémonos que ha nacido 268 (18)
Abra usted madre, la puerta 333 (100)	Alegría y más alegría 300/301 (57)
Abre los ojos, paloma 335 (103)	Alegría, Alegría, Alegría; 267 (16)
Ábreme la puerta sol 337 (106)	Alegría, alegría, pastores
Acorruécame y acorruécame 257 (5)	Allá arriba hay una fuente 360 (131)

Nota Extraído de *Un núcleo rural del llano cacereño. Música y tradiciones en Torrequemada* (p. 379), por P. Barrios y R. Jiménez, 2003, Saber popular, (19-20).

También se hablará de los índices analíticos. Shelemay (2001) afirmó que los índices analíticos pueden ser útiles para la identificación de patrones en la música y las prácticas musicales de diversas culturas y contextos, lo cual podría ser beneficioso para los investigadores al momento de comprender la relación que existe entre la música, la cultura y la sociedad en general. Analizados los diferentes cancioneros, se ha observado que todos ellos presentan índices analíticos que, como es lógico, se corresponden con los sistemas de clasificación de canciones propuestos por los respectivos autores. Este hecho se considera un aspecto esencial en la elaboración de índices analíticos de calidad y útiles para la investigación musicológica. La importancia de que los índices analíticos estén en consonancia con los sistemas de clasificación de canciones radica en la necesidad de garantizar la precisión y coherencia en la organización y clasificación de la información contenida en los cancioneros. A continuación se muestran los índices analíticos encontrados.

Ilustración 71. Índice analítico utilizado en la obra *Cancionero popular de Extremadura Vol.I*

ÍNDICE DE LA PARTE MUSICAL	
	
Núm. 1	San
I SECCIÓN	
Romances	
1-2	Delgadina (1.ª y 2.ª versión) 171
3	Lab treb cautiva (1.ª versión) 172
4	Maruxiña (1.ª versión) 172
5	El ceboyero (1.ª variante) 172
6	El ceboyero (2.ª variante) 173
7	La dñidatna (1.ª versión) 174
8	Loh peregrino (1.ª versión) 174
9	Loh peregrino (2.ª versión) 175
10	La loba (1.ª versión) 175
11	Doña Arbola (1.ª versión) 176
12	Blanca Flor y Filomena (1.ª versión) 176
13	El encajero 177
14	Lob gñevo 178
15	Moralinda (1.ª versión) 178
16	Moralinda (2.ª versión) 179
17	Don Petiongo 179
18	La lobita (2.ª version de "La loba") 181
19	Diego Gil (1.ª versión) 181
20	El cazador 181

Nota Extraído de *Cancionero popular de Extremadura Vol I* (p. 413), por B. Gil, B.1931. Colección Raíces.

Ilustración 72. Índice analítico utilizado en la obra *Cancionero de la provincia de Cáceres*

XVI	CANCIONERO DE LA PROVINCIA DE CÁCERES
	MÚSICA TRADICIONAL CACEREÑA
	CANCIONES
	SECCIÓN I
	CICLO DE NAVIDAD
	1. Rondas de Nochebuena
	2. Villancicos
	3. Romances
	SECCIÓN II
	CICLO DE CARNAVAL Y CUARESMA
	A. <i>Infancia</i>
	1. Canciones de cuna
	B. <i>Mocedad</i>
	2. Canciones de quintos
	3. Rondas de enamorados
	C. CUARESMA Y SEMANA SANTA
	4. Canciones de Cuaresma y Semana Santa
	SECCIÓN III
	CICLO DE MAYO
	1. Rogativas
	SECCIÓN IV
	CICLO DE VERANO
	1. Canciones de trabajo
	SECCIÓN V
	CICLO DE OTOÑO
	1. Alboradas de boda
	2. Canciones de boda
	3. Canciones de ánimas
	4. Canciones religiosas varias

Nota Extraído de *Cancionero popular de la provincia de Cáceres* (p. XVI), por J. Crivillé i Bargalló, 1982, Consejería de Cultura de la junta regional de Extremadura.

Ilustración 73. Índice analítico utilizado en la obra *Cancionero de Torrecillas de la Tiesa*

<u>ÍNDICE</u>	
-Presentación.....	pág. 5
-Prólogo.....	pág. 7
-Introducción general.....	pág. 9
-Comentario a la transcripción de partituras.....	pág. 11
-Canciones de nochebuena.....	pág. 13
-Canciones de San Antón.....	pág. 35
-Canciones de carnaval.....	pág. 39
-Canciones de romería.....	pág. 47
-Canciones religiosas.....	pág. 51
-Canciones infantiles.....	pág. 77
-Canciones de boda.....	pág. 89
-Canciones de quintos.....	pág. 99
-Canciones de trabajo.....	pág. 109
-Romances.....	pág. 117
-Jotas.....	pág. 155
-Canciones de todo tiempo.....	pág. 165
-Canciones inventadas o circunstanciales.....	pág. 177

Nota Extraído de *Cancionero popular de Torrecillas de la Tiesa* (p. 189), por AFVR, 2004, Agrupación folklórica Virgen de los Remedios.

Ilustración 74. Índice general de canciones incluido en la obra Música de tradición oral en Torrejoncillo

Índice general de canciones	
I. DE QUINTOS	Págs. 51-55
1. Los Quintos	Pág. 53
2. Porque soy quinto	Pág. 54
3. A mí no me gusta el vino	Pág. 55
II. DE BODA	Págs. 57-61
4. Mira, mozo	Pág. 59
5. Voya una modrina	Pág. 60
6. Esta noche se te cumple	Pág. 61
III. DE NAVIDAD, VILLANCICOS, JORNADAS Y MISA PASTORIL	Págs. 63-108
1. VILLANCICOS	Págs. 65-88
7. No hay tal andar	Pág. 66
8. Todos le llevan al Niño	Pág. 67
9. Oigan, oigan con gusto	Pág. 68
10. Madre, un niño está en la puerta	Pág. 69
11. La noche tiende su velo	Pág. 70
12. Entramos en el portal	Pág. 71
13. Pascual, Pascual	Pág. 72
14. De la ciudad de Belén	Pág. 73
15. ¡Ay, Manolito!	Pág. 74
16. Manija la pelona	Pág. 75
17. Caminaban juntos	Pág. 76
18. El día de Año Nuevo	Pág. 77
19. Dónde va, di, pastorcito	Pág. 78
20. Entre escarchas y nieve	Pág. 79
21. Vamos cantando	Pág. 80
22. Esta noche nace el Verbo	Pág. 81
23. Alma generosa	Pág. 82
24. Ande la danza	Pág. 83
25. La vida bien mío	Pág. 84
26. Yo soy una pastora	Pág. 85
27. El anciano con su esposa	Pág. 86
28. En Belén tocan al alba	Pág. 87
2. JORNADAS NAVIDEÑAS	Págs. 89-97
29. Jornada 1	Pág. 90
30. Jornada 2	Pág. 91
31. Jornada 3	Pág. 92

Nota Extraído de *Música de tradición oral en Torrejoncillo* (p. 315), por F. Rodilla, 2003, Institución cultural El Brocense.

Ilustración 75. Índice de canciones utilizado en la obra Sonidos de un pueblo

6.1 ÍNDICE DE CANCIONES	
CICLO DE LA VIDA	Canciones de quintos
Canciones de la infancia	33.- Sonos de entrada en caja
1.- Ea ea, duérmeme mi niña	34.- Canción de tallo
2.- Ea ro ro, que viene el coco	35.- Cantos de ida. Ojos que te vieron ir
3.- Duérmeme mi niño	36.- Cantos de ida. Si te toja
4.- Duermeme rosa y capullo	37.- Cantos de ida. De que soy quinto
5.- A la nanita nana	38.- Cantos de ida. Ole, ole, va
6.- Ea ea, que viene el coco	39.- Cantos de ida. Quíereme tú a mí
7.- Ya no bebo más agua de tu tinaja	40.- Cantos de ida. Adiós morena, adiós
8.- Al levantar una lancha	Cantos de mocedad
9.- Mi abuelo tiene un peral	41.- Riña de enamorados
10.- San Serenín del norte	42.- El pájaro bobo
11.- En el jardín del Prado	43.- La teja
12.- La carbonerita	44.- Las doce palabritas
13.- Para ir a la fuente	45.- La baraja de los naipes
14.- Al pasar el charco de Santa Clara	46.- Sacramentos de amor
15.- Arroz con leche	47.- Mandamientos de amor
16.- Las carrasqueñas	48.- Padre nuestro
17.- Una tarde fresquita de mayo	49.- El arado
18.- Soy la reina de los mares	50.- Los labradores I
19.- En Salamanca tengo	51.- Los labradores II
20.- Alitú, alitú de oro	52.- Venjo de moler morena
21.- La viudita del Conde Laurel	53.- Carbón de encina
22.- Al cocherito, lerén	54.- Rondeña rabiosa
23.- Al salir de la Habana	55.- Jota piornalega
24.- Capitán de un barco	56.- Arrempuja que atranco
25.- En Galicia hay una niña	57.- La carta
26.- Un capitán sevillano	58.- Que son cazadores
27.- Mi abuelo tenía un huerto	59.- Los guarrapinos
28.- En Francia nace un niño	60.- Arriba en Piornal
29.- Caperucita	61.- Por tres perras chicas
30.- Cerca de las ventanas de nuestra escuela	62.- Que cuando llueve, lerén
31.- La costurera y el reloj	63.- Debajo del puente hay una morena
32.- Silencio, silencio compañeras	64.- Dime dónde vas, morena
	65.- Guindilla, guindilla

Nota Extraído de *Los sonidos de un pueblo* (p. 259), por R. Guerra y S. Díaz, 2008, Institución cultural El Brocense.

Ilustración 76. Índice analítico de canciones incluido en la obra *Música y tradiciones en Torrequemada*

ÍNDICE ANALÍTICO DE CANCIONES	
I. RELIGIOSAS	
I.1. A LA VIRGEN DEL SALOR	
I.1.a. De alabanza	
1. La Virgen que yo adoro	254
2. Cuando de mi Patrona	255
3. Ave María	255
4. Aurora Hermosa	256
5. Madrecita de todos los niños	257
I.1.b. De rogativa	
6. Agua Virgen del Salor	257
7. Para implorar la lluvia	258
8. Los ríos no corren	259
9. Las tres pastoras	259
10. Para pedir la paz	260
I.1.b. De despedida	
11. Adiós Madre querida	261
12. Adiós Virgen pura	261
13. Adiós Madre, adiós Virgen querida	262
I.1.c. Narrativas	
14. El robo	262
15. La Salorina	263
I.2. VILLANCICOS DE NAVIDAD	
16. Soy una pastora	267
17. A la nana, nanita	267
18. Yo me pongo las sayas con cintas	268
19. Venid acá pastorcitos	269
20. En un portalito oscuro	269
21. En el portal de Belén	270
22. En un portalito	271
23. Soy un pobre gitano	271
24. ¡Ay del Rey chiquitín!	272
25. Tantán, ya vienen los Reyes	272
II. INFANTILES	
II.1. DE AGUINALDOS	
26. La chaquetá	279

Nota Extraído de *Un núcleo rural del llano cacereño. Música y tradiciones en Torrequemada* (p. 373), por P. Barrios y J. Rodrigo, 2003, Saber popular, (19-20).

Ilustración 77. Índice incluido en la obra *Cancionero Arroyano*

ÍNDICE	
	Págs.
PROLOGO	6
CANCIONERO ARROYANO	11
CICLO DE NAVIDAD	14
Esta noche es Nochebuena	14
Esta noche nace el Niño	15
Camino de Belén	17
LA MATANZA	18
Las moticillas palateras	18
La cuchara «jerreña»	19
CARNAVALES	21
Canción de los Carnavales	22
Cantos del pandero	24
La Rama	25
La Tonedita Llana	37
Los Sanjuanes	39
ARROYO DE LA LUZ Y SAN SEBASTIAN	41
Coplas a San Sebastián	42
Carretín carretando	42
LOS CORROS	46
En los montes más oscuros	46
En los montes más oscuros. 2.ª versión	49
Larín Larero	49
Un mocito sevillano	50
Griselda	51
El judío honrado	52
Está mi calle regada	53
Mañanita de San Juan	54
En el puente de Alcolea	55

Nota Extraído de *Cancionero Arroyano* (p. 117), por F. García, 1985, Institución cultural El Brocense.

Ilustración 78. Índice de canciones incluido en la obra Cedillo. Familia y tradición oral en la construcción de identidades socioculturales

ÍNDICE DE CANCIONES	
CANCIONES DE PRIMAVERA	
1.	A Chita.
2.	A sombra da cana
3.	Adelaida.
4.	Agora viras tú.
5.	Assim como neste mundo.
6.	Chora, sentimento, chora.
7.	Los pajaritos y San Antonio.
8.	Manjerico.
9.	Meu amor, cómo está? cómo pasa?
10.	Todas tres numa viciña.
CANCIONES DE VERANO.	
11.	A monda (1). ²⁴
12.	A monda (2). ²⁵
13.	A pera verde.
14.	Agora que vou ao meio.
15.	Aquí, aquí, aquí.
16.	As saias.
17.	Chapeu a meia barrera.
18.	De joellos.
<small>24 Atendiendo al estribillo se puede clasificar en canción de verano (Eu vou pra seña/yo voy a la siega) o como canción de quintos (Eu voy pra tropa/yo voy al "servicio militar").</small>	
<small>25 Ibidem.</small>	
201	

Nota Extraído de *Cedillo. Familia y tradición oral en la construcción de identidades socioculturales* (p. 201), por J. Sampedro, 2020, Saber popular, (39).

Ilustración 79. Índice contenido en la obra Cancionero de la Garganta

CONTENIDO	
1. EL PUEBLO DE LA GARGANTA	
1.1.	<i>Geofísica. Demografía</i>
1.2.	<i>Historia</i>
1.3.	<i>Ecología humana</i>
1.3.1.	Medios de subsistencia. Economía
1.3.2.	Gastronomía. La Matanza
1.3.3.	Vestimenta
1.3.4.	Arquitectura popular
1.3.5.	Habla
1.3.6.	Toponimia y antroponimia
1.4.	<i>Comunicaciones</i>
2. FOLKLORE DE LA GARGANTA	
2.1.	<i>Fiestas y estaciones</i>
2.2.	<i>Folklore nupcial</i>
2.3.	<i>Danza y camino</i>
3. CANCIONERO DE LA GARGANTA	
3.1.	<i>Análisis de un cancionero fronterizo</i>
3.1.1.	Instrumentos
3.1.2.	Instrumentistas y cantores
3.1.3.	Autores
3.2.	<i>Las canciones</i>
3.2. 1.	De ronda
3.2. 2.	De baile. Jotas
— 11 —	

Nota Extraído de *Cancionero de la Garganta* (p. 11), por P. Majada, 1984, Institución cultural El Brocense.

Ilustración 80. Índice temático incluido en la obra El folklore musical de tradición oral en las Villuercas Bajas

ÍNDICE TEMÁTICO						
COSTUMBRISTAS						
Los lirios del campo	D	RB	N	RE	RT	Pág.
Todas las penas del mundo						
DE AGRADECIMIENTO						
Agradecimiento a los gitanos	D	RB	N	RE	RT	Pág.
DE AÑORANZA POR LA TIERRA						
Adiós, Delcitosa	D	RB	N	RE	RT	Pág.
DE BODA						
Canción de boda	D	RB	N	RE	RT	Pág.
Canto de boda						
Gracias a Dios que llegó						
La pulga y el piojo						
Tú, que has comido						
Viva la novia y el novio						
Viva la novia y el novio						
DE CRÍMENES						
Rosita encamada	D	RB	N	RE	RT	Pág.
DE OFICIOS						
La lavandera	D	RB	N	RE	RT	Pág.
Qué le darás tú a la pastorcita						
Ya vienen los segadores						
DE RONDA. AMOROSAS						
	D	RB	N	RE	RT	Pág.

Nota Extraído de *El folklore musical de tradición oral en las Villuercas Bajas* (p. 11), por C.Tomé, 2009, Saber popular, (27-28).

Por último, y no por ello menos importante, conviene hablar de los índices de informantes. Son una herramienta muy valiosa en la investigación de la música de tradición oral. Estos índices permiten a los investigadores conocer quiénes fueron las personas que proporcionaron la información sobre las canciones, quiénes las cantaron o tocaron. Además de tratarse de un elemento que facilita el manejo y consulta de los cancioneros, el índice de informantes es una medida utilizada en la investigación etnomusicológica para evaluar la calidad de la información proporcionada por los informantes culturales. A continuación, se presentan algunas de las definiciones del índice de informantes según algunos autores destacados y se argumentan sus posibles ventajas y desventajas.

Merriam (1964) propuso el índice de informantes (II) como una forma de evaluar la calidad de la información proporcionada por los informantes culturales. El índice se calcula dividiendo el número de elementos de información proporcionados por un informante (E_i) entre el número total de elementos de información proporcionados por todos los informantes (E_t). La fórmula es la siguiente: $II = E_i / E_t$. El índice de Merriam es sencillo de calcular y permite obtener una medida cuantitativa de la calidad de la

información proporcionada por los informantes. Sin embargo, no toma en consideración la confiabilidad de la información entregada por cada informante ni la variabilidad en la calidad de la información entregada por diferentes informantes. Por otro lado, McAllester (1954) propuso el índice de consistencia (IC) para evaluar la coherencia y la fiabilidad de los datos proporcionados por los informantes culturales. El índice se calcula dividiendo el número de elementos de información proporcionados por dos o más informantes (Dc) entre el número total de elementos de información proporcionados por todos los informantes, menos el número de elementos de información proporcionados por un solo informante (Du). La fórmula es la siguiente: $IC = Dc / (Et - Du)$. El índice de McAllester considera la consistencia de la información proporcionada por diferentes informantes, lo que mejora la precisión de la evaluación de la calidad de la información. Sin embargo, no considera la importancia relativa de diferentes elementos de información, lo que puede llevar a una evaluación errónea.

Al hilo de la información mostrada anteriormente y en conexión con las propuestas de dichos autores encontramos a Manzano (1989) que afirma que aunque la cantidad y la calidad son distintas, es importante considerar la extensión del repertorio al evaluar la calidad de los intérpretes de música tradicional. Sin embargo, no siempre se relacionan directamente cantidad y calidad, ya que algunos intérpretes pueden ser reconocidos en un género específico, como el canto de arada o la tonada de ronda. Los repertorios más amplios suelen ser característicos de cantantes anónimos que, motivados por su amor por el canto, han aprendido y cantado en su círculo familiar y de amigos. No obstante, la transmisión oral y la memoria son limitantes que pueden afectar la extensión del repertorio. En general, es poco común encontrar cantantes de oficio que se dediquen a ampliar sistemáticamente su repertorio en la música de transmisión oral.

Hecho este inciso, conviene apuntar que Nettle (1983) propuso un enfoque más cualitativo para evaluar la calidad de la información proporcionada por los informantes culturales. Argumenta que la relación entre el investigador y los informantes es clave para obtener información precisa y significativa. La calidad de la información debe evaluarse en función de la comprensión mutua y la confianza entre el investigador y los informantes. El enfoque de Nettle tiene en cuenta la complejidad y subjetividad de las relaciones entre el investigador y los informantes, lo que puede proporcionar una evaluación más precisa de la calidad de la información. Sin embargo, puede ser difícil de cuantificar y menos útil para la comparación y el análisis cuantitativo. En resumen, el

índice de informantes es una medida útil para evaluar la calidad de la información proporcionada.

En el ámbito de la investigación, es sabido que la metodología empleada en el análisis de los informantes es un tema ampliamente debatido y estudiado por diversos autores. No obstante, es posible observar que existen notables diferencias en cuanto a las estrategias y enfoques utilizados para este fin. Es decir, la metodología aplicada en lo que respecta a los informantes varía significativamente de un autor a otro, dando lugar a una falta de consenso en este ámbito. En este sentido, resulta interesante destacar que esta situación no es única en la investigación. De hecho, a lo largo del desarrollo de esta misma investigación, se han presentado discrepancias y divergencias en otros aspectos analizados. Sin embargo, es importante resaltar que esta falta de coincidencia en la metodología aplicada a los informantes no debe ser tomada como un impedimento para la obtención de resultados valiosos.

Es precisamente a través del análisis y la comparación de las diferentes metodologías empleadas por los distintos autores por lo que se puede llegar a una comprensión más amplia y profunda del objeto de estudio. Asimismo, es necesario tener en cuenta que la elección de la metodología adecuada para el análisis de los informantes dependerá en gran medida de las características y objetivos específicos de cada investigación en particular. En conclusión, la falta de consenso en cuanto a la metodología aplicada en lo que respecta a los informantes es una realidad presente en el ámbito de la investigación. Sin embargo, como se comentó anteriormente, esto no debe ser visto como un obstáculo para la obtención de resultados valiosos, sino como una oportunidad para enriquecer y profundizar en el conocimiento del objeto de estudio.

Es importante tener en cuenta que, debido a la amplia variedad de metodologías utilizadas en el análisis de los informantes por parte de los diferentes autores, resulta difícil establecer categorías claras y definidas para agruparlas. Por lo tanto, resulta necesario realizar un análisis caso a caso de las metodologías empleadas para poder evaluar su pertinencia y eficacia en el contexto específico de cada investigación. Cada investigación es única y presenta particularidades que hacen que la elección de una metodología específica sea más adecuada que otras. Por esta razón, es necesario tener una comprensión detallada de las características y objetivos específicos de cada investigación para poder elegir la metodología más adecuada en cada caso.

En lo que respecta al siguiente paso a seguir, se llevará a cabo una evaluación minuciosa y detallada de las metodologías aplicadas en el análisis de los informantes, con

el fin de evaluar su pertinencia y eficacia en el contexto específico de cada investigación. Se considerará la singularidad de cada estudio, así como sus objetivos particulares, para poder determinar la metodología más adecuada en cada caso.

En el estudio de la música popular y tradicional, es común encontrar la omisión de ciertos índices que pueden resultar relevantes para el análisis de los cantos recopilados. Por ejemplo, en la obra de Kurt Schindler no se encuentra un índice de informantes o cantores, lo que puede dificultar la identificación de las fuentes de los cantos. Según la metodología que utiliza, Kurt Schindler se centra en la transcripción de las melodías y en la descripción de los rasgos formales y estilísticos de las canciones populares, su obra es una descripción musical de las canciones aunque es cierto que en sus anotaciones encontradas en su cuaderno de campo aparecen datos sobre los informantes o las condiciones en que fueron recogidas. Por su parte, Bonifacio Gil tampoco incluye un índice de informantes en su obra, lo que puede generar problemas para la localización de los mismos y para la determinación de las características de la transmisión oral de los cantos. Otro caso interesante es la obra de Pedro Majada, que aunque no cuenta con un índice de informantes, cada canto tiene atribuido un informante. En el cancionero de Ángel Calle et. al, no solo se omite el índice de informantes, sino que tampoco se especifica qué informante cantó cada canto recogido en el cancionero, salvo en contadas ocasiones. Esta falta de información puede dificultar la identificación de las fuentes y la trazabilidad de la transmisión de los cantos. En el caso de la obra de AFVR, tampoco se incluye un índice de informantes ni se indica en cada canto qué informante cantó dicho canto. Si bien, en los agradecimientos que se encuentran al inicio del cancionero se agradece a todas las personas que han ayudado a recopilar estas canciones y ceden fotografías, no se especifica quién ha cantado cada canto, lo que puede limitar el análisis de los datos. Finalmente, en el caso de Cosme Tomé, aunque tampoco se incluye un índice de informantes, en la ficha de recolección de datos que presenta anterior a cada uno de los cantos se ofrecen bastantes datos del informante. Además, en cada canto se especifica quién dictó o cantó la canción, lo que facilita la identificación de las fuentes y el análisis de la transmisión oral de los cantos.

En contraposición a los autores que no incluyen el índice de informantes, existen autores que sí lo hacen. En la edición crítica del cancionero de Manuel García Matos realizada por Crivillé i Bargalló se incluye una relación de informantes en la que se incluye la edad, población de procedencia, y nombre y apellidos de los informantes, aunque no se indica en cada canto que cantos proporcionaron. Francisca García en el

Cancionero Arroyano también incluye un índice de informantes al final de la obra, pero no especifica qué cantos se le atribuyen a cada uno de los informantes ni en el índice ni a lo largo de la obra en la transcripción de las canciones. Por otro lado, Francisco Rodilla incluye al final de su libro un índice de cantores en lugar de un índice de informantes, ya que según algunos autores, el término informantes corresponde más al ámbito etnográfico que al musicológico. En este índice de cantores, Francisco Rodilla detalla cuáles son los cantos que canta cada cantor y la página en la que se encuentra. A lo largo del cancionero, en la transcripción de los cantos también lo indica. Pilar Barrios y Ricardo Jiménez, por su parte, incluyen un índice de informantes por edad al final de su obra, clasificándolas en diferentes intervalos de edad. En este índice no se especifica que cantan a lo largo de la obra, pero en cada una de las melodías se especifica qué informante cantó. Rosario Guerra y Sebastián Díaz, en su obra, incluyen un índice de informantes en el que se detalla el nombre y apellidos del informante, además del número de canciones que ha cantado o dictado a lo largo de la obra, y también se indica en las transcripciones que informante ha cantado esa canción. Por último, Jaime Sampredo, en primer lugar incluye un índice de informantes sin asignarle cantos a cada uno de ellos para más tarde incluir al final de su obra un índice de informantes y canciones, indicando en cada canción indica quién la dictó.

En resumen, estos autores que incluyen el índice de informantes en sus obras presentan diferentes formas de hacerlo. Algunos detallan el nombre y apellidos del informante, la edad y población de procedencia, mientras que otros especifican qué cantos cantó cada informante. En cualquier caso, incluir un índice de informantes es una herramienta muy útil para el estudio y la comprensión de la obra recopilada, ya que permite identificar y relacionar a los diferentes informantes con las canciones que aportaron a la obra.

Tal y como se ha mostrado en este apartado, en el ámbito de la etnomusicología, se han desarrollado diferentes tipos de índices con el objetivo de organizar y clasificar la información relacionada con las piezas musicales y sus características. En este sentido, los autores consultados han proporcionado algunos ejemplos de estos índices, los cuales pueden ser adaptados y combinados según las necesidades específicas de cada investigación. Es importante destacar que, a medida que se incluyen más tipos de índices en los cancioneros, se dispone de una mayor cantidad de información para su análisis y manejo. No obstante, es fundamental tener en cuenta que la selección de los índices a utilizar debe basarse en una evaluación cuidadosa de las características particulares de

cada contexto y del tipo de información que se desea analizar. De esta forma, se garantiza que los índices elegidos sean los más adecuados para la investigación en cuestión y que se obtengan resultados precisos y confiables.

En conclusión, la utilización de índices en la etnomusicología es una práctica ampliamente extendida que permite organizar y clasificar la información musical de forma eficiente. La adaptación y combinación de diferentes tipos de índices resulta una estrategia útil para responder a las necesidades específicas de cada investigación. Sin embargo, es importante tener en cuenta que la selección de los índices debe basarse en una evaluación cuidadosa de las características particulares del contexto y de la información a analizar, para garantizar resultados precisos y confiables.

2.3.2 Unidad de cada documento: yuxtaposición de melodía y texto

En este subapartado, se analizará la diferente estructuración de la música y la letra presentada en los cancioneros elaborados por los diferentes etnomusicólogos analizados. Se examinará cómo estos cancioneros presentan la música y la letra, y cómo la estructuración de estos puede afectar la comprensión y la interpretación de las canciones folklóricas.

La yuxtaposición de la melodía y el texto o los textos de una canción es una práctica común en la transcripción y el análisis de la música folklórica y tradicional en la etnomusicología. Esta práctica permite una comprensión más completa de la canción, ya que la melodía y el texto se influyen mutuamente y forman un todo inseparable. Nettl (1983) discute cómo la yuxtaposición de la melodía y el texto ayuda a entender mejor la música y su contexto cultural. Blacking (1973) explora la relación entre la música y la cultura, argumentando que la música es una forma de comunicación y que la melodía y el texto se complementan para transmitir un mensaje cultural y social. Gammon (2007) examina la interacción entre la melodía y el texto en las canciones folklóricas inglesas y cómo esta interacción afecta la interpretación de la canción.

En resumen, la yuxtaposición de la melodía y el texto o los textos es una práctica esencial en la etnomusicología, ya que ayuda a entender mejor la música y su contexto cultural. Entre los cancioneros que han sido objeto de análisis y que se adhieren a esta metodología, se incluyen la obra de Ángela Capdevielle, Francisca García, Ángel Calle et. al, AFVR, Pedro Majada, Francisco Rodilla, Pilar Barrios y Ricardo Jiménez, Rosario Guerra y Sebastián Díaz, Cosme Tomé y Jaime Sampedro. Se muestra a continuación un ejemplo:

Ilustración 81. Fragmento del Cancionero Arroyano en la que se aprecia la yuxtaposición de melodía y texto

EL ORITIN

Allegro vivace

Sa-lien-doun dí-a de ca-za U-ritin-tin-tin o-ri-tón
 tón con mi ca-ba-llo tro-tón que que-con es o-ri-tín que
 qué, con el o-ri-tón. Con ni ca-ba-ilo tro-tón.

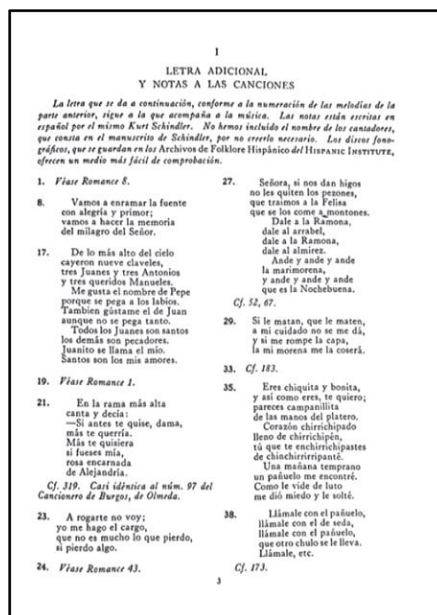
<p>Saliendo un día de caza, Oritin, ún, ún, oritón, con mi caballo trotón, que, que con el oritín, que, que con el oritón, con mi caballo trotón.</p> <p>Entré por una calleja sali por un callejón, me encontré con dos mozuclas que eran más bellas que el sol. Pregunté si eran casadas, me dijeron: No, señor. Les dije si me querían, me dijeron: Si, señor. Han montado en mi caballo y las llevé hacia el mesón. Pregunté si había posada. Me dijeron: Si, señor. ¿Qué posada desea? Dos salitas y un salón. Las salitas para ellas, y el pichón para el señor. Pregunté si había cena. Me dijeron: Si, señor. ¿Qué cena es la que usted quiere? Dos palomas y un pichón. Las palomas para ellas</p>	<p>y el pichón para el señor. Pregunté si había cama. Me dijeron: Si, señor. ¿Qué cama es la que usted quiere? Dos sábanas y un colchón. Las sábanas para ellas, el colchón para el señor. Y después de haber cenado se vistieron de domínó. Pasaron toda la noche los tres en tan buena unión. A la mañana temprano el señor se levantó pagándole a la patrona el café para las dos. Ha montado en el caballo y a la caza se marchó. Por callejas y barrancos mas del pueblo no salió por ver si podía encontrar caza como la anterior. Y el caso que le ha pasado a Don Pedro el cazador, que a la vuelta de la esquina el caballo lo tiró. Aquí terminó la vida por su inmoral condición. Y aquí se ha acabado el corro de Don Pedro el cazador.</p>
--	---

75

Nota Extraído de *Cancionero Arroyano* (p. 75), por F. García, 1985, Institución cultural El Brocense.

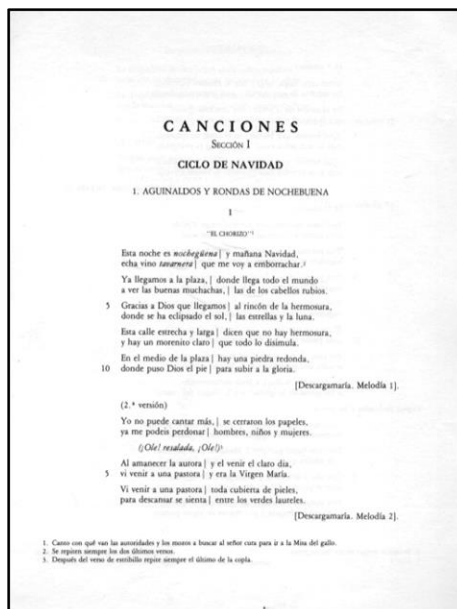
Por otro lado, se encuentran los autores que no optan por incluir o yuxtaponer en la misma página la melodía y el texto o los textos. Por ejemplo, en el cancionero de Kurt Schindler se incluye un anexo que contiene las letras adicionales y notas a las canciones que aparecen en el cancionero, y cada texto se relaciona con un número que lo asocia con una canción en particular. Esta misma práctica se observa en los cancioneros de Bonifacio Gil y Manuel García Matos.

Ilustración 82. Fragmento del cancionero de Kurt Schindler en el que se aprecia el anexo con letras adicionales



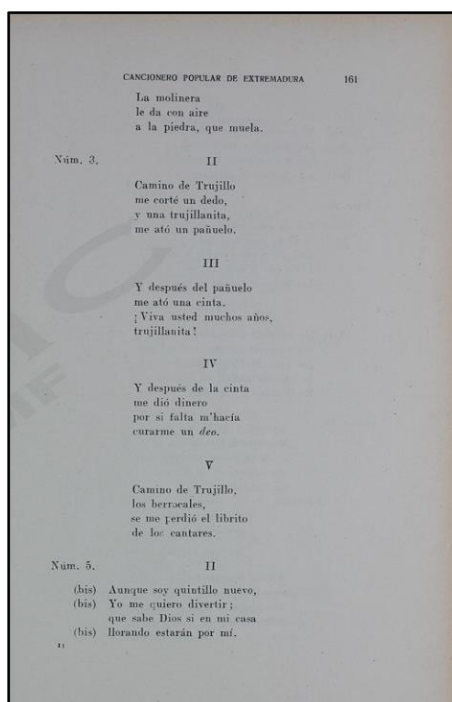
Nota Extraído de *Música y poesía popular de España y Portugal* (p. 3), por K. Schindler, 1941, Centro de cultura tradicional.

Ilustración 83. Fragmento del cancionero de Manuel García Matos en el que se aprecia el anexo con letras adicionales



Nota Extraído de *Cancionero popular de la provincia de Cáceres* (p. 205), por J. Crivillé i Bargalló, 1982, Consejería de Cultura de la junta regional de Extremadura.

Ilustración 84. Fragmento del cancionero de Bonifacio Gil en el que se aprecia el anexo con letras adicionales



Nota Extraído de *Cancionero popular de Extremadura Vol I* (p. -), por B. Gil, 1931, Colección Raíces.

2.3.3 Titulación

Asignar un título a un canto de tradición oral recogida en una investigación etnomusicológica es una práctica crucial para su posterior estudio y difusión. El título no solo facilita la identificación y localización del canto, sino que también puede proporcionar información valiosa sobre su contenido y contexto. Además, un título adecuado puede ayudar a preservar y respetar la historia y la cultura de la comunidad que ha creado y transmitido este canto a lo largo del tiempo. Por esta razón, es importante que los etnomusicólogos y folkloristas asignen títulos precisos y descriptivos a las canciones de tradición oral que recogen en sus investigaciones. Esto no solo aumenta la transparencia y la credibilidad de la investigación, sino que también contribuye a preservar y difundir el patrimonio cultural inmaterial de la comunidad.

Según Rey (1989) poner un título a una tonada ayuda, en lugar de ponerlas una simple numeración. De esta forma, un título adecuado nos puede ayudar y orientar sobre el género y la estructura de cada tonada y la melodía con la que se canta.

En conclusión, el buen hacer de los etnomusicólogos analizados en esta investigación reside en la importancia que otorgan a la asignación de títulos a las

canciones de tradición oral que recopilan en sus investigaciones. Cohen (1974) argumenta que los títulos de las canciones de música de tradición oral son importantes porque proporcionan una clave para entender el contenido temático y la estructura de la canción. Además, sugiere que los títulos pueden proporcionar información sobre la región geográfica o cultural de donde proviene la canción. Leenerts (2013) destaca la importancia de los títulos para la identificación y organización de las canciones en una colección, sugiriendo también que los títulos pueden proporcionar pistas sobre la función de la canción en la cultura de la que proviene.

Todos los documentos examinados en el presente estudio contienen un título para cada pieza musical, con la excepción de la obra *Cancionero popular de la provincia de Cáceres* del autor Manuel García Matos, cuyas canciones carecen de título asignado.

En cuanto a los diferentes tipos de títulos que se pueden encontrar en la música de tradición oral, estos pueden variar en función de la cultura y la región geográfica de la que provienen las canciones. Algunos ejemplos de tipos de títulos incluyen:

- Descriptivos: los títulos descriptivos describen el contenido temático de la canción.
- Narrativos: los títulos narrativos describen la historia que se cuenta en la canción.
- Geográficos: los títulos geográficos describen la región geográfica de la que proviene.
- Funcionales: los títulos funcionales describen la función de la canción en la cultura de la que proviene.

Uno de los tipos de título más comunes en la música de tradición oral son los títulos descriptivos. Estos títulos suelen ser simples y concisos, y describen la temática general de la canción. Otro tipo de título común en la música de tradición oral es el título narrativo. Estos títulos describen una historia o una situación específica. El título de la canción no solo identifica la pieza musical, sino que también proporciona una pista sobre su contenido. Los títulos abstractos son menos comunes en la música de tradición oral, pero aún existen. Estos títulos pueden ser más difíciles de entender, ya que no describen directamente la temática de la canción. En algunos casos, los títulos abstractos pueden estar relacionados con la cultura o las creencias de la sociedad en la que se originó la canción.

2.3.4 Numeración

La numeración de los cantos es una práctica común en la recopilación y transcripción de música de tradición oral en etnomusicología. Esta técnica es crucial para el estudio y análisis de la música popular y folklórica, ya que permite identificar y localizar de manera precisa cada una de las canciones recogidas. La numeración de los cantos se ha utilizado en numerosas investigaciones etnomusicológicas, y su importancia ha sido destacada por diversos autores y estudiosos de la música popular.

Algunos de los sistemas de numeración más utilizados en los cancioneros de música de tradición oral incluyen la numeración consecutiva, la numeración temática y la numeración geográfica. La numeración consecutiva simplemente asigna un número a cada canto en orden cronológico, mientras que la numeración temática agrupa los cantos por temática o contenido. La numeración geográfica, por otro lado, asigna un número a cada canto según su lugar de origen. Lomax (1976) propone un sistema de numeración que se basa en la melodía y el ritmo de los cantos. Según Lomax, este sistema permite identificar y comparar los rasgos musicales comunes entre los cantos de diferentes culturas. Bohlman (1988) señala que la numeración es esencial para la identificación y comparación de los cantos, así como para la preservación de la tradición.

Rey (1989), va más allá afirmando que lo ideal es incluir una doble numeración: un número que vaya junto a la clave y que haga referencia al orden absoluto del documento, y otro que vaya colocado al lado del título que indique el número de tonada, y se repita con letras correlativas cuando aparezcan variantes melódicas de la misma. Cuando se trate de diferentes versiones musicales la numeración corre hacia el siguiente número y se indica en cursiva que se trata de otra versión.

El criterio seguido por Schindler (1941) para llevar a cabo la numeración de los cantos es incluir un número arriba a la izquierda de la clave. Cuando se trata de diferentes versiones musicales la numeración corre y a continuación del título entre paréntesis indica 1, 2, etc... en función del número de versiones que muestra.

Ilustración 85. Fragmento del cancionero de Kurt Schindler en el que se puede apreciar el tipo de numeración de cantos utilizado

284. Si me quieres te quiero^o(1)
Andantino Garganta la Olla
Si me quie-res, te quie-ro, Si me a-mas, te amo.
Si me ol-vi-das, te ol-vi-do, Yo a to-do ha-go. ¡Ay co-mo
llue-ve! Qué se-re-ni-ta ca-yó la nie-ve y el ai-re-
ci-to me la de-tie-ne. Vir-gen del Pra-do! y ¡ay! ¿no llue-ve!
Qué se-re-ni-ta ca-yó la nie-ve. ¡Ji! ¡Ja!

285. Si me quieres te quiero^o(2)
Andantino Garganta la Olla
Si me quie-res te quie-ro, si me a-mas,
te amo. Si me ol-vi-das, te ol-vi-do, yo a to-do
ha-go, que sí que no. Cuan-do el ro-óf-o
tien-de Y a-que-lla pi-ca-ro-na no vie-se a
ver-se, sa-le el sol des-país de la au-ro-ra.

Nota Extraído de *Música y poesía popular de España y Portugal* (p. -), por K. Kurt Schindler, 1941, Hispanic Institute in the United States.

En el cancionero elaborado por Bonifacio Gil, tal y como se puede apreciar en la ilustración 86, se asigna un número secuencial a cada canto, el cual continúa incrementándose incluso cuando se trata de distintas variaciones o versiones de un mismo canto.

Ilustración 86. Fragmento del cancionero de Bonifacio Gil en el que se puede apreciar el tipo de numeración de cantos utilizado

Delgadina
Lo dictó D. Antonio Reyes
Huertas, de Campanario
2.^a versión
(Véase, para la 3.^a versión, núm. 70)
(♩ = 108)
2. Un re-y te-nía tres bi-ja
más ber-mo-sab que o-ro y pla-ta,
y la más chi-que-rre-ti-ta,
Del-ga-di-na se ya-ma-ba.

-171-

Nota Extraído de *Cancionero popular de Extremadura Vol I* (p. 171), por B. Gil, 1931, Colección Raíces.

Ángela Capdevielle (1969) asigna un número a cada canto recogido que va reiniciando a medida que cambia de población. Cuando aparece más de una versión de un canto lo indica debajo del título con indicando: Primera versión, Segunda versión, etc...

Ilustración 87. Fragmento del cancionero de Ángela Capdevielle en el que se puede apreciar el tipo de numeración de cantos utilizado

Ditá
Srta. Purificación Pacheco

JUAN EL DE LA HUERTA Arroyo de la Luz
(PRIMERA VERSION)

Vivo

16

1. Me llamo Juan de la huerta, 2. Las moras que van por coles, 3. Y como soy complaciente.

1. sem-brar nar-dos. 2. pi-den mis nar-dos. 3. re-ga-lo nardos. Cla-ve-les, cla-ve-les y li-rios mo-ra-dos.

Me llamo Juan de la Huerta.
(tirale claveles)
Mi oficio es sembrar nardos,
claveles, claveles,
y lirios morados.

Las moras que van por coles
(tirale claveles)
todas me piden mis nardos,
claveles, claveles,
y lirios morados,
y como soy complaciente
(tirale claveles)
a todas regalo nardos,
claveles, claveles,
y lirios morados.

Nota Extraído de *Cancionero de Cáceres y su provincia* (p. 90), por A. Ángela Capdevielle, 1969, Diputación provincial de Cáceres.

La obra de Manuel García Matos presenta una metodología de clasificación de cantos que se basa en una numeración dual asignada a cada uno de los cantos recopilados. Esta numeración consiste en dos valores distintos, el primero destacado en negrita y el segundo en cursiva, y se encuentra entre paréntesis. El primer valor, que está en negrita, representa el orden real en que las melodías aparecen en el cancionero, mientras que el segundo valor, en cursiva, se corresponde con el orden establecido en la clasificación textual que se describe en la misma obra.

Esta estrategia de numeración dual tiene la ventaja de permitir una mayor flexibilidad en la organización de los cantos, ya que permite que los mismos puedan ser

ordenados tanto por su orden cronológico en el cancionero, como por su correspondencia temática en la clasificación textual.

Ilustración 88. Fragmento del cancionero de Manuel García Matos en el que se puede apreciar el tipo de numeración de cantos utilizado

3. ROMANCES

Calzadilla de Coria

Allegro

15
(13)

Pa - se - a - ba Gri - sel - di - lla por sus al - tos co -
rre - do - res, por sus al - tos co - rre - do - res,
con za - pa - ti - tos de se - da y ves - ti - dos a -
rras - tro - nes, y ves - ti - dos a - rras - tro - nes.

Nota Extraído de *Cancionero popular de la provincia de Cáceres* (p. 8), por M. García, 1982. CSIC, Diputación de Cáceres, Junta de Extremadura, Ayto. Plasencia.

El trabajo de Pedro Majada (1984) presenta una estrategia de identificación y ordenamiento que se basa en la asignación de un número a cada uno de ellos. Esta técnica de numeración se utiliza para distinguir y separar cada canto de los demás, y facilitar así su estudio y análisis. Cabe destacar que cada número se corresponde con un canto específico y se utiliza para hacer referencia a él en el contexto de la obra. En el caso de que existan múltiples versiones de un mismo canto, el autor agrega un número romano a continuación del título original para identificar cada versión de manera individual. La utilización de esta técnica de numeración romana permite una organización más rigurosa de los cantos y evita confusiones entre las distintas versiones.

Ilustración 89. Fragmento del cancionero de La Garganta en el que se puede apreciar el tipo de numeración de cantos utilizado

(45) LOS PAJARITOS - I¹

Moderato Recogida a un GRUPO DE PERSONAS (2)

An- to- nio di- vi- no y san- to, su- plí- ca le a Dios in- men- so
 que por tu gra- cia di- vi- na a- lum- bre mi en- ten- di- mien- to
 pa- ra que mi len- gua re- fie- ra el mi- la- gro que en el huer- to o-
 bras- te de e- dad de o- cho a- ños.

Nota Extraído de *Cancionero de la Garganta* (p. 116), por P. Majada, 1984, Institución cultural El Brocense.

Ilustración 90. Fragmento del cancionero de La Garganta en el que se puede apreciar el tipo de numeración de cantos utilizado

(46) LOS PAJARITOS - II¹

Presto Recogida a un GRUPO DE PERSONAS

Di- vi- no An- to- nio, pre- cio- so, su- plí- ca le a
 Dios in- men- so que por tu gra- cia di- vi- na
 a- lum- bre mi en- ten- di- mien- to, pa- ra que mi
 len- gua re- fie- ra el mi- la- gro que en el huer- to o- bras- te de e- dad
 de o- cho a- ños.

Nota Extraído de *Cancionero de la Garganta* (p. 116), por P. Majada, 1984, Institución cultural El Brocense.

Como se puede apreciar en las ilustraciones 91 y 92, algunos trabajos de recopilación de música de tradición oral, como el realizado por Francisca García o por AFVR, no incluyen ningún tipo de numeración en sus recopilaciones de canciones. Esto puede dificultar la identificación y localización de las canciones dentro del corpus de la investigación, así como su análisis y estudio posterior. La numeración de los cantos se ha convertido en una práctica estándar en la recopilación y transcripción de música de tradición oral en etnomusicología, y su omisión puede resultar en una pérdida de información valiosa sobre la música popular y folklórica de una determinada región o comunidad. Es importante destacar que, aunque la numeración de los cantos no es una práctica obligatoria, su uso ha demostrado ser muy útil y eficaz en la organización y estudio de las canciones de tradición oral.

Ilustración 91. Fragmento del cancionero Arroyano en la que se puede apreciar la ausencia de numeración de cantos

MONJA CONTRA SU GUSTO

Andante con moto

Es— tan— do yeg— na— mo— za— de, is—
 tan— do yeg— na— mo— za— da por un pu— li— uo man—
 ce— bo, por un pu— li— uo man ce— bo.

<p>Estando yo enamorada por un pulido mancho me quiso meter mi padre monjita de un monasterio. Una tarde de verano me sacaron de paseo mis padres y mis padrinos los principales del pueblo. Al revolver de una esquina estaba un convento abierto. Eran las puertas de bronce y los umbrales de hierro. Salieron todas las monjas, todas vestidas de negro, con las velas encendidas como si fuera un entierro. Me cogieron de la mano y me metieron adentro. Me sientan en una silla y allí me cortan el pelo. Me empiezan a desnudar</p>	<p>mis sayas y mis aseos, mis enaguas coloradas, mi jubón de terciopelo, pendientes de mis orejas, aderezos de mi cuello. Me empezaron a quitar anillitos de los dedos. Lo que más sentía yo era mi mata de pelo. Se lo manden a mi padre metido en un guardapelo. Me sacaron -pa- comer -rebajillos- de pan tierno. Como no tenía ganas yo traspasarlo no puedo. Me salí a los miradores -vide- pasar a mi dueño: -Sícame de aquí, mi vida; Sícame de aquí, mi dueño; que yo no quiero ser monja, por fuerza no quiero serlo.</p>
---	--

Se repite cada verso.

74

Nota Extraído de *Cancionero Arroyano* (p. 74), por F. García, 1985, Institución cultural El Brocense.

Ilustración 92. Fragmento del Cancionero Popular de Torrecillas de la Tiesa en la que se puede apreciar la ausencia de numeración de cantos

QUINTO PELUSO.

Quando yo me incorporaba (BIS)
recluta á te reías,
porque dejaba a mi novia (BIS)
que era lo que más quería.

Ahora se han "cambiao" las tornas (BIS)
recluta calamidad,
y la novia de un recluta (BIS)
con un veterano va..

Quinto peluso nos llores más,
mira a tu padre (BIS)
que alegre está.] **ESTRIBILLO**

Campamento de Santa Ana (BIS).
matadero de reclutas,
los que se van en Enero (BIS)
lo van a pasar muy putas (BIS)
lo van a pasar muy mal,
que los que fueron en Diciembre (BIS)
lo están pasando ya.

ESTRIBILLO

Nota Extraído de *Cancionero popular de Torrecillas de la Tiesa* (p. 105), por AFVR, 2004, Agrupación folklórica Virgen de los Remedios.

Por otro lado, Francisco Rodilla (2003) propone una metodología de identificación y clasificación que se basa en la asignación de un número a cada uno de los cantos. En caso de que existan múltiples versiones de un mismo canto, Francisco Rodilla (2003) indica su presencia debajo del título del canto mediante la indicación otra versión. Esta estrategia de identificación y organización permite distinguir cada versión y evitar confusiones entre ellas, lo que resulta fundamental para el análisis y estudio de los cantos recopilados.

Ilustración 93. Fragmento del cancionero *Música de tradición oral en Torrejoncillo* en el que se puede apreciar el tipo de numeración de cantos utilizado

**ESTE ES EL CASO
(OTRA VERSIÓN)**

Cantió: Ángela Torres Vidal

70 *al. rzo*
Es-te, es-el ca-so el de-un car-to-ro que, u-na ma-ña-na él
se en con-tró. u-na ma-le-ta muy bien ce-rra-da.
13 Pe-ro, el al-pun-to se sos-pe-chó. ¡Ahí se quedas "en-de"-ca-
ta-bas, que na-die di-ga "qu'a-quí, es-tau" yo. Pe-ro, un pe-
24 ñón ca-mi-se-ro que por a-llí fue y pa-sa-ba ha-co-gi-
do la ma-le-ta y pa-ra su ca-sa se la lle-va-ba. La re-gis-
30 tró pa-dre ni-ma-dre un po-bre-o-bre-ro, a mí me en-
37 tran con cui-da-do y, o-yen a un ni-ño flo-riz. Ten-go tres
44 ma-mas que yo
48 con-es-te cua-tro y man-ca fal-ta la ca-ni-dad,
55 me-ha-ga pe-da-zos he-de-ga-nar-les a, e-bios el pan.

8' y segunda vez a 8' Fin
Después de 8' hasta 8' tres veces y fin.

Nota Extraído de *Música de tradición oral en Torrejoncillo* (p. 141), por F. Rodilla (2003). Institución cultural El Brocense.

En su obra, Ángel Calle et al. (1995) proponen una estrategia de numeración que se basa en incluir, a la misma altura del título del canto, el número correspondiente precedido de la abreviatura Ref., situado junto al margen derecho o izquierdo. Cabe destacar que en el trabajo de Ángel Calle et al. (1995) no se han identificado diferentes versiones de los cantos, por lo que no se han realizado apreciaciones respecto a la numeración utilizada en estos casos.

Ilustración 94. Fragmento del cancionero *Entre la Vera y el Valle* en el que se puede apreciar el tipo de numeración de cantos utilizado

DE SAN ANTONIO LAS GLORIAS Ref. 63

Dició Lorenza Vega

Andante. *Deñ to - nio las glo - rias con del ces can ta - res ce*
le - bran las ma - res del buen pes ca dor El Cie - lly la
Tie - ra tam bién a por li a sua cor dñar mo ní a lñan
to nan dñar mar. sí - dñar mar. sí - dñar mar

Allatto *En el Cie - lo mi rñar Pa u da u nñas bre - ña*
que le guí a. es el as - to quñal gñn di - a
su re cin - lly lu mi nñ. Es lññ bre ña
re ful gan - te que da sí dñar quñ que ña - -
ra Es el al ma bien he cho - ra del quñ
to nio se ña mó. sí. sí. sí del quñ to nio se ña
mó. sí. sí. sí del quñ to nio se ña mó.

Nota Extraído de *Entre la vera y el valle* (p. 233), por A. Calle et al. (1995). Institución cultural El Brocense.

Pilar Barrios y Ricardo Jiménez (2003) presentan en su obra una metodología de numeración que tiene como objetivo la identificación y clasificación precisa de cada canto. Para ello, asignan un número a cada canto recogido, lo que permite distinguir y separar cada uno de ellos en el contexto de la obra. En el caso de que existan múltiples versiones de un mismo canto, proponen una estrategia de identificación que consiste en añadir, entre paréntesis y a continuación del título, la indicación de “1ª versión”, “2ª versión”, etc. Esta técnica de numeración permite distinguir claramente cada versión del canto y facilita su análisis y estudio en el contexto de la obra.

Ilustración 95. Fragmento del cancionero Música y tradiciones en Torrequemada en el que se puede apreciar el tipo de numeración de cantos utilizado

78. EN ESTE PUEBLO NO HAY MOZOS (1ª versión)
Cantó: Agustín Pulido "Morrallero"

Y si los hay no los veo
que en este pueblo
no hay mozos,
y si los hay no los veo,
estarán en la cocina
asistiendo los pucheros.

Vestias con tantos cojones
no las hay ni las han visto
como el rojo de Galán
y el mulo de tío Jacinto
y el pardo de Morrallero
Y la mula de Domingo
y el burro de tío Galán
enganchándola a los tiros

79. EN ESTE PUEBLO NO HAY MOZOS (2ª versión)
Cantaron: Catalina Jiménez y Dionisio Arroyo

En es-te pue-blo no hay mo-zos, y sí los hay; no se-a-te-ven que vie-nen los fo-ras-te-ros, y se lle-van las que quie-ren. Si te to-ca te jo-des que te se-nos que li, que tu no-via no te-se-señal-les los pa li.

314

Nota Extraído de *Un núcleo rural del llano cacereño. Música y tradiciones en Torrequemada* (p. 314), por P. Barrios y R. Jiménez (2003). *Saber popular* (19-20)

Rosario Guerra y Sebastián Díaz (2008) asignan un número a cada canto, lo que facilita la organización y la búsqueda de los cantos en el contexto de la obra. Cuando se presentan varias versiones de un mismo canto, utilizan una estrategia de identificación que consiste en añadir una letra después del número de canto, con la indicación de “Versión a”, “Versión b”, etc. Este sistema permite distinguir claramente cada versión del canto y facilita su análisis y estudio en el contexto de la obra. Además, el hecho de que la numeración no continúe entre diferentes versiones de un mismo canto es un aspecto importante que refleja la precisión y rigurosidad en la identificación y clasificación de los cantos.

Ilustración 96. Fragmento del cancionero *Los sonidos de un pueblo* en el que se puede apreciar el tipo de numeración de cantos utilizado

Nº 74
Pandereterita

Versión a

G. D. R. Jarramplas enero 94, G. C. Maruxa Gutiérrez, Grupo Folklórico "La Serrana" de Piñonal.

Nota Extraído de *Los sonidos de un pueblo* (p. 380), por Guerra & Díaz. (2008). Institución Cultural el Brocense.

Ilustración 97. Fragmento del cancionero *Los sonidos de un pueblo* en el que se puede apreciar el tipo de numeración de cantos utilizado

Versión b

Consuelo Calle Díaz

Nota Extraído de *Los sonidos de un pueblo* (p. 381), por Guerra & Díaz. (2008). Institución Cultural el Brocense.

En su estudio sobre música popular, Jaime Sampetro (2020) propone un sistema de numeración para los cantos en el que asigna un número a cada canto recogido. Cuando se presentan varias versiones de un mismo canto, utiliza una estrategia de numeración

que consiste en continuar la numeración original del canto y añadir un número a continuación (1, 2, 3, etc.). De este modo, se mantiene la coherencia en la numeración de los cantos y se distingue claramente cada versión del canto.

Ilustración 98. Fragmento del cancionero Familia y tradición oral en la construcción de identidades socioculturales

N.º 11
A monda (1).

Juan Rodríguez Santos

j = 80

A pa - rre - ra da Eu - ro - pa ja nlo tor - ra a dur u - vas.
Le - va ce ra - pa - ces pra tro - pa, fi - cam as mo - zas viu - das.
Eu vou pra tro - pa, vou pra A - zores, quan - do eu
vou pra tro - pa, tu fi - cas ca. Quan - do es
vic - ra va - moe de, a - mor. Eu - sar.
vic - ra va - moe ca - mor. Eu - sar.

Nota Extraído de *Cedillo. Familia y tradición oral en la construcción de identidades socioculturales* (p. 132), por J. Sampedro. (2020). Federación extremeña de folklore.

Ilustración 99. Fragmento del cancionero Familia y tradición oral en la construcción de identidades socioculturales (II)

N.º 12
A monda (2).

A a - le - gri - a de u - ma ca - sa é u - ma mo - ra sol - tei -
ra. Ve - sta o cra - vo, le - va a ro - sa, fi - ca cho - rro - do a ro -
sei - ra. Eu vou pra mon - da, eu vou a mon - dar. Eu vou pra
se - far, eu vou a se - far. Eu far.

Nota Extraído de *Cedillo. Familia y tradición oral en la construcción de identidades socioculturales* (p. 134), por J. Sampedro. (2020). Federación extremeña de folklore.

2.4.5 Lugar de procedencia

Indicar el lugar de procedencia de un canto es fundamental para los etnomusicólogos, ya que permite contextualizar el canto dentro de su cultura de origen y comprender mejor su significado y función. Nettle (2015) afirma que la música es un fenómeno cultural y social, cuyo contexto es esencial para su comprensión total. Por ejemplo, si se está estudiando un canto tradicional de una región específica, conocer el contexto cultural y social de esa región puede ayudar a entender por qué se canta, en qué situaciones se utiliza y qué significados simbólicos tiene. Según Bohlman (2019), la música es una forma de comunicación que considera los contextos culturales y sociales. En este sentido, indicar el lugar de procedencia de un canto es esencial para la investigación etnomusicológica, ya que permite contextualizar la música dentro de su entorno cultural y social y comprender su función dentro de la vida de las comunidades que la practican. Además, conocer el lugar de origen del canto también puede ayudar a identificar patrones y relaciones entre diferentes expresiones musicales de una misma región o cultura.

En la investigación etnomusicológica, el lugar de procedencia en los cantos es un elemento que se maneja de manera distinta según los objetivos y el enfoque de cada autor. Autores como Kurt Schindler, Bonifacio Gil (en el Volumen I y en algunos cantos del Vol.II), Manuel García Matos y Ángela Capdevielle, cuyos trabajos abarcan regiones amplias y diversas localidades, incluyen el origen geográfico de los cantos, ya que es un aspecto crucial. Para ellos, esta información proporciona una valiosa contextualización de la pieza en su marco cultural y social. Al trazar conexiones entre la música y su entorno, es posible entender mejor las influencias, los temas y los estilos presentes en cada canto.

En el caso del cancionero compilado por Bonifacio Gil, se pueden observar ciertos aspectos intrigantes y notables en los dos volúmenes del cancionero. En el primer volumen, la asignación geográfica de los cantos se realiza de manera explícita, proporcionando un detalle esencial que facilita la comprensión de la procedencia de cada pieza musical.

No obstante, este meticuloso tratamiento de la información geográfica está curiosamente menos presente en el segundo volumen, a pesar de su publicación posterior. De hecho, en numerosos casos, el origen geográfico de los cantos no está claramente indicado o, simplemente, se omite. En determinadas instancias, como se puede apreciar en la Ilustración 100, se presupone que el lector puede inferir la procedencia del canto de la pieza musical anterior, pues el título del canto en cuestión sugiere una continuidad de origen.

Además, en otros contextos, como se puede apreciar en la Ilustración 101, parece que se da por hecho que la mera mención del nombre y apellidos de un informante previamente presentado implica un conocimiento implícito de la procedencia geográfica del canto, sin especificarlo de forma expresa. Este enfoque, aunque puede ser suficiente para lectores o investigadores ya versados en el campo, ciertamente complica la tarea de aquellos que buscan discernir e identificar de manera precisa la procedencia geográfica de cada canto presentado en este cancionero.

Para ilustrar mejor estos puntos, se presentan a continuación algunos ejemplos representativos.

Ilustración 100. Fragmento del Cancionero popular de Extremadura Vol.II donde se puede apreciar la forma de indicar la procedencia geográfica de algunos cantos

Otra versión del mismo pueblo
(Variante modal del anterior) Dictó: Francisca Bonilla Bermejo.

Cántase en Nochebuena

(♩=66)

46

En Gar-gan-ta de la O-lla, Le-gua y me-dia
de Pla-sen-cia, Pa-se-a-ba u-na se-
rra-na Al-ta, ru-bia y san-dun-gue-ra

Nota Extraído de *Cancionero popular de Extremadura Vol II*, (p.634), por B. Gil (1956). Colección Raíces.

Ilustración 101. Fragmento del Cancionero popular de Extremadura Vol.II donde se puede apreciar la falta de indicación de procedencia geográfica de algunos cantos

Romances novelescos varios
La doncella guerrera ("El caballero don Marcos")
Dictó: Josefa Gil Ruiz.

Úsase en las labores caseras.

(♩=92)

57

En Se-vi-lla a un se-vi-lla-no, Sie-te hi-jah
le dió Dió(s), Sie-te hi-jah de fa-mi-lia
Y nin-gu-na fue va-rón, Y nin-gu-na fue va-
rón,

Terminación muy característica en este tema, incluso en el que usan los hebreos de Marruecos)

-638-

Nota Extraído de *Cancionero popular de Extremadura Vol II*, (p.638), por B. Gil (1956). Colección Raíces.

Por otro lado, en estudios centrados en comunidades específicas o núcleos rurales, la necesidad de indicar el lugar de procedencia puede percibirse como redundante.

Autores como Pedro Majada, Pilar Barrios y Ricardo Jiménez, Francisco Rodilla, Rosario Guerra y Sebastián Díaz priorizan no lo incluyen ya que en su enfoque, el origen geográfico de la canción es considerado obvio y conocido debido al contexto claramente definido de su investigación.

Así, el lugar de procedencia en los cantos puede variar en importancia y manejo según las especificidades y el alcance de cada estudio etnomusicológico.

2.4.6 Autografías

El término autografía se refiere a la representación gráfica de una pieza musical por parte de la persona que la ejecuta o que la ha creado, sin la intervención de un notador externo (List, 1974). Este concepto es de particular relevancia cuando se trata de la música de tradición oral. La autografía se ha considerado como una herramienta valiosa para conservar la música de tradición oral, pues permite una transmisión más directa de la información musical entre generaciones sin la necesidad de emplear sistemas convencionales de escritura musical (Feld, 1984). La autografía puede tomar dos formas: la representación gráfica de una pieza musical que se está interpretando en ese momento, y la representación gráfica de una pieza que ha sido creada con anterioridad y que se interpreta en diferentes ocasiones (List, 1974). De esta manera, la autografía es una forma de transmisión oral de la música que ocurre a través de la transcripción en una superficie plana, en lugar de a través de la interpretación musical (Nettl, 1983), y desempeña un papel fundamental en la documentación y conservación de las prácticas musicales de las culturas de tradición oral (Feld, 1984).

En conclusión, la autografía es un concepto fundamental en la etnomusicología, ya que permite la preservación y transmisión directa de la música de tradición oral, sin la necesidad de utilizar sistemas de escritura convencionales. La autografía puede presentarse de diversas formas, como se apuntó anteriormente, tanto como representación gráfica de una pieza musical ejecutada en el momento, como de una pieza que ha sido creada previamente y que se reproduce en diferentes ocasiones. Sin embargo, Manzano (1989), en su obra *Cancionero Leonés Tomo I* se refiere a la autografía de esta forma concreta:

Como ya hicimos en nuestro cancionero de folklore Zamorano, hemos realizado personalmente las autografías musicales de esta obra, combinando procedimientos manuales y mecánicos. Ello nos ha permitido realizar el diseño de cada página, la forma más clara y acorde con el contenido. Sin negar el valor que tiene la autografía mecánica, creemos que nuestro procedimiento semimanual, no solo no resta valor gráfico al libro, sino que le añade además un cierto toque

personal. Incluso estamos seguros de ir en la dirección de una cierta práctica de autografía manual que hoy se emplea, no solo por necesidad, ya que la exige en mucho caso la grafía de la música contemporánea, sino también, porque es muy manuscrito, cuándo es claro y legible, no desmerece al lado de una autografía de plantillas, de tipos o de ordenador, sobre todo en una obra de las características de este cancionero. (p.111)

En el marco de la presente investigación, se procedió a examinar detalladamente los cancioneros que constituyen el objeto de estudio, con base en el concepto de autografía delineado por Manzano (1989). En particular, se efectuó una distinción rigurosa entre las autografías musicales generadas a través de procedimientos manuales y mecánicos, así como también la eventual confluencia de ambos modos de producción.

Analizando las obras que son objeto de este estudio se puede afirmar que el segundo tomo de la obra de Bonifacio Gil, fue transcrito de manera manual, presuntamente a causa de la escasez de recursos económicos o bien por la necesidad de presentar el trabajo de manera inmediata. Es pertinente resaltar que la transcripción manual de textos representa un proceso arduo y laborioso, que requiere de una gran destreza y paciencia por parte del transcriptor, debido a que debe asegurar la exactitud y fidelidad del contenido original del documento. Francisca García (1985) en su obra *Cancionero Arroyano*, combina procedimientos manuales y mecánicos en la edición, sin embargo todos los autores de los cancioneros modernos utilizan técnicas informáticas en la realización de los mismos. En el estudio de las autografías de la obra *Cancionero Arroyano*, se ha encontrado que en algunos casos resulta difícil identificar las notas musicales, lo que indica una falta de claridad en la escritura. Esta falta de claridad puede deberse a diversos factores, como la utilización de una escritura poco cuidada o la falta de precisión en la transcripción de las melodías. En relación a este fragmento musical, mostrado en la Ilustración 102, se presenta una dificultad en la identificación de las notas más graves, en los compases finales, debido a la imprecisión en la notación musical manual utilizada. Este tipo de situación se produce con cierta frecuencia en el ámbito musical, especialmente en piezas antiguas o en aquellos casos en los que la notación no se realiza mediante medios digitales.

Ilustración 102. Fragmento del Cancionero Arroyano en la que se puede apreciar la utilización de autografía manual

LAS MORCILLAS PATATERAS

Allegretto

Las mor-ci-llas pa-ta- te-ras se des-pi-die-ron di-
cien-do ha- bas te-neis que co-mer has-ta que pa-see! in-
vier-no. Ha-bes pu- se! lu-nes, ha-bes pu- se! mar-tes,
el mier-co-les ha- bas ye! jue-ves to- ma- te.

FIN

D.C. hasta fin

Nota Extraído de *Cancionero Arroyano* (p. 18), por F. García (1985). Institución cultural El Brocense.

Continuando con el *Cancionero Arroyano* se han identificado errores notorios en la notación musical de diferentes transcripciones, incluyendo la colocación incorrecta de las plicas, tal y como se puede apreciar en la Ilustración 103. En particular, se ha observado que las plicas se han dispuesto en dirección opuesta a la que correspondería según la convención establecida en la notación musical occidental. La colocación inadecuada de las plicas puede generar confusión en la identificación de las notas, especialmente en aquellos casos en los que se trata de piezas complejas o que presentan cambios rápidos de tonalidad o ritmo. Por lo tanto, resulta fundamental corregir estos errores a fin de garantizar la legibilidad y precisión de la notación musical.

Para evitar este tipo de fallos, se recomienda seguir las convenciones establecidas en la notación musical occidental, que incluyen reglas específicas para la colocación de las plicas en función de la altura de las notas. Además, es importante contar con un conocimiento sólido de la teoría musical y de las técnicas de notación, a fin de poder aplicar correctamente estas convenciones y evitar errores que puedan afectar negativamente la interpretación y ejecución de la obra musical.

Ilustración 103. Fragmento del *Cancionero Arroyano* en la que se puede apreciar la utilización de autografía manual (II)

EL HIJO POSTUMO
Un romance sobre un crimen nefando.

Andante mosso

Don A- lon- so, Don A- lon- se a ca- ba-
llo ca- mi- na- ba Lie- vas la rei-
na con- si- go de sie- te me- ses pre- ña- da. Al do- lon- dón.

Nota Extraído de *Cancionero Arroyano* (p. 86), por F. García (1985). Institución cultural El Brocense.

En la exploración detallada de estos cancioneros, basada en la noción de autografía planteada por Manzano (1989), se destacó una diferencia esencial entre las autografías musicales producidas por métodos manuales y mecánicos y cómo estas modalidades a veces pueden converger.

Por ejemplo, el segundo tomo del trabajo de Bonifacio Gil fue transcrito manualmente, posiblemente debido a limitaciones financieras o a la necesidad de entrega inmediata. Es importante reconocer el proceso laborioso de transcribir manualmente, que demanda precisión y fidelidad al contenido original del documento. Por otro lado, en su *Cancionero Arroyano*, Francisca García combinó técnicas manuales y mecánicas, y los autores de los cancioneros modernos utilizan predominantemente tecnología informática. Sin embargo, se notó una falta de claridad en las autografías del *Cancionero Arroyano*, dificultando la identificación de las notas musicales, posiblemente debido a la escritura poco cuidada o la falta de precisión en la transcripción de las melodías. Además, se identificaron errores significativos en la notación musical de varias transcripciones, incluida la colocación incorrecta de las plicas. Esta inadecuada colocación puede provocar confusión al identificar las notas, sobre todo en piezas complejas o que tienen cambios rápidos de tonalidad o ritmo.

Ciertos cancioneros iniciales, después de la recopilación de datos, fueron editados críticamente por otros autores cuando las computadoras ya estaban disponibles para el diseño de estos cancioneros. Este contraste entre la metodología utilizada en los cancioneros modernos y los primeros cancioneros presenta interrogantes sobre la metodología de producción y su efecto en el análisis de las autografías musicales. La justificación para la prevalencia de técnicas informáticas en la creación de cancioneros modernos radica en su accesibilidad, eficiencia y precisión. Comparativamente, estas técnicas son más fáciles de usar, rápidas y precisas para la creación de autografías musicales que los métodos manuales. Además, permiten la reproducción de múltiples copias idénticas sin perder calidad, facilitando su distribución y uso por otros investigadores.

No obstante, los métodos manuales también pueden proporcionar datos valiosos sobre las características y particularidades de las canciones. Por lo tanto, la combinación de técnicas manuales e informáticas, como la empleada por Francisca García, puede ser una estrategia eficaz para la creación de cancioneros que capturen con precisión la esencia de la música folklórica y tradicional.

2.4 Análisis según las características musicales

Mediante el análisis comparado de los cancioneros existentes, es posible identificar similitudes y diferencias entre las canciones, así como las formas en que han sido recogidas, transmitidas y adaptadas a lo largo del tiempo. Ello nos permitirá conocer las características comunes y particulares de la música popular de la provincia, identificando la presencia de géneros y formas musicales comunes. Además, se pueden observar diferentes variantes de estas formas musicales en función de las diferentes localidades de la provincia. Por otro lado, el análisis comparado también permite identificar particularidades de cada cancionero.

De acuerdo con Manzano (1990), en la música de tradición oral se encuentran varios elementos arcaicos que no se hallan en la música culta. Entre los más destacados se encuentran: sistemas melódicos modales y no tonales presentes en más del cincuenta por ciento de muchos repertorios; rangos melódicos limitados basados en pentacordos o hexacordos en lugar de octavas; cromatismos en ciertos grados del sistema melódico siguiendo reglas estables pero no consideradas como modulaciones; flexibilidad en el desarrollo melódico sin restricciones de grados tonales, acordes o leyes cadenciales; e

irregularidades rítmicas que no se ajustan a un compás fijo, sino que siguen la dicción natural del texto con libertad y espontaneidad, entre otros.

Estos elementos musicales, junto con otros menos prominentes, constituyen gran parte del repertorio de música de tradición oral. Al analizarlos en conjunto y en detalle, y compararlos con la música culta, se descubre que la formación, transmisión y preservación de este repertorio musical con tales características ha seguido un camino paralelo al de la música culta, con escasa influencia entre ellas a lo largo del tiempo. En resumen, se trata de dos culturas musicales bastante distintas: una culta, que se refiere a la música escrita, y otra popular, que incluye el folklore musical y la música transmitida oralmente. A pesar de haber interactuado en ciertas ocasiones y momentos, es innegable que han llevado vidas diferentes y coexistido en paralelo durante largos períodos.

A partir de las observaciones mencionadas anteriormente, se considera fundamental realizar un análisis exhaustivo de los cancioneros. Esta investigación permitirá comprender mejor la naturaleza y características de estos repertorios. Al analizar detenidamente los cancioneros, se podrá identificar y examinar los elementos arcaicos y distintivos presentes en la música de tradición oral, lo que contribuirá a un entendimiento más completo del patrimonio cultural y musical de una sociedad. En definitiva, el análisis musical comparado de los diferentes cancioneros de música de tradición oral en Cáceres permitirá conocer y valorar la riqueza musical de la provincia, identificando similitudes y diferencias en la música popular de distintas localidades, y profundizando en la comprensión de la evolución de la música popular a lo largo del tiempo.

2.4.1 Tesitura y ámbito melódico

Según Manzano (1989) "para realizar la transcripción melódica de una determinada canción se ha de seguir la norma general que todo compositor sigue instintivamente cuando escribe música vocal, transcribiendo el canto en la tesitura que mejor exprese el carácter de la melodía y que mejor se adapte a las voces que lo van a interpretar"(p.92). Aclara que la mayor parte de las canciones populares se mueven dentro del ámbito de una octava, en muchos casos sin sobrepasar el pentacordo, excepto en salidas esporádicas, incidentales en el desarrollo de la melodía.

El ámbito melódico debe ser transcrito a la altura aproximada en la que aparezca con la mayor claridad al carácter general que la melodía, revela a lo largo de su desarrollo, y de modo que la cumbre melódica y la cadencia estén en el punto justo en que puedan entonarse sin quedar ahogadas en la región demasiado aguda o

grave y pierdan el interés que tienen en el conjunto del discurso melódico. En esta elección de la tesitura adecuada tiene una importancia decisiva a la situación de la nota que destaca como cuerda recitativa sobre la que se apoya el desarrollo melódico y que, junto con la nota tonal o modal básica del sistema, constituye uno de los soportes del fluir de la melodía. De escoger una u otra altura para esa nota, una melodía puede cambiar como de la noche al día. (Manzano, 1989, p. 92)

Para adentrarnos en la música contenida en los diferentes cancioneros y obtener una comprensión más profunda de sus características y particularidades, es esencial realizar un análisis minucioso de las melodías. Este análisis, entre otras cosas, nos permitirá examinar y comparar la tesitura o rango vocal de los cantos de tradición oral, aspecto que puede arrojar luz sobre características esenciales de estas piezas musicales. En particular, este análisis cuantitativo permite identificar la proporción de cantos que se acomodan dentro de una octava, es decir, que no exceden un rango de ocho notas diatónicas en su melodía, y aquellos que rebasan esta octava, tal como se presenta en la Tabla 35. Esta comparación nos brinda información valiosa acerca de la estructura melódica, las limitaciones vocales e instrumentales, y las influencias culturales y estilísticas que han moldeado estas piezas musicales a lo largo del tiempo. De esta forma, este enfoque nos facilita una apreciación más completa y significativa del patrimonio musical representado en estos cancioneros, permitiéndonos valorar la riqueza y diversidad de la música de tradición oral en su justa medida y a la vez, enriqueciendo nuestro conocimiento sobre las convenciones melódicas y las habilidades vocales dentro de la tradición que estamos estudiando.

Tabla 35. Porcentaje de cantos que se encuentran dentro de una octava y de cantos que rebasan la octava

Ámbito melódico de los cancioneros

Autor	Dentro de una octava	Más de una octava	Total	% Dentro de una octava	% Más de una octava
Kurt Schindler	156	31	187	83%	17%
Bonifacio Gil (Vol. I y II)	195	42	237	82%	18%
Manuel García Matos	303	46	349	87%	13%
Cadpdevielle	235	50	285	82%	18%
Pedro Majada	81	35	116	70%	30%
Francisca García	59	9	68	87%	13%
Francisco Rodilla	109	53	162	67%	33%
Ángel Calle et. al	105	33	138	76%	24%
Pilar Barrios y Ricardo Jiménez	130	8	138	94%	6%
Agrupación Folklórica	111	29	140	79%	21%
Rosario Guerra y Sebastián Díaz	230	79	309	74%	26%
Cosme Tomé	54	18	72	75%	25%
Jaime Sampedro	28	13	41	68%	32%

Fuente: Elaboración propia

Los datos proporcionados en la tabla ilustran la distribución del ámbito melódico en diversos cancioneros de música tradicional. En cada uno, se destaca una inclinación hacia melodías que se mantienen dentro de una octava, aunque el porcentaje exacto varía.

Comenzando con Kurt Schindler, observamos que el 83% de las melodías se sitúan dentro de una octava, mientras que el 17% se expande más allá. Esta tendencia apunta a una predilección por melodías más ajustadas, aunque no se excluye la diversidad y el rango extendido en algunas composiciones. Bonifacio Gil presenta un porcentaje similar, con un 82% de las melodías dentro de una octava y un 18% que supera este rango. La recopilación de Manuel García Matos destaca por tener un alto porcentaje de melodías contenidas dentro de una octava, con un 87%, mientras que solo un 13% va más allá.

En el caso de Ángela Cadpdevielle, el 82% de las melodías recopiladas se encuentran dentro de una octava y el 18% supera este rango. Aquí, al igual que en los casos anteriores, existe una clara preferencia por las melodías contenidas en una octava,

pero también se destaca una proporción significativa de melodías con un rango más extenso. En las recopilaciones de Pedro Majada, el 70% de las melodías se encuentran dentro de una octava y el 30% van más allá. Esta proporción representa un equilibrio más uniforme entre melodías compactas y extendidas. Francisca García también muestra una alta proporción de melodías contenidas dentro de una octava, que constituyen el 87% del total, mientras que solo el 13% se expande más allá. En el caso de Francisco Rodilla, el 67% de las melodías se encuentran dentro de una octava y el 33% supera este rango. Ángel Calle et al. cuentan con un 76% de melodías dentro de una octava y un 24% que se extiende más allá.

Pilar Barrios y Ricardo Jiménez destacan por su gran proporción de melodías contenidas dentro de una octava, con un 94%, mientras que solo un 6% supera este límite. La Agrupación Folklórica presenta un 79% de melodías contenidas en una octava y un 21% que excede esta. En el cancionero de Cosme Tomé, encontramos un 75% de melodías dentro de una octava y un 25% que van más allá. En el caso de Rosario Guerra y Sebastián Díaz, se observa que el 74% de las melodías se encuentra dentro de una octava y el 26% supera este rango. Por último, en la obra de Jaime Sampedro, el 68% de las melodías se encuentra dentro de una octava y el 32% supera este rango.

2.4.2 Compases y figuración

El compás y la figuración también son elementos fundamentales en la música de tradición oral de Extremadura y han sido objeto de estudio por parte de diversos etnomusicólogos a lo largo del tiempo. Estos elementos son esenciales para la interpretación de las melodías y la comprensión de la estructura rítmica y métrica de las mismas. En los cancioneros elaborados por los etnomusicólogos extremeños, se pueden encontrar diferentes formas de notación y transcripción de los compases y las figuraciones utilizadas en las canciones populares, lo que refleja la diversidad de enfoques y métodos utilizados por estos investigadores para documentar la música de tradición oral en la región. En este subapartado se procederá a analizar y comparar la diferente utilización de estos conceptos.

Se seguirá el criterio expuesto por Manzano en su obra *Cancionero Leonés* en referencia a los compases y la figuración. Manzano (1989) explica, por ejemplo, que en la transcripción de música tradicional es importante utilizar los signos de compás y líneas divisorias para reflejar con precisión el pulso rítmico y las agrupaciones de acentuación que se escuchan en la grabación. Incluso si hay cambios constantes de compás, es necesario indicarlos para adaptar la escritura a las variaciones de la acentuación regular

de la interpretación. En algunos casos, aunque un informante comete un error, se debe indicar este cambio de ritmo si se convierte en una característica distintiva de la música.

Manzano también menciona que en ciertas situaciones, como en melodías de ritmo libre o compases de un solo tiempo, es apropiado suprimir las líneas divisorias para reflejar el flujo natural de la música. Además, la figuración indicada en las cifras del signo de compás puede ayudar a representar gráficamente el tempo. Por ejemplo, las agrupaciones binarias de ritmos ternarios se escriben de manera diferente según el aire ligero o reposado que piden los pulsos rítmicos de la jota o los cantos de tipo rondeño.

En el presente apartado, en primer lugar, nos proponemos llevar a cabo un análisis exhaustivo de diversos cancioneros que contienen canciones de ritmo libre, con el objetivo de determinar si estos incluyen líneas divisorias en su estructura y, de ser así, examinar los criterios que siguen los etnomusicólogos al abordar esta temática. La selección de cancioneros en los que se encuentran canciones de ritmo libre nos permitirá analizar las convenciones y preferencias de los etnomusicólogos en cuanto a la presentación y estructuración de estas composiciones. A través de esta investigación, buscamos comprender si existe un consenso en la inclusión o exclusión de líneas divisorias, y si esto se debe a consideraciones culturales, estilísticas o simplemente a convenciones adoptadas por los expertos en la materia.

Bonifacio Gil, en su obra, tal y como se puede apreciar en la Ilustración 104, sigue un enfoque similar al que presenta Manzano en su *Cancionero Leonés*, al no incluir líneas divisorias en las obras o cantos de ritmo libre. Esta decisión se basa en la naturaleza misma del ritmo libre y en cómo se desarrolla sin estar sujeto a una estructura métrica específica. El criterio expuesto por Manzano en el *Cancionero Leonés* subraya la importancia de mantener la esencia del ritmo libre, que se caracteriza por su fluidez y adaptabilidad. La inclusión de líneas divisorias en este tipo de obras podría alterar su autenticidad y dificultar la percepción del ritmo natural en la declamación del texto. Además, al mantenerse en consonancia con el criterio de Manzano, Bonifacio Gil respeta y conserva el contexto cultural y tradicional de los cantos de ritmo libre. Esta elección se refleja en la presentación de las obras, permitiendo a los lectores y oyentes apreciar la verdadera naturaleza de este estilo particular. A pesar de que la persona que dictó el canto mostrado pertenece a la provincia de Badajoz, el canto lo aprendió en el municipio cacereño de Arroyo de la Luz.

Ilustración 104. Fragmento del Cancionero popular de Extremadura Vol.II donde se puede apreciar la no inclusión de líneas divisorias en los cantos de ritmo libre

8. El barrilero

*Dictó Arsenia Bravo, de Castilblanco.
Lo aprendió en el pueblo de un botijero
de Arroyo de la Luz.*

Allegretto molto.

292

El ba - ri - le - ro. ¿Quién com - pra ba - rri - leh fi - no(s)?

Nota Extraído de *Cancionero popular de Extremadura Vol II*, (p.753), por B. Gil (1956). Colección Raíces.

En la obra de Manuel García Matos, tal y como se puede observar en la Ilustración 105. Manuel García Matos optó por transcribir las canciones de ritmo libre sin líneas divisorias de compás. Esta elección metodológica establece una conexión con la teoría propuesta por Manzano. La teoría de Manzano sostiene que el ritmo libre en la música folklórica y popular es un elemento fundamental que permite una mayor libertad de expresión y una adaptación más orgánica a la voz y el estilo de cada intérprete.

Ilustración 105. Fragmento del Cancionero Popular de la provincia de Cáceres donde se puede apreciar la no inclusión de líneas divisorias en los cantos de ritmo libre

Adagio non molto

Pozuelo de Zarcón

18
(18)

El em - pe - ra - dor de Ro - ma

tie - neu - na - hi - ja bas - tar - da que

la quie - re me - ter mon - ja

ye - lla quie - re ser ca - sa - da.

Nota Extraído de *Cancionero popular de la provincia de Cáceres* (p. 9), por Crivillé i Bargalló, J. (1982). Consejería de Cultura de la junta regional de Extremadura.

Francisco Rodilla (2003) afirma que el ritmo libre es un tipo de ritmo que se desarrolla sin estar restringido por una estructura métrica específica, encajándose en los ritmos naturales. Generalmente, se basa en la declamación del texto y sus propios ictus.

Sin embargo, en su repertorio de canciones, la presencia de este ritmo es bastante limitada, ya que solo encuentran cuatro ejemplos, tres de los cuales están claramente relacionados con la música religiosa y uno con los cantos de trabajo. En referencia a las canciones de ritmo libre Francisco Rodilla (2003) afirma:

Es evidente que en estas circunstancias, el compás está ausente y, por tanto, no son adecuadas las líneas divisorias convencionales. Por tal razón han sido sustituidas estas por líneas punteadas, cuyo objeto nosotros, sino el de dividir las frases musicales, aún cuando el Canto respire a mitad de ella. Hemos preferido no desvirtuar la línea melódica a favor de un mejor entendimiento de la estructura completa de la melodía. (p.35)

Como se observa en la Ilustración 106, Francisco Rodilla presenta una línea discontinua en vez de la convencional línea separadora. Dicha línea se utiliza para segmentar las expresiones musicales. Por lo general, como se comentó anteriormente, en este estudio, los temas de ritmo libre poseen una naturaleza religiosa.

Ilustración 106. Fragmento del cancionero Música de tradición oral en Torrejoncillo donde se puede apreciar la inclusión de líneas divisorias discontinuas en los cantos de ritmo libre

Y CUANDO DIOS VINO
Canti: Ángel Torres Vidal

Libremente

148

Y cuando Dios vi-no al mundo vi-no pa-ra los pas-to - res y vi-no para no-sotros que so-mos qui-la-o - res

Sa-le el sol "dis-pues" de la au-ro-ra cuando el ro-cío vie-ne. A la som-bra de un ár - bol mi ni - ña duer - me.

Y cuando Dios vino al mundo,
vino para los pastores
y vino para nosotros,
que somos "esquilaeros".

Sale el sol "dispues" de la aurora,
cuando el rocío viene.
A la sombra de un árbol
mi niño duerme.

Nota Extraído de *Música de tradición oral en Torrejoncillo* (p. 257), por F. Rodilla (2003). Institución cultural El Brocense.

En conexión con las afirmaciones anteriores, las canciones de ritmo libre identificadas en la obra *Cancionero Arroyano*, recopilado por Francisca García (1985), incluyen *Coplas del pandero* y *Canciones de trabajo*. La autora destaca que las coplas

del pandero representan una de las manifestaciones más antiguas del folklore extremeño, conocidas como bailes del pandero. Debido a sus características melódicas, es posible atribuir un origen muy remoto a los bailes del pandero de Arroyo de la Luz. García (1985) señala que pueden distinguirse tres variaciones en las coplas del pandero: A la rama, La tonadita Llana y los Sanjuanes. Todas estas variaciones comparten el mismo acompañamiento ternario del pandero, mientras que el canto presenta un ritmo libre.

Siguiendo el criterio de otros etnomusicólogos mencionados anteriormente, la autora también opta por eliminar las líneas divisorias en las canciones de ritmo libre. Esta decisión de excluir las líneas divisorias en las canciones de ritmo libre en el cancionero de Francisca García, en consonancia con las posturas de otros etnomusicólogos, refuerza la idea de que esta práctica es común en la presentación de este tipo de composiciones. Al hacerlo, se busca preservar la autenticidad y la esencia del ritmo libre en la música y la poesía, permitiendo a los lectores y oyentes apreciar su fluidez y adaptabilidad en su forma original. Como se puede apreciar en la Ilustración 107, las afirmaciones mencionadas anteriormente sobre las canciones de ritmo libre en el cancionero de Francisca García y la exclusión de las líneas divisorias en estas composiciones se ejemplifican claramente.

Ilustración 107. Fragmento del Cancionero Arroyano donde se puede apreciar la no inclusión de líneas divisorias en los cantos de ritmo libre

LOS SANJUANES

The image shows a musical score for a piece titled "LOS SANJUANES". It features a 3/8 time signature for the "Pandero" (percussion) part, which is written on a single staff. The vocal part is written on three staves, with lyrics underneath. The lyrics are: "A San Juan he que-ri-do ya San Juan quie-ro. A San Juan he tra-f-do ya San Juan he tra-f-do en el pen-sa-mien-to." The score is presented without traditional bar lines, illustrating a free rhythm.

Nota Extraído de *Cancionero Arroyano* (p. 39), por F. García (1985). Institución cultural El Brocense.

Pedro Majada (1984), como se observa en la Ilustración 108, también sigue el criterio propuesto por Manzano (1989) y no presenta líneas divisorias en los versos de ritmo libre. De los versos, solo dos tienen un ritmo libre: uno es un canto de ronda y el otro es un canto religioso.

Ilustración 108. Fragmento del Cancionero de la Garganta donde se puede apreciar la no inclusión de líneas divisorias en los cantos de ritmo libre

(62) DESNUDO ESTA

Dictó: MARIA SANCHEZ MORENO

Adagio

Des-nu-do es-tá el po-bre-ci-to en un pe-se-bre, en un pe-se-bre, ten-di-do, ten-di-do sin más ro-pa que un pa-ñal, sin más ro-pa que un pa-ñal, po-bre sí, po-bre sí, pe-ro di-vi-no. Can-te-mos, pas-to-res, sí; can-te-mos con dul-ce-a-mor y can-te-mos a se-te Ni-ño mil can-cio-nes en su ho-nor. Va-ya, can-te-mos; nin-gu-no ha-blar, si-ga el fes-te-jo has-ta el por-tal, has-ta el por-tal, has-ta el por-tal.

Nota. Extraído de *Cancionero de la Garganta* (p. 156), por P. Majada (1984). Institución cultural El Brocense.

La AFVR, que confía la transcripción de partituras a Mario Hidalgo Pulgarín, también omite las líneas divisorias en las canciones de ritmo libre. Todos los versos de ritmo libre hallados son cantos religiosos, muchos dedicados a la Virgen de los Remedios, patrona del municipio de Torrecillas de la Tiesa. Es importante señalar que, si bien todos los cantos de ritmo libre son de temática religiosa, no todos los cantos religiosos presentan un ritmo libre, aunque la mayoría sí lo hace. Esta observación se encuentra en consonancia con las afirmaciones previamente mencionadas.

Ilustración 109. Fragmento del Cancionero Popular de Torrecillas de la Tiesa donde se puede apreciar la no inclusión de líneas divisorias en los cantos de ritmo libre

GLORIA A TI VIRGEN DE LOS REMEDIOS.

*Gloria a ti Virgen de los Remedios,
Madre llena de gracia y amor,
oye madre a tus hijos amantes,
que elevan constante un himno en tu honor.
Y al cantar te piden,
abundante cordial bendición,
y que abrasen con vivos ardores,
los puros amores de tu corazón.*

*Ves con cuánta ilusión y alegría,
tu bendita medalla besamos,
que prendida en el pecho llevamos,
como emblema sagrado de amor.
Es la insignia mil veces bendita,
de los hijos a ti consagrados,
que acrecienta por ello escudado,
su tesoro de fe y tierno amor.*

Nota Extraído de *Cancionero popular de Torrecillas de la Tiesa* (p. 57), por Agrupación folklórica Virgen de los Remedios (2004). Agrupación folklórica Virgen de los Remedios.

Estudio del ritmo

En un intento de desentrañar las características y la esencia de la música de tradición oral, no se puede evitar el reconocimiento de la importancia del ritmo, no solamente como elemento musical, sino también como un reflejo de la identidad colectiva y la narrativa histórica de la comunidad que la ha creado (Clayton, 2000). Esta idea fue precisamente enfatizada por Clayton, quien sostiene que los patrones rítmicos pueden revelar elementos fundamentales del entorno sociocultural, ya que la música y el ritmo se utilizan como vehículos para comunicar y exaltar aspectos importantes de la identidad cultural. En su estudio sobre la música folklórica en diversas culturas, Nettl (1983) también destacó el papel crucial del ritmo en la música de tradición oral. Según Nettl, el ritmo se presenta como uno de los elementos más distintivos que separa la música de tradición oral de la música escrita, siendo uno de los aspectos que más rápidamente atrae la atención del oyente cuando escucha una pieza musical.

Además de su importancia cultural, el ritmo en la música de tradición oral también puede desvelar información crucial para comprender la cognición musical. Meyer (1956) sostuvo que el ritmo tiene una relevancia fundamental en cómo percibimos y procesamos

la música, y que el estudio de los patrones rítmicos puede proporcionar valiosos conocimientos sobre la forma en que la mente humana entiende y se relaciona con la música.

El ejemplo de la música tradicional cacereña demuestra cómo estos patrones rítmicos pueden variar y ser complejos, haciendo que su transcripción sea una tarea desafiante. Esta música es conocida por su ritmo distintivo, marcado por la acentuación y los cambios de ritmo. Se ha enfatizado el valor del ritmo ternario, particularmente en las jotas, como uno de los sellos del folclore extremeño. En este contexto, también se aprecia la influencia de las culturas portuguesa y andaluza, evidenciada a través de la presencia de ritmos binarios y ternarios.

Dentro de la música de tradición oral, el ritmo cumple un papel de gran importancia, pues es la columna vertebral que proporciona la estructura a medida que se desarrolla la música. Este ritmo puede estar estrechamente ligado a la danza y otras formas de movimiento corporal. En muchas culturas, música y danza están intrínsecamente unidas, con los patrones rítmicos de la música reflejando y complementando los movimientos de la danza.

Lomax (1968) añade una dimensión más al destacar la relación entre el ritmo en la música de tradición oral y la lengua de la comunidad. Los patrones rítmicos de la música pueden reflejar los patrones rítmicos del idioma hablado en la comunidad, lo que establece una relación profunda entre la música y el lenguaje.

Finalmente, el ritmo en la música de tradición oral puede jugar un papel crucial en la enseñanza y el aprendizaje musical. Como señaló Campbell (1997), en las comunidades donde la música se transmite de forma oral, los ritmos pueden ser una herramienta efectiva para enseñar y aprender canciones y piezas musicales, ya que los patrones rítmicos pueden ser más fáciles de recordar y repetir que las melodías o las letras.

En resumen, el ritmo en la música de tradición oral es un campo de investigación rico y diverso, con potencial para revelar datos importantes sobre la cultura y sociedad de donde surge esta música.

En el presente apartado, nos proponemos examinar de manera exhaustiva qué tipo de compás es el predominante en cada uno de los cancioneros seleccionados. El compás, como unidad rítmica que organiza y estructura el tiempo musical, es esencial para comprender cómo se desarrollan las melodías y cómo se construyen las piezas musicales. Asimismo, el estudio de los compases predominantes en distintos cancioneros nos permitirá comparar y contrastar las tendencias rítmicas de diferentes períodos y regiones,

lo que contribuirá a enriquecer nuestra comprensión de la música de tradición oral en la provincia de Cáceres.

Se ha contabilizado cada cambio de compás en un canto como si fueran unidades independientes, obteniendo así una visión más detallada de la diversidad rítmica presente en los cancioneros y explorando cómo los etnomusicólogos han empleado diferentes compases para dar forma a sus transcripciones. Esta metodología nos permitirá identificar patrones y tendencias en el uso de los cambios de compás, así como analizar si ciertos autores, períodos o regiones presentan mayor propensión a experimentar con variaciones rítmicas.

Es importante destacar que esta metodología, aunque nos ofrece una visión más completa de la riqueza rítmica de los cancioneros, también puede presentar ciertos desafíos en términos de comparabilidad y análisis de datos. Por ello, es fundamental abordar el estudio de los cambios de compás con criterios claros y consistentes, que nos permitan obtener resultados confiables y significativos. En definitiva, al considerar cada cambio de compás en un canto como una unidad independiente, nos adentramos en un nivel más profundo de análisis que nos ayudará a descubrir nuevas facetas de la música tradicional y a comprender cómo los autores han empleado el lenguaje rítmico para dar vida a sus obras.

En el presente apartado, se comenzará abordando el estudio de cancioneros que presentan una predominancia del compás de $3/4$, analizando sus características y particularidades. Para ello, se lleva a cabo una revisión bibliográfica de fuentes relevantes, incluyendo la destacada contribución de Manzano (2011), quien ofrece una perspectiva detallada y valiosa sobre el ritmo ternario y su presencia en la música tradicional. A lo largo del texto, se examinarán los criterios y observaciones expuestos por Manzano, permitiendo una comprensión más profunda de las estructuras rítmicas y melódicas en los cancioneros con predominio del compás de $3/4$. Esta investigación pretende enriquecer el conocimiento acerca de la importancia y el papel de estos cancioneros en la tradición musical, así como de las características que definen y diferencian a las obras que siguen este patrón rítmico.

Manzano (2011) señala que el ritmo ternario consiste en bloques de tres pulsos rítmicos: el primero fuerte y acentuado, el segundo débil y el tercero también débil, pero ligeramente más fuerte que el segundo. Este ritmo asimétrico contrasta con el movimiento espontáneo de la andadura, que sigue un ritmo binario. En la notación musical, el ritmo ternario se representa mediante compases de $3/4$ o $3/8$, dependiendo de si el movimiento

es pausado o rápido. A pesar de esta discrepancia con el ritmo binario, el ritmo ternario fue ampliamente difundido en la tradición musical occidental previa al siglo XV, donde los teóricos antiguos lo consideraban el ritmo perfecto. El ritmo ternario en su forma simple es difícil de encontrar, ya que generalmente se ejecuta rápidamente y se agrupa en bloques de dos (o más raramente de tres), cada uno percibido como un pulso rítmico completo sin fragmentación. No obstante, la tradición española presenta tres géneros de baile en ritmo ternario ampliamente difundidos, especialmente en el centro y sur de la Península Ibérica: la seguidilla, el bolero y el fandango. Cabe destacar que el último puede considerarse también como un polirritmo simultáneo, es decir, un ritmo que combina el ritmo ternario (2+2+2 corcheas) de la melodía con un acompañamiento rítmico ternario de agrupación binaria (3+3 corcheas), lo cual otorga un encanto especial a este canto y baile. El tempo de estos tres ritmos es reposado y lento, especialmente en el caso del bolero, lo que permite percibirlos claramente como ritmos ternarios simples, es decir, que no se agrupan en bloques. Las plantillas rítmicas de estos ritmos son ampliamente conocidas.

En el cancionero de Kurt Schindler, tal y como se puede apreciar en la Tabla 36, se observa una marcada predominancia del compás de 3/4. La constancia en los cambios de compás en este cancionero podría atribuirse a la fidelidad del autor en sus transcripciones respecto a las interpretaciones de los informantes. La amplia diversidad de compases presentes en el cancionero sugiere un vasto espectro de estilos musicales y culturas representadas en la colección. Esta variedad podría deberse a la meticulosa atención de Kurt Schindler en la preservación de las características rítmicas y melódicas propias de cada zona geográfica o estilo musical. Entre los cancioneros analizados, el de Kurt Schindler se distingue por presentar la mayor cantidad de tipos de compases.

Tabla 36. Recuento de los tipos de compases que aparecen en la obra de Kurt Schindler

Tratamiento del ritmo según Kurt Schindler (1941)	
Tipo de compás	Número de veces que aparece
3/4	161
2/4	105
3/8	54
4/4	28
C (Compasillo)	16
2/8	15
3/2	13
5/8	13
6/8	11
9/8	8
5/4	4
4/8	3
5/2	3
1/4	2
7/8	2
11/8	2
4/2	1

Fuente: Elaboración propia basada en Schindler (1941)

En el *Cancionero de Cáceres y su provincia*, compilado por Ángela Capdevielle, también se observa una predominancia del compás de 3/4. Esta constante en ambos cancioneros puede estar relacionada con la naturaleza de la música folklórica y popular de las zonas representadas en cada compilación. En este cancionero se presenta una situación diferente en comparación con el cancionero de Kurt Schindler. Aunque se encuentra una variedad de compases en esta colección, tal y como se puede apreciar en la Tabla 37, el número de tipos de compás es menor en comparación con el cancionero de Kurt Schindler. La mayoría de los compases presentes en el *Cancionero de Cáceres y su provincia* son de uso común, lo que podría reflejar una mayor uniformidad en las tradiciones musicales de la región. No obstante, se encuentran también compases menos convencionales, como el compás de 10/16, lo cual sugiere la presencia de elementos rítmicos y melódicos distintivos en algunas de las piezas incluidas en la compilación.

Esta diferencia en la variedad de compases entre ambos cancioneros puede deberse a factores como las diferencias en las tradiciones musicales representadas, la metodología de recolección y transcripción empleada por los compiladores, así como las intenciones y enfoques específicos de Kurt Schindler y Ángela Capdevielle en la preservación y documentación de la música folklórica y popular.

Tabla 37. Recuento de los tipos de compases que aparecen en la obra de Ángela Capdevielle

Tratamiento del ritmo según Ángela Capdevielle (1969)	
Tipo de compás	Número de veces que aparece
3/4	229
2/4	200
3/8	120
6/8	23
2/8	18
Compasillo	17
4/4	15
9/8	3
10/16	1

Fuente: Elaboración propia basada en Capdevielle (1969)

En el análisis y estudio de la organización rítmica del cancionero de Francisco Rodilla (2003), se han utilizado los criterios propuestos por el propio autor en su obra, tal y como se puede ver en la Tabla 38. Estos criterios incluyen la diferenciación entre ritmos ternarios, combinaciones mixtas, ritmos binarios, dispares y libres. Siguiendo esta clasificación, se puede concluir que el ritmo predominante en este cancionero es, de hecho, el ritmo ternario. El ritmo ternario, se caracteriza por tener tres pulsos rítmicos por compás, con el primer pulso acentuado y los dos siguientes débiles. Este patrón rítmico es común en diversas tradiciones musicales, y su prevalencia en el cancionero de Francisco Rodilla sugiere una fuerte influencia de estas tradiciones en la música recopilada en la obra.

Tal y como se puede apreciar en la Tabla 39, el compás que más aparece en esta obra es el compás de 3/4, seguido muy de cerca por el compás de 2/4, en prácticamente el mismo número de ocasiones. La predominancia del ritmo ternario en los cancioneros analizados, incluyendo el Cancionero de Kurt Schindler, el Cancionero de Ángela Capdevielle y el cancionero de Francisco Rodilla, pone de manifiesto la importancia y la prevalencia de este patrón rítmico en las distintas tradiciones musicales representadas en estas colecciones. Esta observación resalta la relevancia del estudio y análisis del ritmo ternario y el compás de 3/4, así como la presencia significativa del compás de 2/4 en el contexto de la música folklórica y popular.

Tabla 38. Recuento de los tipos de compases que aparecen en la obra de Francisco Rodilla según el autor

Tratamiento del ritmo según Francisco Rodilla (2003)	
Tipo de compás	Número de veces que aparece
Ritmo ternario	95
Combinación mixta	32
Ritmo binario	31
Ritmos dispares	4
Ritmo libre	4

Fuente: Elaboración propia basada en Rodilla (2003)

Tabla 39. Recuento de los tipos de compases que aparecen en la obra de Francisco Rodilla

Tratamiento del ritmo según Francisco Rodilla incluyendo tipos de compases concretos	
Tipo de compás	Número de veces que aparece
3/4	98
2/4	95
3/8	70
6/8	32
5/8	6
4/4	5
2/8	4
Ritmo libre	4
9/8	3

Fuente: Elaboración propia basada en Rodilla (2003)

Para llevar a cabo el análisis y estudio del tratamiento del ritmo en el cancionero de Pilar Barrios y Ricardo Jiménez (2003), se han seguido los criterios propuestos por los propios autores dentro de la obra. Esta clasificación incluye ritmos ternarios, binarios, compuestos de alternancia regular y compuestos de alternancia irregular. Al igual que en los cancioneros previamente mencionados, en este cancionero, tal y como se puede apreciar en la Tabla 40, el ritmo predominante también es el ternario. Esta constante en la predominancia del ritmo ternario en los cancioneros analizados refuerza la relevancia de este patrón rítmico en las distintas tradiciones musicales representadas en estas colecciones. La consonancia en la predominancia del ritmo ternario en los cancioneros estudiados, incluyendo el cancionero de Kurt Schindler, el cancionero de Ángela Capdevielle, el cancionero de Francisco Rodilla y el cancionero de Pilar Barrios y Ricardo Jiménez, pone de manifiesto la importancia de este patrón rítmico en la música folklórica

y popular. Este hallazgo enfatiza la necesidad de un mayor análisis y comprensión del rol del ritmo ternario en el contexto de las diferentes tradiciones musicales.

Tabla 40. Recuento de los tipos de compases que aparecen en la obra de Pilar Barrios y Ricardo Jiménez según los autores

Tratamiento del ritmo según Pilar Barrios y Ricardo Jiménez (2003)	
Tipo de compás	Número de veces que aparece
Ternario	81
Binario	39
Compuestos de alternancia irregular	8
Compuestos de alternancia regular	6

Fuente: Elaboración propia basada en Barrios y Jiménez (2003)

Tabla 41. Recuento de los tipos de compases que aparecen en la obra de Pilar Barrios y Ricardo Jiménez

Tratamiento del ritmo según Pilar Barrios Y Ricardo Jiménez (2003) incluyendo tipos de compases concretos	
Tipo de compás	Número de veces que aparece
Ritmo libre	1
Compasillo	18
6/8	47
5/8	1
5/4	1
3/4+4/4	1
3/4	76
3/8	23
2/8	4
2/4	42

Fuente: Elaboración propia basada en Barrios y Jiménez (2003)

En la obra *Cancionero Arroyano*, compilada por Francisca García en 1985, tal y como se puede apreciar en la Tabla 42, presenta una tipología de compases bastante común en la música folklórica y popular. Aunque el compás que más aparece es el de 3/4, no se puede afirmar que haya una predominancia de este compás en particular, ya que el compás de 2/4 le sigue muy de cerca en cuanto a número de veces que aparece. En concordancia con las obras analizadas previamente, el compás de 3/4 aparece con cierta regularidad en el este cancionero. Sin embargo, como se mencionó anteriormente, no se puede establecer una predominancia del mismo en esta colección, debido a la presencia significativa de otros compases, como el compás de 2/4.

Tabla 42. Recuento de los tipos de compases que aparecen en la obra de Francisca García

Tratamiento del ritmo según Francisca García (1985)	
Tipo de compás	Número de veces que aparece
3/4	25
2/4	22
3/8	15
6/8	3
Compasillo	2
3+2/4	1

Fuente: Elaboración propia basada en F. García (1985)

En la obra de Ángel Calle et. al, tal y como se muestra en la Tabla 43, se encuentran compases comunes como el 3/4, 2/4 y 4/4. Dentro de estos tipos de compases, el que aparece con mayor frecuencia y diferencia es el compás de 3/4, lo que permite concluir que existe una predominancia clara de este tipo de compás en esta colección. Esta observación en este cancionero respalda la afirmación de que existe una consonancia rítmica con los cancioneros analizados hasta ahora, donde también se ha encontrado una prevalencia del compás de 3/4. La presencia recurrente de este patrón rítmico en diferentes cancioneros refuerza su importancia en las tradiciones musicales representadas en estas compilaciones.

Tabla 43. Recuento de los tipos de compases que aparecen en la obra de Ángel Calle et. al

Tratamiento del ritmo según Ángel Calle et. al (1995)	
Tipo de compás	Número de veces que aparece
3/4	92
2/4	32
4/4	12

Fuente: Elaboración propia basada en Calle et. al (1995)

En la obra de Cosme Tomé, también se observa una situación similar a la de los otros cancioneros mencionados anteriormente, tal y como se puede apreciar en la Tabla 44. La predominancia del compás de 3/4 en esta colección refuerza la idea de que este patrón rítmico es común en la música folklórica y popular de diferentes regiones y tradiciones.

Tabla 44. Recuento de los tipos de compases que aparecen en la obra de Cosme Tomé

Tratamiento del ritmo según Cosme Tomé (2009)	
Tipo de compás	Número de veces que aparece
3/4	38
2/4	20
3/8	8
4/4	5

Fuente: Elaboración propia basada en Tomé (2009)

En la obra de Bonifacio Gil (Vol.I y II), tal y como se puede apreciar en la Tabla 45, se presenta una situación análoga a la de los otros cancioneros analizados previamente. Se encuentran compases típicos y comunes en la música folklórica y popular, y en cierto modo, se puede apreciar una predominancia del compás de 3/4, aunque seguido de cerca por otros tipos de compases.

Tabla 45. Recuento de los tipos de compases que aparecen en la obra de Bonifacio Gil

Tratamiento del ritmo según Bonifacio Gil Vol.I (1931) y Vol. II (1956)	
Tipo de compás	Número de veces que aparece
3/4	281
2/4	238
3/8	67
6/8	43
Compasillo	18
2/8	9
5/8	1

Fuente: Elaboración propia basada en Gil (1931&1956)

Según Manzano (2011), el ritmo binario es el más simple de todos, compuesto por un pulso fuerte y otro menos fuerte. Este ritmo está presente en el paso, la marcha, las pulsaciones del corazón y en todo lo que en la naturaleza se mueve o discurre en una sucesión par. En la notación musical, se representa mediante el compás de 2/4 cuando el pulso tiene una velocidad normal, aproximadamente entre 90 y 110 pulsaciones por minuto. Este ritmo se conoce comúnmente como *Andante*, mientras que velocidades más lentas se denominan adagio y velocidades más rápidas, moderato y allegro. El ritmo binario se encuentra en todos los géneros del repertorio, pero es especialmente característico de bailes y danzas que requieren movimientos relativamente rápidos de vaivén, alternando de un lado a otro, combinados con desplazamientos y movimientos de brazos, piernas y pies. Sin embargo, distinguir entre el ritmo binario simple y el binario

compuesto (ritmo binario de agrupación binaria, compás de 4/4) requiere un buen oído y atención cuidadosa.

En el siguiente apartado, se presentarán una serie de cancioneros cuya característica principal es la predominancia del compás 2/4 en sus composiciones. Este ritmo binario simple, como se mencionó anteriormente, es esencial en la música de baile y danzas, y resalta la diversidad rítmica presente en las tradiciones musicales. A continuación, exploraremos en detalle estos cancioneros y la forma en que el compás de 2/4 se manifiesta en su música. El cancionero de Manuel García Matos, tal y como se puede apreciar en la Tabla 46, presenta una amplia variedad de tipos de compases, lo que demuestra la riqueza y diversidad de las tradiciones musicales en esta colección. Aunque el compás predominante en este cancionero es el 2/4, se encuentran otros compases menos usuales como el 10/16 y el 15/16, lo que aporta una perspectiva más amplia de las estructuras rítmicas presentes en la música folklórica y popular. Cabe destacar que gran parte de las canciones de trabajo recogidas en el cancionero de Manuel García Matos son de ritmo libre, especialmente en las dos primeras clasificaciones que propone el autor. Esta característica es común en las canciones de trabajo, ya que suelen adaptarse al ritmo de las actividades laborales y no necesariamente siguen un patrón rítmico estricto. En cuanto a los sones y jotas en esta colección, se observa que la totalidad de ellos están escritos en 3/8, lo que refleja una preferencia por el ritmo ternario en estos géneros musicales específicos.

En resumen, el cancionero de Manuel García Matos ofrece una visión variada y enriquecedora de las estructuras rítmicas en la música folklórica y popular, destacando la presencia de compases menos comunes y la adaptabilidad de los ritmos en función de los géneros y contextos musicales tal y como se puede apreciar en la Tabla 46.

Tabla 46. Recuento de los tipos de compases que aparecen en la obra de Manuel García Matos

Tratamiento del ritmo según Manuel García Matos (1944)	
Tipo de compás	Número de veces que aparece
2/4	254
3/4	217
3/8	134
Compasillo	72
10/16	18
2/8	8
6/8	7
15/16	4
9/8	3
4/4	2
4/8	1
5/4	1

Fuente: Elaboración propia basada en M. García (1944)

El cancionero de Rosario Guerra y Sebastián Díaz (2008), como se puede observar en la Tabla 47, exhibe una gran variedad y diversidad de compases, lo que refleja la riqueza rítmica de las tradiciones musicales contenidas en esta colección. El compás que predomina en este cancionero es el 2/4, aunque se encuentra muy cercano al compás de 3/4 en cuanto a su frecuencia de aparición. Esta situación sugiere que ambos compases tienen una presencia importante en la música de esta compilación. Además, este cancionero presenta varios tipos de amalgamas y compases compuestos, lo que añade una mayor complejidad y versatilidad a las estructuras rítmicas de las piezas incluidas. Estos compases menos comunes proporcionan una visión más amplia de las posibilidades rítmicas presentes en la música folklórica y popular.

Tabla 47. Recuento de los tipos de compases que aparecen en la obra de Rosario Guerra y Sebastián Díaz

Tratamiento del ritmo según Rosario Guerra y Sebastián Díaz (2008)	
Tipo de compás	Número de veces que aparece
2/4	246
3/4	242
3/8	162
6/8	134
4/4	104
2/8	50
9/8	35
4/8	19
3/4+2/4	17
5/8	13
2/4+3/4	12
5/4	7
3/4 + 4/4	6
5/8	4
8/8	3
4/4 + 3/4	2
3/8+4/8	2
7/4	2
5/16	1

Fuente: Elaboración propia basada en Guerra y Díaz (2008)

En la obra de Jaime Sampedro tal y como se puede apreciar en la Tabla 48, se identifica una tipología de compases bastante común. El compás que claramente predomina es el 2/4. Es notable que el compás de 3/4, que aparece con frecuencia en otros cancioneros, en esta colección se encuentra representado únicamente en un canto. Esta particularidad resalta la diversidad de las tradiciones musicales y la variabilidad en la prevalencia de ciertos compases a lo largo de diferentes colecciones.

Tabla 48. Recuento de los tipos de compases que aparecen en la obra de Jaime Sampedro

Tratamiento del ritmo según Jaime Sampedro (2020)	
Tipo de compás	Número de veces que aparece
2/4	22
3/8	12
6/8	2
4/4	2
Compasillo	2
3/4	1

Fuente: Elaboración propia basada en Sampedro (2020)

Al igual que en otros cancioneros, en la obra de Pedro Majada, tal y como se puede ver en la Tabla 49, el compás que aparece con mayor frecuencia es el 2/4. Este compás es seguido muy de cerca por el compás de 3/4. En este cancionero también se encuentran compases menos comunes, como el 9/4, que está representado en dos cantos. La tipología de compases presente en esta colección es, en general, habitual, con algunas excepciones notables como la mencionada previamente.

Tabla 49. Recuento de los tipos de compases que aparecen en la obra de Pedro Majada

Tratamiento del ritmo según Pedro Majada (1984)	
Tipo de compás	Número de veces que aparece
2/4	61
3/4	57
3/8	43
6/8	27
9/8	7
6/4	5
4/4	4
9/4	2

Fuente: Elaboración propia basada en Majada (1984)

La obra de AFVR, como se puede apreciar en la Tabla 50, exhibe una tipología de compases en su mayoría usual, pero con una peculiaridad destacable: en esta colección, el compás predominante es el 6/8. Se trata de un ritmo ternario de agrupación binaria. Estos resultados se encuentran en consonancia con las convicciones de Manzano (2011) que indica que podemos afirmar, sin temor a equivocarnos, que el ritmo ternario de agrupación binaria es ampliamente predominante, no solo en la Península Ibérica, sino también en todas las culturas de influencia latina. Este ritmo se forma mediante la yuxtaposición de dos ritmos ternarios rápidos (dos pulsos de subdivisión ternaria) que se acentúan alternativamente, uno más que el otro. Se representa con los compases de 6/8 y 6/4, dependiendo de la velocidad del pulso rítmico. Es importante señalar que, en todos los ritmos compuestos, el pulso rítmico agrupa tres valores rápidos que el oído percibe como una unidad temporal (un pulso).

La propagación de este esquema rítmico probablemente se originó con los himnos y cantos de la última etapa del latín, cuando se abandonó la métrica de la poesía clásica, basada en la combinación de sílabas largas y breves, y se la sustituyó por versos de medida silábica. En algunas melodías de baile, aún se conservan vestigios de estas métricas

poéticas antiguas, como se puede observar en los cancioneros de Asturias, Galicia, Cantabria y la provincia de León. Tal y como indica el autor, la yuxtaposición de una nota larga (negra) y una breve (corchea), y su alternancia (larga-breve, breve-larga), es una clara evidencia de las métricas poéticas que, a su vez, se llamaban troqueo (larga + breve) y yambo (breve + larga) en la terminología poética grecolatina, algunas de las cuales fueron heredadas por las lenguas romances.

Esta particularidad solamente se da en esta obra y resalta el carácter distintivo de la música presente en este cancionero y subraya la diversidad en las estructuras rítmicas de las tradiciones musicales.

Tabla 50. Recuento de los tipos de compases que aparecen en la obra de AFVR

Tratamiento del ritmo según AFVR (2003)	
Tipo de compás	Número de veces que aparece
6/8	60
Compasillo	31
2/4	22
3/4	10
9/8	3
12/8	2
2/8	1

Fuente: Elaboración propia basada en AFVR (2004)

Términos utilizados para describir las diferentes formas de ritmo

Dentro del análisis del ritmo en la música de tradición oral, diversos autores han definido y empleado varios términos que describen formas distintivas del ritmo. Manuel García Matos (1944) identifica los términos isometría, heterometría, isorritmia, heterorritmia y polirritmia.

La isometría, tal como lo define Manuel García Matos (1944) se refiere a ritmos con duraciones temporales iguales, que se manifiestan en una estructura métrica regular y uniforme con unidades rítmicas iguales o similares. Por el contrario, la heterometría hace referencia a ritmos con duraciones temporales distintas, considerado por Nettl (2012) como un fenómeno natural que se observa cuando una composición incorpora figuras de duración desigual.

En cuanto a la isorritmia, Manuel García Matos (1944) y Marcuse (1975) la describen como una estructura rítmica que repite un patrón de duraciones de notas a lo largo de una composición, sin necesidad de repetir las mismas notas. Este concepto se

contrapone a la heterorritmia, un patrón rítmico que varía a lo largo de una obra, infundiendo una sensación de fluidez y dinamismo, aspecto comúnmente observado en ciertas formas de música tradicional (Nettl, 2012).

Por último, la polirritmia se caracteriza por la superposición de dos o más ritmos diferentes en una misma pieza musical, generando una textura rítmica compleja (Agawu, 1995). En conjunto, estos términos no solo enriquecen el vocabulario descriptivo en el estudio del ritmo en la música de tradición oral, sino que también aportan herramientas valiosas para analizar y entender las diferentes formas en las que el ritmo se manifiesta en este tipo de música.

El ritmo aksak se distingue por la combinación de pulsos cortos y largos en un patrón de acentuación no convencional, usualmente 2+2+3 o 3+2+2, lo que implica una división del ritmo en grupos de dos y tres notas con acentuaciones inesperadas. Este ritmo imparte a la música un carácter dinámico y energético, y se encuentra a menudo en danzas folklóricas y canciones populares, tales como la danza turca de los derviches, la música folklórica de los Balcanes y la música klezmer judía. Además de su presencia en la música tradicional, el ritmo aksak ha sido empleado en la música contemporánea, tanto popular como clásica. Compositores contemporáneos como Bela Bartok, Gyorgy Ligeti y Steve Reich lo han utilizado para concebir patrones rítmicos interesantes y complejos.

Destaca la labor del musicólogo y etnomusicólogo turco Şehvar Beşiroğlu, quien en su libro *Aksak Rhythm and Its Applications in Contemporary Music* (2013), indaga en el uso del ritmo aksak en la música contemporánea, citando ejemplos de compositores como Bartok, Ligeti y Reich. En una línea similar, el musicólogo húngaro Bence Szabolcsi en *A History of Hungarian Music* (1964), analiza el uso de este ritmo en la música folklórica y tradicional de Europa del Este.

Asimismo, en el campo académico de la musicología, etnomusicología y teoría musical, el ritmo aksak ha sido objeto de estudios como el de Ozan Yarman en su artículo *Aksak Rhythm in Ottoman-Turkish Music: A Study of Music Theory and Performance Practice* (2016).

En definitiva, el ritmo aksak, por su naturaleza irregular y asimétrica, no sólo es un elemento distintivo de la música folklórica y popular de varias regiones del mundo, sino que también ha sido adoptado en la música contemporánea para generar patrones rítmicos complejos y atractivos.

En esta investigación, autores como Manuel García Matos (1944), Pilar Barrios y Ricardo Jiménez (2003), y Rosario Guerra y Sebastián Díaz (2008) hacen mención, e incluso análisis rítmicos, de los cantos basados en el ritmo aksak.

Cambios de compás

Analizar los cambios de compás que cada autor introduce en los cancioneros de música de tradición oral es esencial para comprender las distintas perspectivas y enfoques en la transcripción de estas piezas. Los autores pueden utilizar diferentes metodologías y criterios para notar la música, y estos cambios de compás pueden reflejar las interpretaciones individuales de los ritmos, melodías y estructuras que se encuentran en las obras. Estudiar los cambios de compás en relación con cada autor nos permite apreciar la diversidad de enfoques en la notación y la transcripción de la música de tradición oral. Al reconocer estas diferencias, podemos obtener una mejor comprensión de las decisiones y desafíos que enfrentan los autores al abordar la notación de estas piezas, así como las implicaciones que estas decisiones tienen en la interpretación y preservación de la música.

Los cambios de compás que cada autor muestra en los cancioneros pueden revelar cómo diferentes estudiosos han intentado capturar la esencia de la música de tradición oral, y cómo sus enfoques han influido en la percepción y el estudio de estas piezas. Al examinar estas variaciones, podemos aprender más sobre la interacción entre la música, la cultura y la sociedad, y cómo estas relaciones han moldeado la evolución de las expresiones musicales a lo largo del tiempo. La importancia de los cambios de compás en la transcripción musical ha sido destacada por diversos autores y teóricos a lo largo de la historia. Estos cambios son fundamentales para representar la estructura rítmica, las variaciones en el fraseo y las distintas secciones de una pieza musical. Aunque la literatura específica sobre este tema es más limitada en comparación con la música académica, existen autores que han abordado la importancia de los cambios de compás y la notación en la música de tradición oral. Autores como Bartók, Lomax y Nettl hacen hincapié en la importancia de este aspecto. Según Francisco Rodilla (2003):

Los compases han de respetar siempre lo que la acentuación rítmica exige en cada momento. No nos cansaremos de decir que éste es uno de los mayores errores de transcripción en un buen número de Cancioneros. Existe una tendencia clara a situar la obra desde el principio con un compás y a mantenerlo durante todo el transcurso de la misma, cuando es evidente que se hace necesario un cambio no sólo por las diversas variaciones en el metro, sino también en la acentuación.(p.45)

Dada la amplitud de este estudio, es importante destacar que nuestro enfoque no se centrará en cuantificar los cambios de compás en los cancioneros, sino en realizar un análisis somero de esta característica. Al adoptar este enfoque, buscamos extraer conclusiones con cierto rigor y valor académico que enriquezcan nuestra comprensión de la música de tradición oral y los diversos enfoques de transcripción empleados por los autores a lo largo del tiempo. Este análisis, aunque no exhaustivo, contribuirá a un conocimiento más amplio y matizado de las prácticas y desafíos asociados con la notación y preservación de este valioso patrimonio cultural.

La incorporación de cambios de compás en la transcripción de los cantos contenidos en los cancioneros analizados, vinculados con la música de tradición oral en la provincia de Cáceres, puede atribuirse a diversas razones. Es relevante considerar que, si bien existen argumentos que respaldan dicha práctica, también pueden hallarse opiniones que la cuestionan.

Una de las razones es la preservación de la interpretación original. La música de tradición oral tiende a presentar variaciones en el ritmo y la métrica a lo largo de su interpretación. Los autores podrían optar por incluir cambios de compás con el fin de reflejar de manera más precisa estas variaciones y preservar la fidelidad a la interpretación original. Además, la representación de la diversidad rítmica y métrica es otro factor importante. La música de tradición oral en la provincia de Cáceres se caracteriza por su riqueza y diversidad, lo que se manifiesta en una amplia gama de ritmos y métricas. Los cambios de compás en la transcripción de los cantos podrían constituir un medio para representar esta diversidad y enriquecer el conocimiento acerca de la música regional.

Por último, la facilitación de la ejecución e interpretación también podría ser un motivo para incluir cambios de compás en la transcripción de los cantos. Al incorporar estos cambios, los autores simplifican la labor de músicos e investigadores a la hora de analizar y ejecutar estas piezas musicales, permitiendo entender y seguir las variaciones rítmicas y métricas presentes en la música de tradición oral.

Nuestra investigación ofrece una visión importante sobre la incidencia de los cambios de compás en la música de tradición oral de la provincia de Cáceres. Los cancioneros analizados, que abarcan desde la obra de Kurt Schindler hasta la recopilación de Manuel García Matos, muestran una notable consistencia en la aparición de estos cambios. Al examinar obras como el cancionero de Kurt Schindler, Francisco Rodilla, y Rosario Guerra y Sebastián Díaz, detectamos una alta prevalencia de estos cambios de compás. En contraste, las obras de AFVR y Jaime Sampedro muestran una menor

frecuencia de cambios de compás. Este hecho podría indicar una inclinación hacia estructuras rítmicas más regulares y predecibles. Sin embargo, esto no disminuye la relevancia de sus contribuciones al conjunto de la tradición musical de Cáceres.

Indicaciones de tempo

En este apartado, se llevará a cabo un análisis detallado de las indicaciones de tempo incluidas por los distintos autores en las transcripciones de música de tradición oral de la provincia de Cáceres analizadas en esta investigación. El objetivo principal es examinar cómo estos autores han interpretado y plasmado el ritmo y el pulso en sus transcripciones. La investigación proporcionará la oportunidad de reconocer la diversidad de enfoques y técnicas empleadas por los transcriptores en la representación del tempo en sus trabajos.

En el estudio de cancioneros y las indicaciones de tempo plasmadas en ellos, se pueden observar distintos enfoques adoptados por los autores en relación con las velocidades metronómicas y los términos de agógica. A través de este análisis se busca comprender y ampliar la información proporcionada por estos enfoques. En particular, la obra de Bonifacio Gil, tanto en el Tomo I como en el II, utiliza ambas técnicas para indicar el tempo. De manera peculiar, en algunas ocasiones en un mismo canto, Gil aporta tanto velocidades metronómicas como términos de agógica, proporcionando así una visión más completa y matizada del ritmo y del tempo de la música.

Además de Gil, otros autores como Francisco Rodilla, Pilar Barrios y Ricardo Jiménez, Rosario Guerra y Sebastián Díaz, Jaime Sampedro también incluyen indicaciones de tempo metronómicas en sus obras. Igualmente, estas indicaciones se encuentran en la obra de AFVR.

La presencia de velocidades metronómicas en las composiciones busca proporcionar una guía clara y precisa para la interpretación del tempo, facilitando así el análisis y la ejecución de las obras.

Por otro lado, los términos de agógica se emplean para enriquecer la interpretación al proporcionar matices y variaciones en el tempo y la dinámica. Autores como Pedro Majada, Manuel García Matos y Kurt Schindler han optado por incluir estas indicaciones en sus obras. Sin embargo, en el caso de Ángela Cadpevielle, la terminología utilizada no es estandarizada o en desuso, lo que podría generar confusiones y dificultades en su comprensión. Algunos de estos términos son: *Tiempo de jota*, *Allegro-Jota*, *Tiempo pastoral*, *Airoso y fuerte*, *Allegro bullicioso*, *Allegro pastoril*, *Moderato (con abandono)*, *Pesadamente*, *Gracioso y ritmico*, et...

En contraste, Cosme Tomé no incluye ninguna indicación de tempo o agógica en sus obras, lo que podría otorgar mayor libertad interpretativa al músico pero dificultar la transmisión y conservación del carácter y la intención original de la obra.

Comienzos anacrúsicos

Los comienzos anacrúsicos, caracterizados por una nota acentuada que recae en un tiempo débil del compás, son una característica común en muchas tradiciones musicales, incluyendo la música folklórica de varias regiones.

En el ámbito del folklore europeo, Nettl (2005) resalta la relevancia de los comienzos anacrúsicos, señalando que estos pueden aportar un matiz rítmico de influencia balcánica o eslava en la música, probablemente debido a migraciones históricas de pueblos del este de Europa.

Por otra parte, Rice (1994) examina la presencia de comienzos anacrúsicos en la música de tradición oral de varias regiones. Este autor sugiere que el uso de este recurso puede deberse a influencias de la música medieval y renacentista, que a menudo se caracteriza por este tipo de estructura rítmica.

Además, en su estudio sobre la música tradicional de diversas regiones, Titon (1992) ha observado que los comienzos anacrúsicos a menudo se utilizan para crear un efecto de anticipación o de tensión que se resuelve en el primer tiempo del compás, proporcionando un ritmo distintivo.

Contrariamente, Bohlman (2004) argumenta en sus trabajos que la música tradicional de ciertas regiones europeas se mantiene más auténtica y fiel a sus raíces culturales cuando no utiliza comienzos anacrúsicos, lo que puede reflejar una diferencia en las tradiciones rítmicas de estas regiones.

En definitiva, el examen sistemático de la presencia de inicios anacrúsicos en la música folklórica de Cáceres se presenta como un recurso valioso para evaluar tanto la incidencia de la música occidental en las manifestaciones tradicionales de la región, como también la genuinidad de la música en cuanto a su conexión con las raíces culturales del contexto. En este sentido, se procederá a llevar a cabo el análisis en cuestión con el propósito de arrojar luz sobre estas cuestiones de interés para el ámbito de la etnomusicología.

El análisis de los tipos de comienzo de los cantos en las diversas obras estudiadas en esta investigación proporciona información útil sobre las características y estructuras

comunes en la música de tradición oral en la provincia de Cáceres. Las tres categorías de comienzo de canto analizadas fueron: anacrúsico, tético y acéfalo.

En la mayoría de las obras, el comienzo anacrúsico es el más frecuente, evidenciando una inclinación hacia el inicio de los cantos con una o más notas antes del primer tiempo fuerte. Ejemplos de esto son el *Cancionero popular de Extremadura Vol. I* con un 46%, y el *Cancionero popular de la provincia de Cáceres* con un 50% de comienzos anacrúsicos. Este patrón también se observa en el Cancionero de Torrecillas de la Tiesa, donde el 61% de los cantos comienza de esta manera.

No obstante, se encuentran excepciones significativas. En *Entre la Vera y el Valle*, el comienzo anacrúsico y el tético se dan en igual proporción, ambos con un 39%. De manera similar, en el *Cancionero de la Garganta*, los comienzos téticos son más prevalentes, alcanzando un 49%.

Por otro lado, el comienzo acéfalo es el menos común entre las obras estudiadas. No obstante, es notable que en el *Cancionero de la Garganta* y en *Entre la Vera y el Valle*, este tipo de inicio alcanza un porcentaje considerable, con un 20% y un 22% respectivamente.

Por lo tanto, estos resultados muestran que, aunque los comienzos anacrúsicos son los más comunes, existen variaciones notables en los patrones de inicio de los cantos en las diferentes obras. Este hecho demuestra la riqueza y diversidad de la música de tradición oral en la provincia de Cáceres, donde se observan diferentes enfoques en la forma de comenzar cada canto.

Tabla 51. Tipos de comienzo cuantificados en los cancioneros analizados

Obra	Tipo de Comienzo					
	Anacrúsico (N)	Anacrúsico (%)	Tético (N)	Tético (%)	Acéfalo (N)	Acéfalo (%)
Cancionero popular de Extremadura Vol. I	91	46%	89	45%	16	8%
Cancionero popular de Extremadura Vol. II	25	59%	9	23%	7	18%
Música y poesía popular de España y Portugal	86	46%	72	39%	28	15%
Cancionero popular de la provincia de Cáceres	94	50%	80	43%	14	7%
Cancionero de Cáceres y su provincia	137	50%	101	37%	36	13%
Cancionero de la Garganta	35	31%	56	49%	23	20%
Cancionero Arroyano	35	55%	17	27%	12	18%
Entre la Vera y el Valle	54	39%	55	39%	31	22%
Cancionero de Torrecillas de la Tiesa	77	61%	46	36%	4	3%
Música y tradiciones en Torquemada	61	47%	52	40%	17	13%
Música de tradición oral en Torrejoncillo	85	51%	72	43%	10	6%
Los sonidos de un pueblo	180	51%	117	33%	54	16%

Fuente: Elaboración propia

Es importante aclarar que, tal y como se muestra en esta investigación, en el estudio de la música de tradición oral, es común encontrar diferentes versiones y variantes de un mismo canto o pieza musical. Por lo tanto, es posible que se muestre un mayor número de cantos que los que aparecen en el índice, ya que cada variante es cuantificada como una unidad más. Es fundamental considerar todas estas variantes al momento de realizar un análisis detallado y riguroso de la música de tradición oral, para así obtener una visión más completa y precisa de su diversidad y riqueza.

Por otra parte, es importante tener en cuenta que en todos los casos se excluyen las canciones de ritmo libre para su cuantificación, debido a que no tienen un patrón rítmico definido y resulta complicado determinar su inicio y finalización de manera clara y concisa. En conclusión, es necesario tener en cuenta estas consideraciones para una correcta interpretación y análisis de la música de tradición oral, ya que esto permitirá una mejor comprensión de sus características y particularidades.

Dicho esto, en base a los resultados obtenidos se pueden hacer las siguientes observaciones:

1. Predominio del inicio anacrúsico: Excepto para el *Cancionero de la Garganta y Entre la Vera y el Valle*, la mayoría de las obras tienen un porcentaje mayor de canciones con un comienzo anacrúsico. Esto podría indicar que los comienzos anacrúsicos, que inician con un impulso antes del primer acento fuerte, son una característica común y distintiva en la música popular de estas zonas.
2. Relación entre comienzos téticos y acéfalos: Los comienzos téticos, que inician en el primer tiempo fuerte, y acéfalos, que empiezan después del primer tiempo fuerte, parecen variar más entre las diferentes obras. En algunas obras, como *Cancionero de la Garganta y Entre la Vera y el Valle*, los comienzos téticos y acéfalos representan una gran parte de las canciones, lo que podría indicar una preferencia local o específica de género por estos tipos de comienzos.
3. Variaciones regionales y locales: Los datos sugieren que puede haber diferencias regionales y locales significativas en la proporción de estos tres tipos de comienzo de canciones. Por ejemplo, el *Cancionero de Torrecillas de la Tiesa* tiene un alto porcentaje de comienzos anacrúsicos (61%) y un porcentaje muy bajo de comienzos acéfalos (3%). Estas diferencias pueden estar influenciadas por factores como las tradiciones musicales locales, los géneros musicales predominantes y las preferencias de los músicos y audiencias locales.

2.4.3 Modo Mayor o Menor

El uso del modo mayor y menor en la música de tradición oral es un aspecto crucial en la cultura musical de varias sociedades. Estos modos han influido en la creación y evolución de la música folklórica, proporcionando características distintivas que permiten diferenciar las tradiciones de diferentes regiones y culturas.

El modo mayor, asociado a menudo con emociones y sentimientos positivos como la alegría, la esperanza y el entusiasmo, se encuentra frecuentemente en canciones folklóricas que celebran la vida, el amor, la naturaleza y las festividades. Por otro lado, el modo menor, vinculado a menudo a emociones y sentimientos más melancólicos, nostálgicos o introspectivos, se utiliza en canciones que abordan temas como la tristeza, la pérdida o el anhelo. Algunos autores como Lomax (1953) afirman que en las canciones populares americanas, el modo mayor se relaciona comúnmente con la felicidad y la alegría, mientras que el modo menor se utiliza para expresar tristeza o melancolía. Del mismo modo, en la música popular europea, Randel (2003) sostiene que el modo mayor

se usa a menudo en canciones de baile y música festiva, mientras que el modo menor se asocia con la música más reflexiva y melancólica. Flood (2005) explica que en la música tradicional irlandesa, el modo menor se utiliza con frecuencia en los aires lentos, mientras que el modo mayor se emplea en las danzas y en las piezas de ritmo rápido.

Como no podía ser de otra forma, en la música de tradición oral de Extremadura, el modo mayor y menor también juegan un papel importante. El modo mayor se utiliza a menudo para las canciones alegres y festivas, mientras que el modo menor se utiliza para expresar emociones más sombrías y melancólicas. Esto se puede apreciar, por ejemplo, en las jotas y fandangos de la región, donde el modo mayor se utiliza para las secciones más alegres y el modo menor para las secciones más introspectivas y emocionales.

Cabe destacar que en el folklore también se pueden encontrar modalidades y escalas propias de cada cultura, que en ocasiones pueden estar relacionadas con los modos mayor y menor, pero que también pueden tener características únicas y específicas. Estas diferencias en las estructuras modales enriquecen la diversidad y riqueza de la música folklórica alrededor del mundo.

En el presente estudio sobre música de tradición oral, nos enfocaremos en analizar las referencias que distintos autores hacen en sus obras en relación a la clasificación de los cantos en modo mayor o menor. Aunque el conteo de la cantidad de cantos en cada uno de estos modos podría ser de interés en otros contextos, nuestra investigación tiene como objetivo principal identificar qué autores han abordado este aspecto en sus trabajos y, de esta manera, aportar un enfoque distinto al estudio de la música de tradición oral. De este modo, buscaremos contribuir al entendimiento de las implicaciones teóricas y metodológicas que surgen de la clasificación de los cantos según su modo, a partir del análisis de las obras y enfoques de dichos autores.

La especificación del modo mayor o menor en un determinado canto dentro de los cancioneros de música de tradición oral es de gran importancia, ya que estos modos son fundamentales para comprender la estructura armónica y melódica de las piezas musicales. Esta información permite a los investigadores, músicos y estudiosos del tema profundizar en el análisis de los aspectos emocionales y expresivos que caracterizan a cada canto, así como en la relación entre las tradiciones culturales y las estructuras modales presentes en la música de diferentes regiones y épocas.

Además, la clasificación de los cantos según su modo facilita la identificación de patrones y características comunes entre las distintas obras, lo que contribuye a enriquecer el conocimiento y la apreciación de la música de tradición oral como un valioso legado

cultural. Por tanto, incluir información sobre el modo mayor o menor de los cantos en los cancioneros es esencial para preservar y transmitir el acervo musical de manera íntegra y precisa, asegurando un mejor entendimiento y disfrute de este arte por parte de las futuras generaciones.

La decisión de los autores de incluir o no referencias explícitas al modo mayor o menor en sus obras puede depender de varios factores, incluyendo el enfoque metodológico, el público objetivo y el propósito de la obra en cuestión. Algunos autores pueden optar por no especificar el modo en un esfuerzo por centrarse en otros aspectos de la música, como su contexto histórico o cultural, su transmisión y prácticas de interpretación, o su contenido lírico.

En su cancionero, Bonifacio Gil demuestra una perspicacia significativa en cuanto a la distinción entre el modo mayor y el modo menor en la música tradicional extremeña. Esta distinción, aunque importante, está sujeta a interpretaciones y, a veces, a la ambigüedad, debido a la naturaleza orgánica y fluida de la música de tradición oral.

Gil observa que, a pesar de un prejuicio común que supone una predominancia de la melancolía en la música popular, el modo mayor es en realidad predominante. Sin embargo, señala que las alteraciones del séptimo grado en el modo mayor pueden ocasionalmente conducir a una deriva hacia el modo menor. A su vez, este modo menor, aunque menos común, se presenta a menudo en canciones de cuna y religiosas. El análisis de Gil también destaca la ocasional ocurrencia de alteraciones del sexto grado en el modo menor, complicando aún más la clasificación e interpretación de estas melodías.

En el caso de Kurt Schindler, Jaime Sampedro, AFVR, Francisca García, Ángel Calle et. al., Ángela Capdevielle y Cosme Tomé, la falta de referencia al modo mayor o menor puede indicar que su enfoque de investigación o recopilación prioriza otros aspectos de la música tradicional. Esto no significa que estos autores ignoren o subestimen la importancia de la modalidad en la música, sino que su trabajo puede tener un enfoque diferente, que puede incluir el estudio de las letras o el contexto sociocultural, entre otros.

Por otro lado, el hecho de que Manuel García Matos, Francisco Rodilla, Pilar Barrios y Ricardo Jiménez y Rosario Guerra y Sebastián Díaz sí hagan alusión al modo mayor o menor demuestra que su enfoque de la música de tradición oral pone énfasis en el análisis estructural de los cantos, probablemente con el propósito de entender su funcionamiento interno y las conexiones entre la música y las emociones expresadas. Al analizar y clasificar los cantos según su modalidad, estos autores brindan una visión más

detallada y enriquecida de la música tradicional, que puede ser especialmente útil para otros musicólogos, intérpretes y estudiantes interesados en el estudio de estas estructuras modales.

En resumen, la inclusión o no del modo mayor o menor en los cancioneros de música de tradición oral no debe considerarse como un indicativo de su calidad o valor académico, sino como un reflejo del enfoque metodológico y de las prioridades de investigación de cada autor. Esto añade diversidad y amplitud a la literatura existente, permitiendo distintos acercamientos al estudio de la música de tradición oral y facilitando una comprensión más rica y compleja de este fenómeno musical.

2.3.4 Tonalidad y Modalidad

La música de tradición oral en Extremadura, rica y diversa en su tonalidad y modalidad, ha sido el foco de numerosas investigaciones y debates. Las escalas y modos utilizados en esta música difieren en gran medida de las tonalidades mayores y menores comúnmente encontradas en la música occidental, ofreciendo un patrimonio musical distintivo y autóctono. Esto se debe a su evolución en un contexto cultural muy distinto, influenciado por factores como la transmisión oral, la improvisación y la presencia de influencias árabes, sefardíes y gitanas.

No obstante, existe un desacuerdo considerable respecto a cómo esta música debe ser analizada y comprendida. Algunos argumentan que, dado su desarrollo en un contexto cultural único, no debería ser limitada únicamente a las reglas de la música actual. Sugieren que las interpretaciones de la música tradicional han sido a menudo inexactas debido a la falta de comprensión de las melodías y tonalidades utilizadas, así como a la incapacidad de los antiguos músicos para documentar de manera precisa lo que recogían.

Además, se sostiene que las melodías y ritmos de estas músicas, influenciados por la cultura de un grupo o región particular, han demostrado una resistencia y perdurabilidad notable a lo largo del tiempo. A pesar de las posturas que defendían la predominancia de la influencia árabe en la música medieval española, se argumenta que puede haber habido también otras influencias orientales y euroasiáticas.

Por lo tanto, es crucial adoptar un enfoque exhaustivo en el análisis de la música de tradición oral de Extremadura, no solo en términos de su tonalidad y modalidad, sino también en relación con las diversas influencias culturales que han dado forma a su desarrollo. De este modo, se puede lograr una comprensión más profunda de esta música,

respetando su complejidad y diversidad, y evitando caer en interpretaciones simplistas o engañosas.

Frente a estas afirmaciones encontramos a Crivillé (1988) que afirma la música tradicional no se limita a seguir únicamente las reglas modernas aceptadas por la música actual. Según el autor, al comparar estas melodías con los sistemas exclusivos de tonalidades modernas, se han cometido muchos errores. Los músicos antiguos, que no contaban con el material adecuado para plasmar de manera definitiva los ejemplos musicales que recogían, no prestaron suficiente atención al estudio de las melodías que habían recogido mediante la escritura occidental. Esto llevó a interpretaciones poco precisas y a veces engañosas, ya que cuando no coincidía el sistema de notas usado por el cantor con uno conocido por los músicos antiguos, lo atribuían a la memoria o afinación del cantor. Sin embargo, no se daban cuenta de que los antiguos tonos y ritmos que habían fijado su naturaleza en el tipo de repertorio de una región o grupo étnico determinado tenían una gran capacidad de transmisión y durabilidad, y que estas estructuras se han mantenido hasta nuestros días con una clara ascendencia de antiguo abolengo. Durante mucho tiempo se creyó comúnmente que la influencia del mundo árabe en la música medieval española era única y exclusiva. Las estructuras melódicas sobre las que se construían estas melodías se consideraban reminiscencias únicamente árabes, sin considerar la posibilidad de que hubiera otras influencias orientales o euroasiáticas. El profesor Julián Ribera fue un firme defensor de la teoría árabe y basó sus tesis en elementos analizados de manera global. Sin embargo, su postura y la de sus seguidores no parecen convincentes en cuanto a la detección de estas influencias mediante un método armónico para investigar un tipo de música esencialmente monódica. Diferentes posturas, contrarias a la primera, proponen explicaciones diversas sobre los sistemas, tipos y modos musicales que se encuentran en la música tradicional española. Marius Schneider, Hans Spanke, José A. de Donostia, Manuel García Matos, Arcadio de Larrea, entre otros, proponen líneas de influencia distintas a la teoría arabista de Ribera, con distintos grados de aceptación. Antes que ellos, Felipe Pedrell había negado rotundamente las connotaciones árabes en la música tradicional española, aunque no había tomado una postura propia. La opinión de H. Anglés en este sentido es más comprometida y fundamentada, y sus estudios y análisis del repertorio medieval español fueron fundamentales en contra de las tendencias exclusivamente arabistas. El problema se desenfocó debido a las posturas extremadamente rigurosas de quienes sostenían una u otra tendencia. Como señala José Benito A. Buylla en su trabajo sobre *La Canción*

Asturiana, es posible que haya aciertos y desaciertos en ambas posturas, y que una posición ecléctica y de razonada obertura sea la que pueda llevar la cuestión a un estado más equilibrado.

En realidad, resultan anticuadas las posiciones inflexibles en este sentido. Si bien no es conveniente volver a las antiguas querellas, es importante señalar la conexión de nuestro sustrato etnomusical con el de otros pueblos colonizadores. Por otra parte, resulta incoherente pensar que después de siglos de colonizaciones, estas no hayan dejado huellas indelebles en la fisonomía cultural y en la identidad de los pueblos colonizados.

Después de haber realizado una breve exploración preliminar sobre el tema, con el propósito de ubicarnos en el contexto de la tonalidad o modalidad en la música de tradición oral, proseguimos con nuestra investigación.

Teniendo en cuenta las particularidades de la presente investigación, se estima que es de suma importancia llevar a cabo un análisis exhaustivo de cada uno de los cancioneros en cuestión con el fin de esbozar la fundamentación teórica y el enfoque empleado por los respectivos autores en relación a la música modal y tonal. Con el propósito de lograr una investigación detallada y completa acerca de la presencia y el tratamiento de la música modal en los cancioneros de diferentes autores, se ha optado por enfocarse inicialmente en aquellos cancioneros que presentan una clara referencia a la música modal, bien sea en su prólogo o a lo largo de la obra. La selección de esta metodología permitirá identificar y evaluar el grado de importancia que se le otorga a la música modal en la obra de los diferentes autores y cómo ésta ha sido empleada en él. De esta manera, se podrá comprender de manera más detallada cómo la música modal ha sido presentada en cada uno de los cancioneros seleccionados, lo que permitirá enriquecer la comprensión de esta característica.

Además, es importante destacar que en esta investigación se dará prioridad al análisis de cómo los investigadores presentan y fundamentan la música modal en los cancioneros, en lugar de simplemente examinar qué aspectos de la música modal son presentados. En este sentido, se prestará especial atención a los enfoques teóricos y metodológicos utilizados por los autores de los cancioneros, así como a las evidencias y argumentos que presentan para respaldar sus afirmaciones sobre ello. Asimismo, se analizará cómo estos estudios han sido recibidos y valorados por la comunidad académica en el campo de la música y cuál es su relevancia en la actualidad. Este enfoque permitirá una comprensión más completa y profunda del papel que juega la música modal desde el

punto de vista de los autores en la música de tradición oral de la provincia de Cáceres. El primer criterio que abordaremos será el de Bonifacio Gil.

Según Bonifacio Gil (1931):

Si, por ejemplo, se trata de resumir la tipología modal de las canciones, ya dije en el tomo II, página 185, Personalidad de la música extremeña, que en algunos casos (por no decir en muchos), el estudio de clasificación suponía materia opinable, y más aún por contener ciertas melodías varios aspectos fisonómicos sujetos a interpretación. Quien esté versado en estas disciplinas no necesita encasillados de tonalidades y modalidades. Quien desee una orientación de ellas, remito a dicho volumen con objeto de que en el presente le sea dable atemperar un informe aproximado de cada ejemplo. Porque, ciertamente, los puntos de vista que entonces expresé son inadecuados (en numerosas canciones) para formar un criterio discreto. (p.11)

En base a lo expuesto por Bonifacio Gil, se pueden extraer las siguientes conclusiones:

- La tipología modal en las canciones de tradición oral es compleja y, en muchos casos, sujeta a interpretación. Esto se debe a que ciertas melodías presentan múltiples aspectos que pueden ser analizados desde diferentes perspectivas, lo que dificulta su clasificación en términos de tonalidad y modalidad.
- Aquellos que estén familiarizados con las disciplinas relacionadas con la música de tradición oral no necesitan necesariamente recurrir a clasificaciones rígidas de tonalidades y modalidades, ya que pueden apreciar y comprender la riqueza y diversidad de las prácticas musicales sin encasillarlas en categorías específicas.
- Para aquellos que deseen una orientación en cuanto a la tonalidad y modalidad de las canciones, Bonifacio Gil sugiere remitirse a su obra, donde se ofrece un análisis de la música extremeña. Sin embargo, también reconoce que los puntos de vista expresados en dicho volumen podrían resultar inadecuados para formar un criterio discreto en numerosas canciones.

Más allá de la dicotomía de modo mayor y menor, Bonifacio Gil, en sus obras, profundiza en su cancionero en las complejidades de la modalidad y la tonalidad en la música de tradición oral extremeña. Su enfoque crítico subraya la diversidad de modalidades que pueden presentarse en una sola melodía, y la necesidad de evitar simplificaciones o generalizaciones apresuradas. En estas publicaciones Gil resalta la presencia de la escala oriental andaluza, una modalidad expresiva que se ha extendido a todos los rincones de España. Además, muestra una categoría que él denomina 'bimodal', donde se puede observar un cambio entre dos modalidades en una sola canción.

Además, Gil reconoce la presencia de otros modos y escalas, como el hipofrigio grecolatino y el tono oriental menor, así como ejemplos de bitonalidad y modalidades no determinadas. En general, su análisis enfatiza la riqueza y la complejidad de la música de tradición oral extremeña, subrayando la necesidad de un enfoque flexible y contextual para su clasificación e interpretación.

En síntesis, según su criterio, el estudio de la música de tradición oral requiere un enfoque flexible y abierto a diversas interpretaciones, ya que su clasificación en términos de tonalidad y modalidad puede resultar compleja y, en ocasiones, limitante para capturar la riqueza y diversidad de estas prácticas musicales.

Por otro lado, en el prólogo del cancionero de Manuel García Matos, elaborado por Crivillé i Bargalló, el autor establece un complejo sistema de clasificación de las melodías tomando como base las influencias de otras culturas en la música de tradición oral española. Según Crivillé (1988) al analizar la organización melódica y cadencial de nuestras melodías tradicionales más antiguas, se puede demostrar que la famosa segunda aumentada, producida por la combinación del sol sostenido y el fa natural, no es más que la incorporación de sistemas o escalas modales orientales en nuestro léxico etnomusical. Estos sistemas incluyen el Magam Ijaz e Hijaz Kar o Ushshâq utilizado en la música árabe, y la escala Jastgâh-e Tchahârgâh originaria de Irán, tal y como se muestran en la Ilustración 110.

Ilustración 110. Sistemas o gamas modales provenientes de Oriente

Maqâm Hijaz	
Maqâm Hijaz Kar	
Maqâm Ushshâq	
Escala Dastgâh-e Tchahârgâh ²⁷	

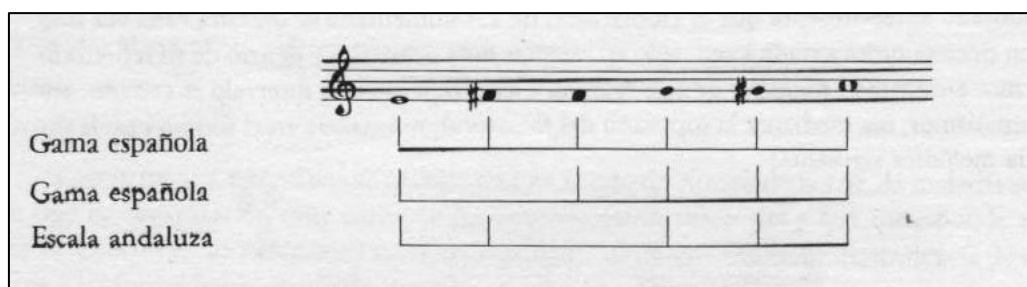
Nota. Extraído de *Historia de la música española. 7. El folklore musical* (p. 314), por J. Crivillé I Bargalló, (1988). Alianza Música.

Algunas melodías del cancionero tradicional español se basan en estos sistemas orientales, especialmente aquellas destinadas a actividades técnicas del sector primario, como las canciones de labranza y trilla. Aunque el cromatismo de segunda aumentada es cada vez más raro en nuestra música tradicional, se puede encontrar en sectores muy primarios y en repertorios muy específicos. Por lo general, se evita este intervalo mediante otros cromatismos o eliminando el fa natural, lo que resulta en una cadencia o descenso melódico diferente.

También en el trabajo de Pilar Barrios y Ricardo Jiménez (2003), se hace referencia a la Gama española, también conocida como escala andaluza, señalando que existen ciertos tipos de escalas en las que se conservan numerosas canciones del repertorio español, lo que ha llevado a denominarlas de esta manera (Crivillé-Matos, 1982, XXXII). Esta escala ha sido plenamente integrada en el estudio de la teoría musical. Pilar Barrios y Ricardo Jiménez (2003) también mencionan que, en varios estudios de recopilación de canciones, Miguel Manzano simplemente lo denomina Modo de Mi cromatizado, caracterizado por la cromatización incidental ascendente del tercer grado (sol) en ciertos giros melódicos y cadenciales, a menudo acompañada de la cromatización del segundo y, ocasionalmente, del sexto grado.

Se señala que esta organización modal a menudo se llama escala árabe-andaluza o gama española, y que existen diversas teorías sobre su origen y evolución. Manuel García Matos lo describe como la transición de la modalidad a la tonalidad, llamándolo diatonismo en evolución, y considera que fue el encuentro del diatonismo con el cromatismo lo que dio origen a la tonalidad mayor. Es importante mencionar que, en muchas ocasiones, la modalidad o tonalidad de una pieza no está claramente definida, lo que puede explicarse en la mayoría de los casos como una evolución lógica de la modalidad a la tonalidad en la tradición oral. A continuación, se presenta una representación de la Gama española y su similitud con la escala andaluza.

Ilustración 111. Muestra de la Gama española y su similitud con la escala andaluza



Nota Extraído de *Historia de la música española. 7. El folklore musical* (p. 316), por J. Crivillé I Bargalló (1988).. Alianza Música.

Con base en la información expuesta previamente, se puede observar que distintos autores emplean diversas denominaciones para referirse a una misma característica musical peculiar. Esta diversidad terminológica podría deberse a diferencias en enfoques teóricos, perspectivas culturales o históricas, así como a la evolución y adaptabilidad intrínseca de la música de tradición oral. La justificación para el empleo de diferentes términos radica en que cada autor puede enfocar su investigación desde distintos ángulos, considerando aspectos específicos como la teoría musical, el contexto cultural, la geografía o la historia. Además, la música de tradición oral es un fenómeno fluido y adaptable que se transforma y se reinventa a lo largo del tiempo a través de la transmisión de generación en generación, lo que puede generar variaciones en la terminología empleada para describir sus características.

En consecuencia, es fundamental reconocer y respetar la diversidad terminológica en el estudio de la música de tradición oral, ya que permite una comprensión más profunda y enriquecedora de las distintas perspectivas y enfoques que los investigadores adoptan en sus estudios.

Francisco Rodilla (2003) explica que al principio de su investigación en transcripciones de música tradicional oral, sus conocimientos eran limitados y analizaba los cantos desde una perspectiva tonal clásica, lo que le impedía comprender adecuadamente los problemas que se presentaban. Al estudiar las teorías de otros etnomusicólogos, se dió cuenta de que la música popular española tiene influencias de diversas culturas. Sin embargo, el autor sostiene que es importante analizar las propias melodías y llegar a conclusiones oportunas, en lugar de partir de concepciones preconcebidas sobre su origen. El autor también destaca las diferencias entre la música tonal y la música modal, y explica que es fundamental analizar la estructura melódica de

cada canto para comprender la música popular de manera satisfactoria. Según Francisco Rodilla (2003):

Después de examinar detalladamente las recopilaciones de música popular de García Matos y sus propuestas metodológicas, nos llamaron la atención las teorías que se planteaban en los mismos: el hecho de que la música allí presentada se fundamentaba en modos griegos, greco-romanos, arábigos, arábigos menores y demás especies. Otros etnomusicólogos que conocimos posteriormente exponían las mismas teorías: la música popular española depende directamente de los diversos pueblos que han poblado la península ibérica a lo largo de los siglos. Desde nuestro punto de vista, lo que ha ocurrido es que cada uno ha querido ver en cierto tipo de melodías una influencia casi exclusiva de una cultura concreta: para unos, la semejanza de la música árabe era evidente, otros opinaban que también existían restos de música griega; unos cuantos creían que lo que verdaderamente influye es la música eclesiástica; es decir, un sinfín de tesis, contradicciones entre unos, etc., y las más variadas opiniones acerca del origen y evolución de la música popular española. Toda esta metodología es útil si en realidad se quiere llegar a un punto concreto que ayude a entender la música popular española, pero el proceso correcto a nuestro entender no es el de partir de unas concepciones a priori sobre la filiación de la música popular de nuestra tierra y tratar por ello de demostrarlo a toda costa, sino el de analizar las propias melodías y, tomándolas como referencia, llegar a las conclusiones oportunas. Así, después de un examen detallado de cada uno de los documentos recopilados, es cuando deben extraerse las conclusiones correspondientes. (p.40)

En la presente exposición, es menester destacar que Francisco Rodilla (2003) ha hecho patente en su obra la trascendental influencia que ha recibido de la propuesta de modos que Miguel Manzano efectúa en su obra *Cancionero Leonés*. Como es sabido, la obra de Manzano ha sido considerada como un referente insigne en el ámbito de la música de tradición oral, especialmente en lo que se refiere a la descripción y análisis de las distintas modalidades melódicas que caracterizan a la música popular leonesa. En este sentido, resulta innegable la importancia que ha tenido para Francisco Rodilla la comprensión y asimilación de las peculiaridades musicales de la región leonesa, y cómo ello se ha traducido en una rica variedad de recursos estilísticos y temáticos que se aprecian en su obra. No cabe duda, pues, de que la obra de Miguel Manzano ha sido una fuente inagotable de inspiración y aprendizaje para muchos investigadores, quienes han sabido integrar de manera magistral la tradición musical leonesa en su propia producción literaria.

Se presenta a continuación una tabla sinóptica que resume los modos que se encuentran en diversas manifestaciones del folklore según Francisco Rodilla. La clasificación de los modos en la música popular y tradicional ha sido objeto de estudio por parte de numerosos musicólogos y expertos en la materia, quienes han identificado y

sistematizado una serie de categorías modales que permiten comprender la complejidad y diversidad de la música folklórica. En la tabla que se presenta, se han agrupado los modos según su estructura interválica y su relación con la tonalidad. Cada uno de estos modos se caracteriza por poseer una serie de intervalos específicos que le otorgan su sonoridad y carácter propio. Cabe destacar que la clasificación de los modos no es una cuestión estática, sino que ha evolucionado a lo largo del tiempo y depende en gran medida de la perspectiva teórica y estética de cada autor. Por tanto, la presente tabla debe ser entendida como una herramienta orientativa y no exhaustiva.

Ilustración 112. Tabla-resumen de los modos en Folklore según Francisco Rodilla (2004)

TABLA-RESUMEN DE LOS MODOS EN FOLKLORE. Francisco Rodilla, 2004

MODO DE MI

Diatónico Tónica Cromatizado

Subtónica

MODO DE LA

Diatónico Cromatizado

MODO DE RE (ASIMILADO)

MODO DE SOL

Diatónico Cromatizado

MODO DE SI

Diatónico Cromatizado

MODO DE DO

Diatónico Cromatizado

MODO DE FA (ASIMILADO)

Nota Extraído de *Un núcleo rural del llano cacereño. Música y tradiciones en Torrequemada* (p. 92), por P. Barrios y R. Jiménez (2003). Federación extremeña de folklore.

Francisco Rodilla (2003) en su obra *Música de tradición oral en Torrejoncillo* introduce unas tablas al comienzo de cada clasificación de cantos, las cuales son denominadas como índice melódico. En dichas tablas, se hace referencia al número de cada canto, especificando también si el sistema utilizado es tonal o modal, y cuál es el ámbito melódico del mismo.

Ilustración 113. Índices melódicos presentados por Francisco Rodilla

Índice melódico		
Nº	SISTEMA	ÁMBITO
41	MODAL	REDUCIDO
42	MODAL	REDUCIDO
43	MODAL	REDUCIDO
44	MODAL	REDUCIDO
45	MODAL	AMPLIO
46	MODAL	AMPLIO
47	MODAL	AMPLIO
48	MODAL	AMPLIO
49	MODAL	AMPLIO
50	MODAL	AMPLIO
51	MODAL	AMPLIO
52	MODAL	AMPLIO
53	MODAL	AMPLIO
54	MODAL	AMPLIO
55	MODAL	AMPLIO
56	MODAL	AMPLIO
57	MODAL	AMPLIO
58	MODAL	AMPLIO
59	MODAL	AMPLIO
60	TONAL	REDUCIDO
61	TONAL	REDUCIDO
62	TONAL	AMPLIO
63	TONAL	AMPLIO
64	TONAL	AMPLIO
65	TONAL	AMPLIO
66	TONAL	AMPLIO
67	TONAL	AMPLIO
68	TONAL	AMPLIO
69	TONAL	AMPLIO
70	TONAL	AMPLIO
71	TONAL	AMPLIO

Nota Extraído de *Música de tradición oral en Torrejoncillo* (p. 110), por F. Rodilla (2003). Institución cultural El Brocense.

Por otro lado, volviendo a hacer mención a Pilar Barrios y Ricardo Jiménez (2003) una gran parte de la música folklórica se basa en estructuras melódicas modales, que se remontan a modos antiguos anteriores a la tonalidad. Según los autores, analizar y clasificar este repertorio es difícil porque responde tanto a estructuras tonales modernas (bimodalidad mayor-menor) como a estructuras modales antiguas. Esta dificultad, según la autora, se debe en gran parte a que la mayoría de las piezas se interpretan y transcriben en diferentes tonalidades y, a menudo, aparecen alteraciones en la armadura de la clave, lo que puede llevar a confusiones al relacionar la armadura con la tonalidad a la que se supone que hace referencia. Para comprender la modalidad de cada melodía, es necesario transportarla a su modo primitivo para evitar confusiones, considerando su ámbito reducido, interválica, cadencias y su propio modo de construcción. El modo de ser de

cada melodía, según su acción, ha sido uno de los elementos fundamentales en la preocupación de los amanos y medievales. En la cultura e investigación de la música occidental, este aspecto se ha olvidado y debería ser abordado en investigaciones para conocer aún más sobre la música interpretada por el pueblo en distintos ámbitos de su existencia. La relación entre cada melodía y los caracteres humanos, así como la capacidad de evocar distintas sensaciones en los que las escuchan, ha sido observada en culturas orientales. Eugene Cardine, al estudiar la música gregoriana, justifica la distribución en ocho modos por una búsqueda de claridad y explica que cada melodía tiene un concreto modo de ser. Domingo Marcos Durán, en 1498, proporciona una bella definición sobre el carácter de cada modo y su relación con el ser humano, mientras que Jean Jeanneteau dedica un interesante estudio al ethos de cada uno de los modos.

Estos aspectos son dignos de tener en cuenta a la hora de abordar nuevas investigaciones sobre la música de tradición oral. Consideran, Pilar Barrios y Ricardo Jiménez, que demostrar la presencia de los modos griegos en la música de tradición oral es algo difícil de comprobar de manera concluyente. Aunque como menciona Miguel Manzano, esto es algo que posiblemente nunca se podrá demostrar y no se debería descartar la posibilidad de que los antiguos pueblos colonizadores de la Península Ibérica hayan conservado elementos de la cultura musical helénica, los cuales fueron transmitidos oralmente, y que hayan sido continuados y difundidos por sus sucesores romanos. Pilar Barrios y Ricardo Jiménez (2003) exponen diversas teorías relacionadas con la música modal.

Ilustración 114. Muestra de la alusión a música modal en el cancionero de Pilar Barrios y Ricardo Jiménez

III. TONADAS Y RONDAS			
III.1. DE CARNAVAL			
48. <i>Ya vienen los Carnavales</i>	Menor	6/8	8ª
49. <i>¡Que viva la alegría!</i>	Menor	3/4	7ª
50. <i>El mandil del ringu rango</i>	Modal/Mayor	3/4	8ª
51. <i>Un lunes de Carnaval</i>	Modal/Menor	6/8, 3/4	9ª
52. <i>Pobre sardina</i>	Mayor	2/4	5ª

Nota Extraído de *Un núcleo rural del llano cacereño. Música y tradiciones en Torrequemada* (p. 232), por P. Barrios y R. Jiménez (2003). *Saber popular*, (19-20).

Según Rosario Guerra y Sebastián Díaz (2008) la mayoría de la música que escuchamos hoy en día se basa en un sistema tonal mayor y menor, que se ha utilizado desde el período del Barroco. Sin embargo, al escuchar la música de tradición oral, se puede apreciar una sonoridad diferente a la tonalidad, a pesar de que utilizan los mismos sonidos básicos que cualquier otra música. Esta música ha perdurado hasta nuestros días en estado puro en algunas ocasiones, o en transición a sistemas tonales en otros (como parte del proceso de modernización). Para entender mejor nuestras melodías, es necesario estudiar si cada una de ellas se organiza según un sistema modal o tonal. Además, se debe determinar si los sistemas modales encontrados son diatónicos o cromáticos, y qué grado o grados están afectados por alguna alteración en este segundo caso. En cuanto al sistema tonal, se pueden diferenciar tonalidades mayores y menores, así como los ejemplos de modulación entre ellas. También es importante registrar si la modulación se establece entre homónimos o no. En la música tradicional, se puede detectar una cierta contaminación tonal que la música modal ha ido sufriendo como resultado de la evolución. Por lo tanto, se pueden encontrar canciones en las que es difícil determinar con claridad el sistema modal o tonal de organización interna, situación que los autores han enfrentado en varias ocasiones.

A continuación, se muestra el resultado del análisis tonal-modal realizado por Rosario Guerra y Sebastián Díaz en relación a las obras que componen su cancionero. Este estudio detallado proporciona información relevante sobre la estructura y características de las composiciones, lo cual exponen en las siguientes tablas para facilitar su comprensión y análisis.

Ilustración 115. Muestra de la alusión a música modal en el cancionero de Rosario Guerra y Sebastián Díaz

ANÁLISIS MUSICAL		Canc. de cuna	Canciones sociales infantiles	
Sistema modal-tonal	Modos diatónicos	Re	1.	
		Mi	3.	7, 25.
		La	2.	19.
	Modos cromáticos	Mi		26.
	Tonalidad	Mayor	4.	8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 21, 22, 23, 24, 28, 29, 30, 31, 32.
		menor		27.
	Modulación	M-hom-m	5, 6.	
	Modalidad ambigua			18, 20.

Nota. Extraído de *Los sonidos de un pueblo* (p. 90), por Guerra y Díaz (2008). Institución cultural El Brocense.

En conclusión, en el presente análisis se han examinado las obras de los autores que presentan una clara referencia a la música modal en sus cancioneros, ya sea a través de sus prólogos o a lo largo de la obra. Por el contrario, son objeto de estudio en esta investigación autores que deliberadamente eligen no hacer alusión al aspecto de la distinción entre música tonal y modal en sus estudios, como Kurt Schindler, Jaime Sampedro, AFVR, Francisca García, Ángel Calle et. al., Ángela Capdevielle y Cosme Tomé.

Según algunos investigadores que no son objeto de este estudio, dada la riqueza y diversidad de las prácticas musicales de tradición oral, centrarse en categorías teóricas como la tonalidad y la modalidad puede resultar limitante y descontextualizado. Al no hacer referencia a esta distinción, estos autores priorizan aspectos más relevantes y significativos en la música de tradición oral, como la preservación del patrimonio cultural, la fluidez y adaptabilidad de las prácticas musicales, y la diversidad inherente a las diferentes tradiciones musicales de distintos grupos culturales y regiones.

Esta postura refleja un enfoque más inclusivo y holístico hacia la investigación de la música de tradición oral, evitando simplificaciones excesivas y reconociendo la complejidad de las prácticas musicales en su contexto cultural y social. Esta decisión puede deberse a diversas razones.

Prioridad en la transmisión oral y la preservación del patrimonio

Según Blacking (1973), uno de los objetivos principales de los recopiladores de música de tradición oral es preservar y difundir el patrimonio musical de una comunidad. En este sentido, la distinción entre música tonal y modal, aunque teóricamente relevante, podría ser de menor importancia en comparación con la necesidad de documentar y transmitir las canciones y melodías que forman parte de la memoria colectiva de un grupo cultural. Por ello, el enfoque en la estructura y la teoría musical, como señala Rice (2014), podría desviar la atención de aspectos más relevantes, como la transmisión oral y la preservación de la música en su forma original.

Variedad y diversidad en la música de tradición oral

La música de tradición oral presenta una gran diversidad de estilos, estructuras y características específicas de una región o grupo cultural. Autores como Bruno Nettl (1983) y Steven Feld (1984) han destacado la dificultad de aplicar categorías teóricas universales a estas manifestaciones musicales. La distinción entre música tonal y modal puede ser más clara en algunas tradiciones, pero menos aplicable o relevante en otras. Algunos recopiladores pueden optar por no hacer referencia a esta distinción en sus

cancioneros para evitar la imposición de categorías teóricas que no se ajustan a la música de tradición oral y respetar así la diversidad y riqueza de estas manifestaciones culturales.

Adaptabilidad y fluidez en la música de tradición oral

Como señala Thomas Turino (1999), la música de tradición oral es un fenómeno fluido y adaptable que se transforma y se reinventa a lo largo del tiempo a través de la transmisión de generación en generación. Las categorías teóricas como la tonalidad y la modalidad pueden ser insuficientes para describir la riqueza y la diversidad de estas prácticas musicales. Algunos recopiladores, como Alan Lomax (1959), pueden considerar que la distinción entre música tonal y modal es una simplificación excesiva que no captura la complejidad de las prácticas musicales que están documentando en sus cancioneros.

Considerando la complejidad y diversidad inherentes a la música de tradición oral, es fundamental adoptar un enfoque flexible y abierto a múltiples interpretaciones en su estudio. La clasificación de estas prácticas musicales en términos de tonalidad y modalidad puede ser complicada y, en ciertos casos, podría no abarcar adecuadamente la riqueza de estas manifestaciones culturales. Al abordar el análisis de la música de tradición oral, es esencial mantener una perspectiva receptiva y adaptable, que permita una comprensión más profunda y enriquecedora de este valioso patrimonio cultural.

Conclusiones Capítulo 2

A continuación, se presentan las conclusiones relativas al Capítulo 2, *Estudio comparado de las publicaciones de música de tradición oral en la provincia de Cáceres*. Este análisis cubre varios aspectos, incluyendo el criterio de clasificación utilizado por los autores, la tipología de canto recogido, los criterios de maquetación y las características musicales. Tras la exploración detallada de estos elementos, se han derivado conclusiones que ofrecen una visión más clara de la música de tradición oral en Cáceres y sugieren futuros enfoques para su documentación y publicación.

Criterio de clasificación utilizado por el autor

En el campo del análisis de la tipología de clasificación de cantos de música de tradición oral, una variedad de sistemas de clasificación ha sido empleada por los investigadores aquí estudiados, una elección que ha dependido en gran medida de sus experiencias individuales, perspectivas y los contextos culturales y geográficos específicos en los que han trabajado. La diversidad de estos sistemas, al ser comparados, ofrece un panorama interesante que puede proporcionar una comprensión más profunda de los patrones y particularidades de la música popular.

En lo que respecta a esta investigación, empezando con el trabajo de Kurt Schindler, como se mostró anteriormente, su enfoque fue desarrollar una clasificación basada en criterios geográficos, agrupando las canciones según las provincias y pueblos. Esta perspectiva revela la diversidad y especificidad regional de la música popular española, demostrando cómo la geografía puede influir en la creación musical. Sin embargo, este enfoque geográfico tiene sus limitaciones, ya que no proporciona información sobre las funciones y los contextos culturales de las canciones, elementos que otros investigadores han considerado esenciales para entender la música popular. Este fue el caso de Bonifacio Gil y Manuel García Matos, quienes en sus respectivas investigaciones de 1931 y 1944, emplearon criterios etnográficos y etnomusicológicos para sus clasificaciones. Estos enfoques permitieron a ambos investigadores ir más allá de la mera geografía, y centrarse en aspectos más ricos y detallados de las canciones, como sus funciones y contextos. Por ejemplo, Manuel García Matos se basó en el ciclo anual propuesto por Marius Schneider para su clasificación, permitiendo así un análisis en profundidad de las canciones en relación con los ciclos de vida y los eventos anuales.

En una línea similar, Ángela Capdevielle utilizó una combinación de criterios regionales y funcionales en su clasificación, lo que destaca la relevancia de considerar tanto el origen geográfico como la función social de las canciones. Francisca García, en

su Cancionero Arroyano, también aplicó un enfoque mixto en su clasificación, aunque no se centró en los ciclos anuales, como se podría inferir inicialmente. Otros autores, como Ángel Calle et al. (1995) y Pilar Barrios y Ricardo Jiménez (2003), promovieron un sistema de clasificación que combina los criterios temáticos y cronológicos, evidenciando la riqueza y diversidad de la música popular, y su estrecha relación con las costumbres y los ciclos de vida de las comunidades a las que pertenecen.

Finalmente, la clasificación propuesta por Rosario Guerra y Sebastián Díaz (2008) para la música recogida en Piornal, y la de Jaime Sampedro (2020), son ejemplos notables de un enfoque mixto que combina el ciclo anual y el ciclo vital. En su contribución, Rodilla (2003) también postula un esquema de clasificación de naturaleza pragmática. Esto significa que la clasificación se enmarca dentro de un contexto general, utilizando como eje orientador la presencia de determinados cantos específicos dentro del ciclo vital, así como la funcionalidad de otros, sea en el marco del ciclo anual o más allá de este. Esta propuesta de clasificación, por lo tanto, reconoce y prioriza la intersección de la música con los patrones temporales y las prácticas culturales, ofreciendo un enfoque que vincula la música estrechamente con el contexto socio-cultural en el que se sitúa. Estos enfoques dan reconocimiento a la interacción entre las canciones y los ritmos de la vida comunitaria, y cómo estos elementos se entrelazan en la música de tradición oral. En resumen, la diversidad de estos enfoques de clasificación ilustra la complejidad y riqueza de la música de tradición oral, y cómo su análisis puede beneficiarse de una variedad de perspectivas.

Por un lado, vemos la importancia de la geografía, como lo subrayó Kurt Schindler, en la creación de la música y cómo las canciones pueden ser reflejo de las tradiciones y peculiaridades de provincias y pueblos. Por otro lado, la inclusión de elementos etnográficos y etnomusicológicos, como propusieron Bonifacio Gil y Manuel García Matos, permite una comprensión más profunda de las canciones en su contexto cultural y social, revelando su función y su papel dentro de los ciclos de vida y los eventos anuales.

Sin embargo, la música de tradición oral no puede ser completamente comprendida solo a través de un lente geográfico o etnográfico. El trabajo de investigadores como Ángela Capdevielle, Francisca García, Ángel Calle et al., Francisco Rodilla, Pilar Barrios y Ricardo Jiménez, Rosario Guerra y Sebastián Díaz, y Jaime Sampedro muestra la importancia de combinar diferentes enfoques para una interpretación más completa y enriquecedora. Estos investigadores, al incorporar tanto

criterios regionales como funcionales, y al abordar la música desde la perspectiva de los ciclos vitales y anuales, nos muestran que la música popular es un fenómeno intrincado y diverso, estrechamente ligado a las costumbres y ritmos de vida de las comunidades. Por lo tanto, su estudio requiere un enfoque holístico que tenga en cuenta la interacción de estos diferentes aspectos.

En conclusión, la variedad de sistemas de clasificación utilizados en el análisis de la música de tradición oral refleja la profundidad y complejidad de este campo de estudio. Cada uno de estos enfoques tiene sus fortalezas y limitaciones, y la elección del sistema de clasificación más apropiado puede variar dependiendo del objetivo y el contexto de la investigación. Sin embargo, el análisis de la música de tradición oral puede ser enriquecido por la adopción de un enfoque mixto que combine diferentes criterios y perspectivas, ofreciendo una visión más completa y matizada de la música popular.

Tipología de canto recogido

En cuanto al estudio de la tipología de canto recogida en cada cancionero, nos permite apreciar la diversidad cultural y musical de la provincia, que se ha moldeado a lo largo de los siglos por factores tanto internos como externos. La migración temporal de trabajadores entre distintas localidades, por ejemplo, ha propiciado una interacción cultural que se refleja en la mezcla y transmisión de canciones y romances. Este fenómeno refuerza la noción de que la música folklórica no es estática, sino que se transforma y se adapta a las circunstancias socioculturales y económicas (Nettl, 1983).

El predominio de los romances en varias localidades de la provincia de Cáceres, puede atribuirse a su carácter versátil y su capacidad para contar historias que reflejan la realidad social y cultural de la comunidad (Menéndez Pidal, 1953). La presencia de los romances en estas localidades también pone de manifiesto la influencia de la tradición oral en la transmisión de la cultura popular.

Por otro lado, en Torrejoncillo, el número significativo de canciones de carnaval y de corro refleja el papel central que juegan las festividades y las celebraciones en la vida social y cultural de esta localidad. La música, en este contexto, no solo sirve como medio de expresión artística, sino también como un elemento que fortalece la cohesión social y la identidad comunitaria (Turino, 2008).

En el caso del cancionero de Jaime Sampedro, la homogeneidad en el número de canciones recopiladas para cada estación del ciclo natural destaca la estrecha relación entre la música folklórica y el ritmo de vida de la comunidad. Las canciones de verano, por ejemplo, están íntimamente vinculadas a las actividades agrícolas y ganaderas, lo que

evidencia el papel de la música como reflejo y medio de interpretación de la realidad cotidiana (Merriam, 1964). Finalmente, en las Villuercas Bajas, la abundancia de canciones de ronda y amorosas muestra la influencia de las costumbres y prácticas sociales en el repertorio musical de la localidad. Las rondas, en particular, son una manifestación musical que revela la importancia de la interacción social y las relaciones afectivas en la comunidad (Crivillé, 1988).

El estudio de las tradiciones musicales de una región, como el realizado en este trabajo, aporta valiosa información sobre la cultura y la historia de las comunidades. Esta información puede ayudar a preservar y promover estas tradiciones, contribuyendo a la riqueza cultural de la región. Sin embargo, también se destaca la necesidad de mejorar las técnicas de clasificación y catalogación para facilitar el acceso y el uso de estas colecciones, así como la importancia de continuar con la recopilación y el estudio de estas tradiciones orales para su conservación.

Criterios de maquetación

A continuación, se presentan las conclusiones referentes a los criterios de maquetación empleados en las publicaciones de música de tradición oral en la provincia de Cáceres, aspecto analizado en detalle en el Capítulo 2. Este análisis abarcó la observación del tipo de índice utilizado, la unidad de cada documento, la titulación, la numeración, el lugar de procedencia y las autografías. Este análisis de maquetación ofrece información valiosa sobre la presentación, organización y estándares utilizados en la documentación de esta forma de expresión musical.

Índices

La investigación realizada confirma la relevancia de los índices en la etnomusicología, subrayando su papel crucial en la organización, clasificación y accesibilidad de la información musical. En esta investigación se evidenció que los índices adoptan diferentes formas, tales como geográficos, alfabéticos, de primeros versos, analíticos y de informantes, que se adaptan a las necesidades de cada cancionero y a las especificidades del contenido musical que se desea catalogar.

En términos generales, los índices geográficos y alfabéticos, aunque muy útiles, presentan limitaciones, ya que no logran capturar la complejidad y sutileza de la música de varias culturas. Sin embargo, la incorporación de índices adicionales como el índice de primeros versos mejora significativamente el manejo de la información, ya que permite la búsqueda de canciones según su contenido lírico, y ayuda a identificar variantes de una misma canción en diferentes culturas o regiones. Los índices analíticos, al estar alineados

con los sistemas de clasificación propuestos por los autores de los cancioneros, garantizan la precisión y coherencia en la organización de la información musical.

Finalmente, los índices de informantes surgen como una herramienta invaluable en la investigación de la música de tradición oral, proporcionando detalles sobre quiénes proporcionaron la información, quiénes cantaron o tocaron las canciones, y permitiendo evaluar la calidad de la información proporcionada. A pesar de que su uso no es uniforme en todos los cancioneros examinados, los índices de informantes contribuyen significativamente al estudio y comprensión de la música. En conclusión, es crucial la elección y adaptación de los índices en función del contexto específico y del tipo de información que se desea analizar para garantizar resultados precisos y confiables en la investigación etnomusicológica.

Unidad de cada documento (Yuxtaposición melodía-texto)

La etnomusicología se enfrenta a diversas metodologías para representar la música de tradición oral. Uno de los enfoques más recurrentes es la yuxtaposición de la melodía y el texto en la misma página, práctica adoptada en trabajos como el *Cancionero de Cáceres y su provincia* de Ángela Capdevielle, el *Cancionero Arroyano* de Francisca García, y otros más. Este enfoque provee una interpretación integral y holística de la canción al combinar ambas dimensiones -musical y lírica- facilitando así su interpretación en el contexto cultural.

Por otro lado, obras como las de Kurt Schindler, Bonifacio Gil y Manuel García Matos optan por una representación separada de la melodía y el texto, permitiendo un análisis potencialmente más detallado de cada uno de estos elementos por separado. Aunque este método puede parecer menos integrado, aún ofrece un medio valioso para el estudio y la preservación de la música tradicional y popular.

Estas metodologías representan dos perspectivas distintas de acercamiento a la música de tradición oral. La yuxtaposición ofrece una visión integrada y completa de la canción, mientras que la separación permite un análisis detallado de los elementos individuales. Ambos métodos tienen su importancia y contribuyen de manera significativa al estudio de la música popular y tradicional. No obstante, es vital reconocer la relación simbiótica entre la melodía y el texto de una canción, donde cada elemento complementa e influye en el otro. El análisis conjunto de estos dos componentes puede revelar una interpretación más profunda y contextual de la canción. La ausencia de yuxtaposición podría conllevar a una comprensión parcial o superficial, perdiéndose así detalles significativos o la posibilidad de malinterpretar la canción en su contexto cultural.

En resumen, aunque la yuxtaposición de la melodía y el texto en la música de tradición oral es una herramienta esencial en la etnomusicología, la diversidad de enfoques mostrados resalta la versatilidad y la adaptabilidad de la disciplina. La elección de uno u otro método depende de las necesidades y objetivos de la investigación, y ambos contribuyen a una comprensión más amplia de la rica tradición musical y cultural de una región.

Títulos

El análisis de los cancioneros refleja una diversidad de tendencias y técnicas aplicadas por etnomusicólogos en la recopilación y documentación de la música de tradición oral, subrayando la significancia de los títulos en las canciones. Sirven como ventanas al origen geográfico o cultural de la música, y ofrecen pistas valiosas del contexto cultural desde el que emergen las canciones.

Todas las obras analizadas presentan títulos, a excepción del *Cancionero popular de la provincia de Cáceres*. Esta obra se aparta de esta norma, donde las canciones carecen de títulos asignados, lo que podría interpretarse como un intento de preservar la pureza de la tradición oral. Aunque esta estrategia puede presentar desafíos en la identificación y localización de canciones específicas, también resalta la necesidad de considerar las prácticas locales de nomenclatura y las expectativas de los lectores contemporáneos en la edición de cancioneros. Este equilibrio es vital para garantizar una transmisión efectiva de las tradiciones musicales respetando su autenticidad. La particularidad de la obra de Manuel García Matos frente a otros cancioneros que asignan títulos a cada canción demuestra una comprensión generalizada de la utilidad de los títulos en la documentación de la música de tradición oral. Esta diferencia sugiere un enfoque alternativo hacia la documentación de la música de tradición oral que vale la pena explorar para entender las razones e implicaciones detrás de esta elección.

A pesar de la falta de títulos, el *Cancionero popular de la provincia de Cáceres* sigue siendo un recurso valioso para la preservación y comprensión de la rica tradición musical y cultural de la provincia de Cáceres.

En resumen, el uso de títulos es una práctica común y útil en la documentación de la música de tradición oral, pero hay espacio para diferentes enfoques que respetan las particularidades de cada tradición musical y cultural.

Numeración

La numeración y catalogación de cantos en etnomusicología son procesos fundamentales que facilitan la identificación, análisis y estudio de canciones en la música

tradicional y folklórica. Los diferentes métodos de numeración encontrados en los trabajos de Kurt Schindler, Bonifacio Gil, Ángela Capdevielle, Manuel García Matos, Pedro Majada, Francisco Rodilla, Calle et al., Pilar Barrios y Ricardo Jiménez, Rosario Guerra y Sebastián Díaz, y Jaime Sampedro reflejan la variedad de enfoques y propósitos existentes en la disciplina.

La elección de una numeración a la izquierda de la clave en el caso de Kurt Schindler permite identificar diversas versiones de un canto, mientras que la numeración secuencial de Bonifacio Gil brinda una sensación de continuidad al corpus musical. Ángela Capdevielle reinicia la numeración con cada cambio de población y distingue las versiones textualmente, a diferencia de Manuel García Matos, quien adopta un enfoque de numeración dual para organizar las canciones tanto cronológicamente como por temática. Pedro Majada y Francisco Rodilla, a pesar de seguir un sistema de numeración continua, difieren en su trato de las versiones: Pedro Majada utiliza números romanos, mientras que Francisco Rodilla indica otra versión en el título. Calle et al., por su parte, alinean el número de referencia con el título del canto, aunque no diferencian las versiones. Pilar Barrios y Ricardo Jiménez, así como Rosario Guerra y Sebastián Díaz, asignan un número a cada canto y distinguen las versiones agregando notaciones posteriores al título, siendo numéricas en el caso de Pilar Barrios y Ricardo Jiménez y alfabéticas en el caso de Rosario Guerra y Sebastián Díaz. Finalmente, Jaime Sampedro mantiene una coherencia en su cancionero al continuar la numeración original para las distintas versiones.

No obstante, cabe resaltar los trabajos como los de Francisca García y AFVR, que carecen de numeración, lo que podría representar un obstáculo en la identificación y el estudio posterior de las canciones.

En suma, la diversidad de métodos de numeración demuestra la riqueza y complejidad de la etnomusicología, poniendo de manifiesto la necesidad de adaptar la metodología de catalogación al propósito y naturaleza específicos de cada cancionero.

Lugar de procedencia

La indicación del lugar de procedencia en los cancioneros etnomusicológicos es una práctica que varía considerablemente, dependiendo de los objetivos y el alcance de la investigación. Como se ha demostrado, la inclusión de la procedencia geográfica de un canto puede ofrecer una valiosa contextualización de la pieza dentro de su marco cultural y social, especialmente en las colecciones que abarcan regiones más amplias o diversas localidades, como los trabajos de Kurt Schindler, Bonifacio Gil, Manuel García Matos y

Ángela Capdevielle. Esta información permite trazar conexiones entre la música y su entorno, y puede ser crucial para entender las influencias, los temas y los estilos presentes en cada canto.

En el cancionero recopilado por Bonifacio Gil, se observan diferencias notables entre los dos volúmenes. En el primer volumen, los cantos se asignan explícitamente a un lugar de origen, lo que facilita la comprensión de la procedencia de cada pieza. Sin embargo, este tratamiento detallado de la información geográfica es menos evidente en el segundo volumen, donde el origen de los cantos a menudo no está claro o incluso se omite. En algunos casos, se asume que el lector puede inferir el lugar de origen del canto a partir de la pieza musical anterior.

No obstante, en estudios centrados en comunidades específicas o núcleos rurales, la indicación de la procedencia puede parecer redundante. En estos casos, como se refleja en los trabajos de Pedro Majada, Pilar Barrios y Ricardo Jiménez, Francisco Rodilla y Rosario Guerra y Sebastián Díaz, la prioridad suele ser la transcripción y el análisis del canto en sí, asumiendo que el origen geográfico de la canción es obvio y conocido por el contexto claramente definido de la investigación.

Estos hallazgos sugieren que no existe un método universalmente correcto de documentar la música de tradición oral. Cada enfoque tiene su mérito y utilidad, dependiendo del alcance de la investigación y el contexto específico de la música que se está documentando. Por lo tanto, el criterio y la adaptabilidad son fundamentales en la etnomusicología. Los investigadores deben seleccionar y aplicar las metodologías más adecuadas para sus objetivos y el ámbito de su estudio, ya sea a nivel de una comunidad específica o de una región más amplia. Al final, lo más importante es que se preserve y se comprenda eficazmente la rica diversidad y la profundidad cultural de estas tradiciones musicales.

Autografías

El análisis de los cancioneros basado en la tipología de autografía evidencia la diversidad de técnicas utilizadas para la transcripción y notación musical. Mientras algunos autores optaron por la meticulosa y laboriosa transcripción manual, como Bonifacio Gil, reflejando limitaciones económicas o temporales pero también un posible deseo de fidelidad a la fuente original, otros como Francisca García en el *Cancionero Arroyano* han combinado técnicas manuales y digitales. Estas últimas predominan en los cancioneros modernos, beneficiándose de la eficiencia, precisión y facilidad de reproducción que proporciona la tecnología informática. Sin embargo, a pesar de su

eficacia y practicidad, las técnicas informáticas pueden despersonalizar el registro de las canciones, perdiendo parte de las particularidades y matices inherentes a la música folklórica y tradicional.

En la era digital, la predominancia de técnicas informáticas en la creación de cancioneros es indudablemente beneficioso, permitiendo una transcripción más eficiente, precisa y legible, y facilitando la reproducción y distribución del material. Sin embargo, este análisis resalta la relevancia de las técnicas manuales, que pueden aportar una visión única y valiosa sobre las características y particularidades de las canciones, y ayudar a preservar la autenticidad de estas expresiones musicales. Por lo tanto, una estrategia que combine ambas técnicas, como la adoptada por Francisca García, puede ser particularmente eficaz para capturar con mayor precisión y detalle la esencia de la música folklórica y tradicional. Este enfoque híbrido puede permitir a los etnomusicólogos aprovechar las ventajas de las técnicas digitales mientras preservan las cualidades únicas y valiosas que aporta la transcripción manual.

En conclusión, la diversidad de técnicas utilizadas en los cancioneros ilustra la evolución de las metodologías de transcripción y notación musical a lo largo del tiempo, y subraya la importancia de la precisión y la fidelidad en la documentación de la música de tradición oral. Cada método tiene sus fortalezas y debilidades, y la elección de uno u otro dependerá del contexto, los recursos disponibles y los objetivos de la investigación. En última instancia, la diversidad de enfoques enriquece el campo de la etnomusicología y contribuye a una mejor comprensión y preservación de la música de tradición oral.

Tesitura y ámbito melódico

El estudio detallado de la música de tradición oral en la provincia de Cáceres revela aspectos interesantes y significativos en relación a la tesitura y el ámbito melódico de las canciones recopiladas. A través de un análisis cuidadoso de estas publicaciones y colecciones, hemos llegado a varias conclusiones que ayudan a comprender mejor el carácter de esta música y las convenciones melódicas que prevalecen en ella.

En primer lugar, observamos que una característica común a todas las colecciones es la predominancia de melodías que se mantienen dentro de una octava. De hecho, en todas las publicaciones estudiadas, la mayoría de las canciones no exceden este rango, lo que parece ser una tendencia en la música tradicional de Cáceres. Esta limitación en la tesitura podría explicarse por la comodidad vocal e instrumental, ya que mantenerse dentro de una octava permite que las canciones sean fácilmente cantables y ejecutables en una variedad de instrumentos. Además, esta predilección por la simplicidad y la

accesibilidad puede estar enraizada en las influencias culturales y estilísticas que han moldeado la música tradicional a lo largo del tiempo.

Sin embargo, también es crucial destacar que una proporción considerable de canciones en cada colección se extiende más allá de una octava. Aunque las melodías más compactas son las más comunes, este hallazgo muestra que existe un margen significativo para la variación y la expansión en el ámbito melódico en la música de Cáceres. Por ejemplo, en la colección de Pedro Majada, hasta un 30% de las canciones exceden el rango de una octava. Esta variedad en el ámbito melódico sugiere una diversidad rica y animada en la música tradicional, y puede reflejar diferencias regionales, estilísticas o temporales en la creación musical.

Además, nuestro análisis revela una notable variación entre las diferentes publicaciones en términos de la proporción de canciones que se mantienen dentro de una octava en comparación con aquellas que se extienden más allá. Por ejemplo, mientras que la colección de Pilar Barrios y Ricardo Jiménez destaca por tener la proporción más alta de canciones dentro de una octava (94%), la de Jaime Sampedro presenta la proporción más baja (68%). Esta diferencia subraya cómo las convenciones alrededor del ámbito melódico pueden variar considerablemente de una colección a otra, reflejando tal vez las particularidades de las distintas regiones o tradiciones musicales representadas.

En conclusión, a pesar de la predominancia de melodías que se mantienen dentro de una octava en la música de tradición oral de la provincia de Cáceres, nuestra investigación destaca la presencia y relevancia de aquellas canciones que se atreven a explorar un ámbito melódico más amplio. Este hallazgo subraya la diversidad y riqueza de la música tradicional de la provincia y ofrece una visión más matizada y completa de su patrimonio musical. No obstante, es importante recordar que estos resultados son solo un fragmento de un panorama más amplio y se necesitan más investigaciones para entender plenamente la diversidad y la riqueza de la música de tradición oral en la provincia de Cáceres.

Ritmo libre

En base a los resultados analizados, se puede concluir que el ritmo libre se encuentra notablemente ausente gran parte de los cancioneros estudiados, lo cual nos lleva a varias conclusiones posibles.

Es posible que las convenciones culturales y los estilos musicales predominantes en las regiones representadas en los cancioneros estén contribuyendo a esta ausencia. Dado que el ritmo libre no es común en ciertos tipos de música popular o tradicional, es

probable que esto se vea reflejado en las colecciones que recogen esta música. Además, la metodología de recopilación y transcripción utilizada podría haber influido en la ausencia de ritmo libre en estos cancioneros. Transcribir música de ritmo libre puede ser un desafío debido a su naturaleza fluida e impredecible, y los transcriptores podrían haber optado por concentrarse en canciones con ritmos más regulares y fácilmente identificables.

También podría ser que las preferencias personales o estéticas de los recopiladores y editores de los cancioneros hayan jugado un papel en la ausencia de ritmo libre. Si estos individuos se sienten más atraídos por los cantos con ritmos más definidos y estructurados, es posible que hayan seleccionado más de estos para su inclusión en los cancioneros.

Además, las canciones con ritmo libre pueden ser menos comunes o populares entre las comunidades de las que se recogieron estos cantos. Las canciones con ritmos más estructurados y predecibles pueden ser más fáciles de aprender y recordar, lo que podría contribuir a su mayor presencia en estas colecciones.

Finalmente, esta ausencia de ritmo libre podría reflejar una evolución en la música tradicional y folklórica. Como estas formas de música se transmiten de generación en generación, es posible que hayan experimentado cambios y adaptaciones que reflejen las preferencias y las influencias culturales del momento, y la predominancia de ritmos más estructurados podría ser indicativo de esta evolución musical.

Por lo tanto, varios factores podrían haber contribuido a la ausencia de ritmo libre en los cancioneros estudiados, incluyendo las convenciones y estilos musicales de las regiones representadas, los desafíos de transcribir el ritmo libre, las preferencias personales de los recopiladores y editores, la popularidad de las canciones con ritmo más estructurado, y las tendencias evolutivas en la música tradicional y folklórica. Este hallazgo resalta la importancia de considerar el contexto cultural y metodológico al analizar y comparar diferentes cancioneros.

Figuración unida/figuración no unida

Basándonos en los resultados presentados, podemos concluir que en los cancioneros de música de tradición oral de la provincia de Cáceres, existe una variación considerable en la utilización de la figuración unida y no unida, lo que implica que los transcriptores han optado por diferentes estilos de notación musical según sus preferencias personales, las características particulares de la música y posiblemente su nivel de experiencia y habilidad. Es notable que Cosme Tomé opta por utilizar la

figuración unida en sus transcripciones, lo que podría sugerir que este tipo de notación ofrece una representación más fluida y continua de la música, capturando posiblemente la variación de ritmo o tempo en estas canciones tradicionales. Sin embargo, esto también podría presentar desafíos en términos de legibilidad para aquellos menos familiarizados con este tipo de notación.

Por el contrario, los autores como Jaime Sampedro, Calle et al., Pilar Barrios y Ricardo Jiménez, Ángela Capdevielle y Rosario Guerra y Sebastián Díaz, parecen favorecer la figuración no unida, que puede ser más accesible para aquellos que tienen menos experiencia en la lectura de notación musical. Pero este tipo de notación también puede implicar la pérdida de ciertos matices que la figuración unida podría haber capturado. Mientras tanto, Kurt Schindler parece adoptar un enfoque mixto, utilizando tanto la figuración unida como la no unida según sea necesario para representar la fluidez de la música.

Conviene aclarar que la figuración está profundamente vinculada a la articulación de las sílabas en la música vocal. Esta relación entre la notación y el texto puede dificultar la interpretación, especialmente para los músicos que están más acostumbrados a interpretar la figuración unida en contextos instrumentales. Esto nos lleva a recordar el trabajo de Felipe Pedrell, quien ya utilizó un sistema silábico de acuerdo con los melismas en su notación. Esta elección podría deberse a la importancia de la unión entre la música y el texto en su obra, una consideración que sigue siendo relevante en la práctica contemporánea. Un ejemplo notable de esto es Miguel Manzano, quien también favorece esta aproximación en su notación musical.

Estos hallazgos sugieren la necesidad de un mayor debate y reflexión sobre las ventajas y desventajas de cada tipo de figuración en el contexto de la transcripción de música de tradición oral. Dado que cada tipo de figuración puede presentar sus propios desafíos y beneficios, es importante que los transcriptores sean conscientes de estos y los tengan en cuenta al tomar decisiones sobre qué enfoque utilizar. También sugiere que puede haber espacio para un uso más amplio de la figuración unida, y que esta podría ser un área para explorar en futuros estudios o trabajos de transcripción.

Tipos de compases

A partir de la variedad de los compases encontrados en la música folklórica, podemos hacer inferencias sobre las prácticas y tradiciones culturales de la región. Por ejemplo, la prevalencia del compás ternario puede estar asociada con formas de baile particulares que requieren este tipo de estructura rítmica. Al mismo tiempo, la presencia

de compases inusuales podría estar ligada a prácticas musicales específicas de ciertas comunidades o festividades.

En cuanto a los compases poco comunes, como el 10/16 y el 15/16, estos pueden ser un reflejo de la influencia de otras culturas musicales, especialmente si la región ha tenido contacto histórico con culturas que utilizan estos compases. En el caso de las canciones de trabajo con ritmo libre, esto podría indicar la importancia de la funcionalidad en la música tradicional, donde la música está diseñada para adaptarse a las actividades laborales en lugar de seguir un ritmo preestablecido.

Es relevante mencionar que el análisis del tipo de compás es solo uno de los muchos aspectos que pueden ser considerados en el estudio de la música folklórica. Otras dimensiones de la música, como la melodía, la armonía, la estructura formal, la instrumentación y el contexto cultural y social en el que se realiza la música, son igualmente importantes y pueden ofrecer una visión más completa y matizada de la tradición musical de una región.

Estas reflexiones subrayan la complejidad y riqueza de la música folklórica y la importancia de adoptar un enfoque multifacético y contextualizado para su estudio. En lugar de considerar la música folklórica simplemente como un objeto de estudio estático y aislado, es esencial verla como una parte intrínseca y viva de la cultura y la historia de una región, que está en constante diálogo con otras tradiciones musicales y que está en un estado constante de evolución y cambio.

En resumen, este estudio de los compases en los cancioneros de música de tradición oral ofrece una visión fascinante de la diversidad rítmica y la creatividad en la música folklórica de la región. A medida que continuamos explorando y documentando esta música, esperamos profundizar nuestra comprensión de la cultura y la identidad de la región, y celebrar la riqueza y vitalidad de su tradición musical.

Cambios de compás

Nuestra investigación arroja una perspectiva significativa sobre los cambios de compás en la música de tradición oral de la provincia de Cáceres. Observamos una consistencia notable en su aparición en los cancioneros estudiados, desde la obra de Kurt Schindler hasta la recopilación de Manuel García Matos. Este hallazgo refuerza la idea de que el fenómeno rítmico no es una mera coincidencia, sino que añade una dimensión adicional de complejidad y riqueza a estas composiciones, subrayando el carácter distintivo del patrimonio musical de la región.

Algunas obras, como el cancionero de Kurt Schindler, Francisco Rodilla, y Rosario Guerra y Sebastián Díaz, presentan un alto número de estos cambios de compás. Esto puede interpretarse como una muestra de fidelidad en la transcripción o de la creatividad inherente a la tradición musical de Cáceres, demostrando una flexibilidad rítmica que permite una amplia diversidad en la expresión musical.

Por otro lado, las obras de AFVR y Jaime Sampedro presentan cambios de compás menos frecuentes. Esto puede sugerir una preferencia por estructuras rítmicas más regulares y predecibles, sin restar valor a la importancia de su aporte al conjunto de la tradición musical de Cáceres.

A pesar de la variabilidad en la frecuencia de los cambios de compás entre los distintos cancioneros, la presencia de este fenómeno en todas las obras enfatiza su importancia en la música tradicional de Cáceres. Así, se destaca una tradición musical dinámica y versátil, capaz de adaptarse y evolucionar con el tiempo, contribuyendo sustancialmente a la vibrante cultura musical de la región.

Es crucial señalar, además, la influencia que ejerce la exactitud de los etnomusicólogos en la transcripción de los cantos. El registro preciso de estas variaciones de compás es esencial para conservar la autenticidad de la música de tradición oral. Los desafíos de transcribir con precisión los cambios de compás pueden variar, dependiendo de la complejidad de la música y las habilidades del etnomusicólogo. En este sentido, nuestro estudio también subraya la importancia del rigor y la habilidad en la transcripción en la etnomusicología, ya que desempeñan un papel crucial en la preservación y promoción de la música tradicional.

Indicaciones de tempo

Las indicaciones de tempo en la música, aunque a menudo se consideran elementos técnicos y formales, pueden ser muy reveladoras sobre la interpretación y la intención de los compositores o transcriptorres. La inclusión o ausencia de estas indicaciones puede sugerir mucho sobre la flexibilidad rítmica y el estilo interpretativo que se espera en la música. En el caso de la música de tradición oral de la provincia de Cáceres, parece haber una gran diversidad en las indicaciones de tempo, reflejando la amplia variedad de estilos y prácticas presentes en la música de la región.

La elección de usar indicaciones de tempo metronómicas puede reflejar un deseo de precisión y exactitud, posiblemente con el objetivo de preservar y transmitir de manera precisa las características rítmicas y temporales de las canciones tradicionales. Esto podría estar influenciado por el estilo clásico occidental, que se caracteriza por una

notación musical precisa y detallada, y podría indicar un enfoque más 'formal' hacia la interpretación de la música folklórica.

Por otro lado, la preferencia por los términos agógicos podría reflejar un enfoque más flexible y fluido hacia el tempo, posiblemente enfocando en la adaptabilidad del ritmo a la letra, el ambiente y la expresión emocional en la música. Este enfoque podría estar más en línea con la naturaleza improvisada y flexible de la música tradicional, donde el tempo puede fluctuar según el contexto y el estado de ánimo de la interpretación.

La utilización de terminología no estandarizada o en desuso, así como la ausencia total de indicaciones de tempo, representan desafíos tanto para los intérpretes como para los investigadores de la música. Estos casos pueden requerir un conocimiento más profundo del contexto cultural e histórico de la música y la intuición interpretativa del músico. En última instancia, la interpretación de estas canciones sin indicaciones claras de tempo puede requerir una mayor participación del intérprete en la toma de decisiones artísticas, lo que podría dar lugar a interpretaciones más personales y únicas.

Como conclusión, es fundamental tener en cuenta la variedad de prácticas relacionadas con las indicaciones de tempo en la música de tradición oral de la provincia de Cáceres. La diversidad de enfoques subraya la riqueza y la complejidad de esta tradición musical, así como la necesidad de un enfoque cuidadoso y respetuoso en su interpretación y estudio. Cada compositor, transcriptor o intérprete aporta su propia perspectiva y entendimiento a la música, y estas diferentes visiones son lo que enriquece y revitaliza la tradición musical a lo largo del tiempo.

Comienzos anacrúsicos

Este análisis también arroja luz sobre cómo las prácticas rítmicas en la música folklórica pueden servir como un indicador del carácter colectivo y colaborativo de la música de tradición oral. El comienzo anacrúsico, por ejemplo, permite a los músicos comenzar juntos de manera efectiva, lo que facilita la sincronización en un entorno grupal. En muchos contextos de la música tradicional, donde la participación colectiva y el sentido de la comunidad son esenciales, este enfoque de comienzo de los cantos puede ser una forma efectiva de fomentar la cohesión y el compromiso grupal.

Es relevante resaltar la importancia de tener en cuenta la diversidad de comienzos en la música de tradición oral de la provincia de Cáceres al realizar interpretaciones y transcripciones de estas obras. Este enfoque puede ayudar a preservar y transmitir con precisión las características rítmicas y estilísticas distintivas de la música, lo que es crucial para mantener la autenticidad y el espíritu de la tradición musical.

Además, la variabilidad de los comienzos de los cantos en la música folklórica de Cáceres ofrece una valiosa perspectiva sobre la riqueza y complejidad de la música tradicional. Al igual que las indicaciones de tempo y los tipos de compases, la forma en que comienza un canto puede reflejar una variedad de influencias culturales, estilos musicales y prácticas interpretativas. Esta diversidad es un testimonio del carácter dinámico y evolutivo de la música de tradición oral, y subraya la necesidad de un enfoque abierto y respetuoso en su interpretación y estudio.

Por último, vale la pena señalar que, a pesar de la predominancia del comienzo anacrúsico en la música de tradición oral de Cáceres, la presencia de comienzos téticos y acéfalos no debe pasarse por alto. Estos pueden ser elementos clave para comprender las diversas funciones y roles de la música en la sociedad, y pueden proporcionar información valiosa sobre la historia y la cultura de la región. En última instancia, estos hallazgos refuerzan la idea de que la música de tradición oral es una rica fuente de conocimiento sobre la vida social y cultural de una comunidad, y que el estudio de estos aspectos de la música puede ayudarnos a entender mejor la diversidad y la riqueza de la cultura humana.

Modo mayor o menor

Es posible que muchos autores se abstengan de mencionar los modos mayor y menor debido a la limitada aplicabilidad de estos términos en el contexto de la música de tradición oral. En muchas tradiciones musicales, las escalas y los sistemas modales utilizados no se ajustan necesariamente a la estructura diatónica del sistema tonal mayor/menor predominante en la música occidental. Por lo tanto, la imposición de los términos 'mayor' y 'menor' puede ser una simplificación excesiva o incluso incorrecta de la rica y compleja estructura tonal de la música de tradición oral. Debido a estas consideraciones, se puede argumentar que, en lugar de intentar ajustar la música de tradición oral a las convenciones de la teoría musical occidental, sería más útil desarrollar una comprensión más profunda de las estructuras tonales y modales propias de estas tradiciones. Este enfoque permitiría una mayor apreciación de la diversidad y la riqueza de la música de tradición oral y podría ofrecer nuevas perspectivas y métodos para su análisis y estudio.

Al examinar los cancioneros de música de tradición oral, también es crucial reconocer el papel central de la interpretación y la creatividad en estas tradiciones. A diferencia de la música escrita, en la que la notación prescriptiva dicta los detalles de la interpretación, en la música de tradición oral, los intérpretes tienen un papel activo en la creación de la música. Pueden variar y adaptar las canciones de acuerdo a su gusto

personal, las necesidades del momento o las tradiciones de su comunidad. Este aspecto de la música de tradición oral puede complicar la tarea de identificar y codificar sus características en un formato escrito, pero también es una de las cosas que hacen que estas tradiciones sean tan vivas y dinámicas.

Por último, es importante considerar que, aunque el estudio de los modos mayor y menor puede ser de gran valor para los musicólogos y otros académicos interesados en la teoría musical, los cancioneros de música de tradición oral no están destinados exclusivamente a este público. Muchas veces, estos cancioneros están destinados a ser utilizados por la comunidad en la que se originó la música, y para estos lectores, aspectos como las letras de las canciones, las historias detrás de ellas y las tradiciones asociadas a su interpretación pueden ser mucho más relevantes e interesantes que los detalles teóricos de su estructura musical. Por lo tanto, al decidir qué información incluir en estos cancioneros, los autores deben tener en cuenta no sólo lo que es teóricamente interesante, sino también lo que es culturalmente relevante y útil para su público.

Tonalidad y modalidad

El estudio de la música de tradición oral nos ofrece una variedad de enfoques metodológicos y teóricos que reflejan la complejidad intrínseca de este campo. El análisis de las obras de autores como Bonifacio Gil, García Matos, Francisco Rodilla, Barrios y Jiménez, y Guerra y Díaz demuestra la importancia que estos estudiosos atribuyen a los conceptos de tonalidad y modalidad en su exploración de la música tradicional. Esta tendencia a destacar dichos elementos en sus cancioneros revela una perspectiva que considera la tonalidad y la modalidad como dimensiones cruciales en la comprensión de las prácticas musicales modales.

Sin embargo, hay una corriente de investigadores, incluyendo a Kurt Schindler, Bonifacio Gil, Jaime Sampedro, AFVR, Francisca García, Ángel Calle et. al., Ángela Capdevielle y Cosme Tomé, que eligen intencionalmente omitir el enfoque en la distinción entre música tonal y modal en sus trabajos. Este enfoque puede ser interpretado como un reconocimiento de que, dado el inmenso espectro y la diversidad de la música de tradición oral, el énfasis en categorías teóricas como la tonalidad y la modalidad puede llevar a una interpretación reductiva y descontextualizada.

Estos autores se centran en los aspectos que ven como más significativos en el estudio de la música tradicional, tales como la preservación del patrimonio cultural, la adaptabilidad y dinamismo de las prácticas musicales, y la diversidad inherente a las tradiciones musicales que surgen de diversos grupos culturales y regiones geográficas.

Este enfoque denota una visión más inclusiva y holística de la música de tradición oral, evitando reduccionismos y dando lugar a la complejidad de estas prácticas musicales en su contexto cultural y social.

Para concluir, las diferentes posturas con respecto a la relevancia de los conceptos de tonalidad y modalidad en el estudio de la música de tradición oral ilustran la complejidad y diversidad de este campo. Aunque divergentes, ambas perspectivas aportan valiosos puntos de vista que enriquecen nuestra comprensión global de la música de tradición oral. Esto resalta la necesidad de un análisis multifacético que contemple diversos aspectos, tanto musicales como socioculturales, en nuestra aproximación a este valioso repertorio.

Sobre el análisis musical mostrado en los cancioneros analizados

A partir de los hallazgos derivados de esta investigación relacionada con el análisis musical presente en los cancioneros analizados, se puede inferir que diversos autores se han distinguido por la profundidad y el detalle de sus análisis. En la obra de Bonifacio Gil, García Matos, Pilar Barrios y Francisco Rodilla se han mostrado análisis musicales relevantes en sus obras, aunque el grado de detalle y los aspectos particulares que se analizan varían entre estos autores. Estos análisis pueden incluir aspectos melódicos, rítmicos, formales y otros, pero la profundidad y el enfoque de cada análisis son propios de cada autor.

Rosario Guerra y Sebastián Díaz se destacan por la amplitud y la profundidad de su análisis musical en su cancionero. Su enfoque incluye un análisis melódico detallado, que abarca el sistema modal-tonal, el ámbito melódico, la nota modal o tónica, entre otros. Además, incorporan un análisis rítmico detallado, que incluye el compás, el cambio de compás, el cambio de pulso y el tempo. Este análisis se completa con un estudio de la estructura formal de las canciones, los textos de recambio, las versiones y las variaciones, así como la organología y otras observaciones. Por tanto, Guerra y Díaz ofrecen uno de los análisis más completos y detallados de los cancioneros, proporcionando una valiosa contribución a los estudios musicológicos en este campo.

La presente investigación ha proporcionado una evaluación meticulosa y valiosa de diversos aspectos musicales presentes en los cancioneros estudiados, revelando la complejidad inherente y la diversidad de las tradiciones musicales que estos representan. Al explorar elementos como el sistema modal-tonal, el ámbito melódico, los adornos, el ritmo, y las variaciones en las versiones, entre otros, se ha permitido una comprensión

más profunda de las convenciones, las innovaciones y las peculiaridades de estas tradiciones.

La elección de estos aspectos particulares para el análisis no fue casual, sino que respondió a un propósito específico: posibilitar un análisis comparado entre los distintos cancioneros. Al enfocarse en estos elementos, se pudo desarrollar una base sólida y coherente para la comparación, evitando las dificultades que podrían surgir al tratar de comparar elementos más subjetivos o variables.

Asimismo, la investigación no solo ha arrojado luz sobre las similitudes y diferencias entre los cancioneros, sino que también ha sentado las bases para futuras investigaciones. Las conclusiones obtenidas podrían ser utilizadas para guiar futuros estudios en esta área, proporcionando un marco de referencia sólido a partir del cual se podrían explorar preguntas más específicas o profundas.

En resumen, esta investigación ha logrado avances significativos en el análisis musical de los cancioneros estudiados. Ha revelado una rica diversidad de elementos musicales y ha proporcionado una base sólida para el análisis comparado, lo que augura bien para futuros estudios en este campo y promete continuar enriqueciendo nuestra comprensión de estas valiosas tradiciones musicales.

Algunas características de la Música de Tradición Oral Cacerense: Conclusiones derivadas del estudio de sus cancioneros

Tras un estudio exhaustivo de los cancioneros de la música de tradición oral cacerense, se han identificado varias características fundamentales que configuran su perfil musical. Las conclusiones que se presentan a continuación han sido obtenidas a través de una minuciosa metodología analítica centrada en elementos cuantificables y objetivos, con el propósito de evitar interpretaciones subjetivas. Cabe recordar que estas observaciones no pretenden ofrecer una visión exhaustiva de todas las particularidades de la música cacerense, pero sí esbozar algunos de los trazos definitorios basados en el análisis comparado de los cancioneros estudiados.

En relación a la tipología de canto, se ha constatado una variada panorámica que refleja la rica y diversa tradición musical de Cáceres. Destacan particularmente los romances, de notable versatilidad, desempeñando un papel crucial en la narrativa comunitaria. En lugares como Torrejoncillo, las canciones de carnaval y de corro se erigen como elementos identitarios vinculados a las celebraciones locales, aspecto que subraya la relevancia de la música en la cohesión social y la construcción de la identidad cultural. La compilación de Jaime Sampedro resalta la simbiosis entre las canciones

populares y los ritmos vitales. Asimismo, en las Villuercas Bajas, las canciones de ronda y amorosas son un fiel reflejo de las costumbres y prácticas sociales de la zona. Este mosaico de cantos subraya la urgencia de una catalogación eficiente y un recopilatorio actualizado para salvaguardar este legado musical.

En lo concerniente a los compases y figuración, la música cacereña muestra una diversidad rítmica y melódica notable, patente en el variado uso de compases y en los frecuentes cambios entre estos. El predominio del compás de 3/4, seguido de 2/4 y 3/8 en la mayoría de los cancioneros, sugiere que estas formas rítmicas son posiblemente características intrínsecas de la música tradicional cacereña. Aun así, la presencia de una amplia variedad de compases y los habituales cambios de estos añaden una capa de complejidad al tejido musical cacereño. En este sentido, las obras de Kurt Schindler, Francisco Rodilla, Rosario Guerra y Sebastián Díaz resaltan por la abundancia de estas fluctuaciones rítmicas.

Por último, en relación a la tesitura y al ámbito melódico, la mayoría de los cantos se sitúan dentro de un rango de una octava, aunque también se han identificado un número significativo de melodías que sobrepasan este margen. Este hallazgo evidencia una destacada diversidad melódica y confirma la riqueza y variedad de la música tradicional cacereña.

La música de tradición oral cacereña, como otras formas de música de tradición oral, es un reflejo de la historia y la cultura de la gente que la creó. Estos estilos musicales están profundamente arraigados en las tradiciones locales y reflejan factores como las influencias históricas, la geografía y las costumbres. Evolucionan a lo largo del tiempo en respuesta a los cambios en la sociedad y la cultura, y pueden utilizarse en una variedad de contextos, desde celebraciones hasta la vida diaria.

En resumen, la música de tradición oral cacereña es una representación única de la identidad cultural de la región. Con una diversidad rítmica y melódica significativa, así como una amplia gama de tipos de canto que reflejan las prácticas sociales y los ritmos vitales, esta música es una parte esencial de la herencia cultural de Cáceres. Su estudio y preservación son imperativos para garantizar su supervivencia y transmisión a futuras generaciones. Este análisis comparativo de los cancioneros cacereños proporciona una base sólida para futuras investigaciones y contribuye a una mayor apreciación de la riqueza de la música popular de Cáceres.

CAPITULO 3

Capítulo 3. Difusión del repertorio de música tradicional de la provincia de Cáceres en el siglo XXI

La difusión del repertorio de música tradicional es esencial para la preservación y promoción de la cultura musical de un país o región. Según la UNESCO, la música tradicional es considerada un patrimonio inmaterial que refleja la identidad cultural de un pueblo y su historia. Además, la difusión de esta música permite su continuidad a través de las generaciones y evita que se pierda con el tiempo. Según los estudios de Nettl (2005), la música tradicional también tiene un papel importante en la educación y formación cultural de las personas, al fomentar su sensibilidad hacia la música y su capacidad de apreciación estética. Asimismo, la difusión de la música tradicional contribuye al turismo cultural y a la economía local, tal como lo señala la investigación de Mason (2016). En este sentido, es necesario que los gobiernos y las instituciones culturales promuevan y apoyen la difusión de la música tradicional a través de festivales, conciertos y grabaciones, para asegurar su continuidad y promover su valor cultural.

3.1 Conciertos y festivales

Los conciertos y festivales de folklore son una forma popular de disfrutar y preservar estas tradiciones culturales únicas en la región. Estos conciertos, que se llevan a cabo en diferentes lugares de la provincia, ofrecen una experiencia auténtica y enriquecedora para los amantes de la música y la cultura. A través de estos conciertos, se pueden apreciar los instrumentos tradicionales como la guitarra española, la zambomba, la pandereta, la flauta y el tamboril, así como los bailes regionales y las canciones populares de la zona. En este subapartado, exploraremos más sobre la experiencia de los conciertos de folklore en la provincia de Cáceres y lo que los hace únicos en la región.

- Una propuesta relevante basada en el folklore en la provincia de Cáceres es el festival *Folk Cáceres*. Este festival, se dedica exclusivamente al folk con el objetivo de rescatar y respetar el legado de nuestros mayores. La primera edición del festival se llevó a cabo del 11 de junio al 15 de julio de 2022, con la participación de 14 grupos que se presentaron en igual número de municipios de Cáceres. Los grupos que participaron incluyen Acetre Folk Bilingüe, Alkonetara Folk, Aulaga Folk, Cerandeo, El Efecto Verdolaga, El Pelujáncanu, Llares Folk, Manantial Folk y Berezo, Mansaborá Folk, Mayalde, Muérdago Folk, Odaiko y Vanesa Muela, Talandango y Zagala. Los municipios que formaron parte del festival son Baños de Montemayor, Cabezuela del Valle, Cañamero, Garciaz,

Hinojal, Jarandilla de la Vera, La Moheda de Gata, Pinofranqueado, Santibáñez el Bajo, Torrecillas de la Tiesa, Torrejoncillo, Torrequemada, Alagón del Río y Madroñera.

Ilustración 116. Cartel festival Folk Cáceres



Nota Folklore de Extremadura. (2023). [Festival Folk Cáceres]. Recuperado de <https://www.folkloredeextremadura.com>

- *El Festival Folklórico de los Pueblos del Mundo de Extremadura* es uno de los eventos culturales más emblemáticos de la región, y el año pasado (2022) celebró su 35º edición después de dos años sin celebrarse debido a la pandemia de la Covid-19. El festival se llevó a cabo del 1 al 15 de agosto de 2022 y visitó 55 localidades de Extremadura y dos de Portugal, Elvas y Portel. Este evento reunió a 10 agrupaciones folklóricas de todo el mundo, incluyendo República Checa, Serbia, México, Puerto Rico, Argentina, Panamá y Colombia, que presentaron la riqueza y la diversidad del folklore europeo y americano, así como su importante valor cultural. Además de los espectáculos de danza y música, el festival ofreció una serie de actividades que incluyen una gala inaugural en Trujillo, un evento gastronómico en Usagre para degustar la comida de los países del festival y aprender sus danzas, y un mercado etnográfico en Aldeacentenera para disfrutar de la artesanía y convivir con los grupos folklóricos participantes.

Gil es reconocido como uno de los precursores del estudio y recolección de información sobre canciones, danzas, ritos y todo lo relacionado con el folklore en general. En la actualidad, el festival se lleva a cabo en dos lugares de la provincia de Badajoz, donde los grupos federados demuestran su habilidad, conocimientos y habilidades escénicas.

Ilustración 118. Cartel festival Autonomico de Folklore Bonifacio Gil



Nota. Folklore de Extremadura. (2023). [Festival autonómico de folklore Bonifacio Gil]. Recuperado de <https://www.folkloredeextremadura.com>

- El Festival Infantil de Folklore *Ángela Capdevielle* es una actividad organizada por la Federación Extremeña de folklore. Su objetivo es motivar a grupos de base y reunirlos, fomentar en los niños y niñas de las agrupaciones el deseo de continuar nuestra cadena tradicional, y hacerles saber que no están solos en su dedicación a difundir, investigar y mantener las canciones, bailes y tradiciones de nuestros pueblos. Desde el año 2002, este festival ha sido llevado a cabo en diversas localidades de nuestra comunidad. A partir de junio de 2006, debido a un convenio firmado entre la Excma. Diputación Provincial de Cáceres y la Federación, la sede del festival deberá ser en cualquier localidad de la provincia de Cáceres.

Ilustración 119. Cartel festival Infantil de Folklore Ángela Capdevielle



Nota. Folklore de Extremadura. (2023). [Festival de folklore infantil Ángela Capdevielle]. Recuperado de <https://www.folkloredeextremadura.com>

- Festival de Folklore para la inclusión *Romero y Espinosa*. Con el propósito de promover la inclusión y eliminar estereotipos y prejuicios en la sociedad, la Federación Extremeña de Folklore organizó de manera pionera en 2015 el Festival de Folklore para la Inclusión *Romero y Espinosa*. Este festival tiene como objetivo dar a las personas con discapacidad la oportunidad de actuar como artistas, utilizando el arte y la cultura extremeña como medio de inclusión. Además de presentaciones, el festival incluye jornadas técnicas, exhibiciones, exposiciones y cualquier otra temática vinculada a la cultura extremeña. Se celebra anualmente en diversas localidades y municipios de los grupos que pertenecen a la Federación Extremeña de Folklore.

Ilustración 120. Cartel festival de Folklore para la inclusión Romero y Espinosa



Nota. Folklore de Extremadura. (2023). [Festival de folklore para la inclusión *Romero y Espinosa*]. Recuperado de <https://www.folkloredeextremadura.com>

3.2 Actividades

La Federación Extremeña de Folklore es una organización que tiene como objetivo promover y preservar la cultura tradicional de Extremadura. A través de diversas actividades, esta Federación busca fomentar el conocimiento y el aprecio por las costumbres, canciones, danzas y ritos de la región. Entre las muchas actividades que lleva a cabo la Federación Extremeña de Folklore, se encuentran algunas que destacan por su gran difusión y relevancia en la comunidad. Aunque no son las únicas que se realizan en Extremadura, estas actividades han logrado capturar la atención del público y se han convertido en un referente cultural en la región. En esta sección, se presentarán algunas de estas actividades, con el objetivo de dar a conocer la labor de la Federación Extremeña de Folklore en la preservación y difusión de la cultura tradicional de Extremadura.

Jornadas de Coordinación de Música y Danza

Las Jornadas de Coordinación de Música y Danza surgieron a partir de una propuesta de los Grupos Asociados para unificar las danzas y músicas de las Asociaciones de Pleno Derecho y Adheridas. El objetivo de estas jornadas es que cada Asociación pueda aprender nuevos bailes, perfeccionar los que ya conocen y corregir cualquier error que surja al interpretar una danza. La primera edición se llevó a cabo en 1990, y desde 2005

hasta 2011 se realizaron dos ediciones al año. Estas jornadas son una de las actividades más populares organizadas por la Federación Extremeña de Folklore y consisten en la enseñanza de danzas y canciones típicas de distintas localidades por parte de uno o varios grupos participantes. El objetivo principal de estas jornadas es preservar el folklore transmitiéndolo a otras agrupaciones para que lo incorporen a sus repertorios.

Ilustración 121. Cartel Jornadas de Coordinación de Música y Danza



Nota. Folklore de Extremadura. (2023). [Jornadas de coordinación de Música y Danza]. Recuperado de <https://www.folkloredeextremadura.com>

Jornadas de Formación

El objetivo de estas Jornadas es brindar capacitación en áreas de investigación, herramientas, festividades populares, gestión de asociaciones y cualquier otro aspecto que resulte de interés general para nuestras agrupaciones.

Jornadas de investigación

Inicialmente, las Jornadas se enfocaron en brindar capacitación sobre la metodología de investigación en el campo folklórico, enseñando las técnicas de trabajo de campo, recopilación de información y documentación adecuada para catalogar y presentar el material recopilado. Además, se abordaron de manera detallada las técnicas de investigación en las Fiestas de Interés Turístico de Extremadura, analizando su origen, particularidades, aspectos sociológicos, religiosos y culturales, así como cualquier otro aspecto relevante para recopilar información desconocida sobre el folklore de la región.

Jornadas de percusión

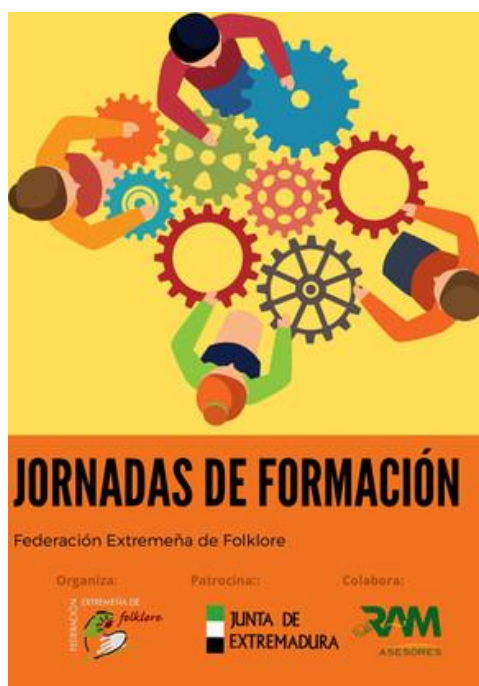
Después, estas Jornadas adoptaron una orientación más práctica, con el objetivo principal de difundir la importancia de los diversos instrumentos de percusión en el Folklore Extremeño, que a menudo son subestimados, pero son fundamentales para cualquier danza o música, ya que establecen los ritmos y toques necesarios. Por lo tanto, se analizan

una amplia variedad de instrumentos de percusión, incluyendo sus diferentes compases, cadencias, sonidos y armonías.

Jornadas de formación

Finalmente, como las temáticas anteriores ya son abordadas en otras actividades de la Federación Extremeña de Folklore, como las Jornadas de Coordinación de Música y Danza o los Seminarios de Folklore Saber Popular, estas Jornadas de Formación se enfocan en temas de interés para las asociaciones, relacionados con la gestión organizativa, legal e institucional. Se ofrece capacitación sobre los cargos directivos de la asociación, la planificación de actividades, la generación de documentación para trámites con las administraciones y entidades públicas, y otros temas relevantes.

Ilustración 122. Cartel Jornadas de Formación



Nota. Folklore de Extremadura. (2023). [Jornadas de formación]. Recuperado de <https://www.folkloredeextremadura.com>

Seminario de Folklore Saber Popular

Los congresos tienen como objetivo realizar un viaje a través de todos los aspectos del folklore, una palabra que el pueblo ha asumido como propia y que representa el conjunto de las tradiciones y costumbres que forman la cultura de cada localidad o municipio. Los seminarios estarán compuestos por mesas redondas, ponencias y actuaciones dedicadas a los diferentes aspectos del folklore de Extremadura por investigadores y eruditos en el tema. Además, se ponen en práctica las joyas del patrimonio cultural de la región, que sin

duda forman parte de la idiosincrasia del pueblo. Se espera que estos eventos se conviertan en un gran escaparate que muestre la riqueza de la cultura, siendo un punto de encuentro y fuente de aportación de conocimientos, y un bastión que defienda y difunda el folklore, principal ideal perseguido por la Federación Extremeña de Folklore.

Ilustración 123. Cartel seminario de folklore Saber Popular



Nota. Folklore de Extremadura. (2023). [Seminario de folklore]. Recuperado de <https://www.folkloredeextremadura.com>

Programa *Enraizarte*

El Programa *Enraizarte* surge como respuesta a la demanda de la ciudadanía de diferentes municipios de Extremadura interesados en aprender el folklore regional. Fue patrocinado en 2012 por la Excma. Diputación Provincial de Cáceres y un año después por la Excma. Diputación Provincial de Badajoz, después de presentar un Proyecto de Monitores de Folklore en ambas instituciones. Los objetivos generales del programa, que se imparte en forma de talleres, incluyen el conocimiento de las creencias, actitudes y valores básicos de nuestra tradición y patrimonio cultural, el análisis, respeto y valoración de las manifestaciones musicales tradicionales de Extremadura y la ampliación de conocimientos de folklore. Además, se busca proporcionar una formación teórico-práctica que permita disfrutar de la práctica individual y/o colectiva de la música extremeña, y fomentar la creación de nuevos grupos folklóricos. Los talleres son impartidos por miembros de grupos de folklore inscritos en la Federación Extremeña de

Folklore, seleccionados tras cumplir con una serie de requisitos y un proceso exhaustivo de selección. La duración aproximada de cada curso en cada municipio es de 40 horas.

Ilustración 124. Cartel programa Enraizarte



Nota. Folklore de Extremadura. (2023). [Enraizarte]. Recuperado de <https://www.folkloredeextremadura.com>

Los *Escenarios Móviles* son una iniciativa cultural que lleva a cabo la Consejería de Cultura y Turismo desde 1984, cuyo objetivo es promover la cultura, el entretenimiento y la diversión en las localidades con menos de 2.000 habitantes. Este programa, el más antiguo de la consejería, tiene lugar durante los meses de verano (junio, julio, agosto y septiembre).

Estos escenarios móviles son camiones habilitados por la Administración autonómica que se convierten en unidades de entretenimiento y se instalan durante tres días en cada uno de los pueblos seleccionados cada año. Estos camiones proporcionan un escenario donde se realizan diversas actividades y espectáculos, incluyendo teatro, folklore, música y cine.

Además de facilitar el acceso a la cultura y al entretenimiento a los residentes de pequeños núcleos de población, estos escenarios móviles también sirven como plataforma para promocionar y difundir el trabajo de los artistas locales. Por lo tanto, el programa

cumple una doble función: por un lado, democratiza el acceso a la cultura y, por otro, fomenta el talento local.

Ilustración 125. Cartel programa Unidades móviles



Nota. Folklore de Extremadura. (2023). [Escenarios móviles 2022]. Recuperado de <https://www.folkloredeextremadura.com>

Programa 23 Actuaciones de Proximidad

Se lleva a cabo tanto en Cáceres como en Badajoz. Las actividades cercanas permiten difundir el folklore en 23 municipios de la región, en su mayoría con menos de 2.000 habitantes. Estas son realizadas por grupos federados y afiliados, y el público puede deleitarse con las habilidades de las secciones juveniles e infantiles que acompañan a los grupos principales.

Ilustración 126. Cartel programa 23 actuaciones por proximidad



Nota. Folklore de Extremadura. (2023). [Programa 23 actuaciones por proximidad]. Recuperado de <https://www.folkloredeextremadura.com>

3.3 Premios y concursos para preservar y fomentar la cultura folklórica

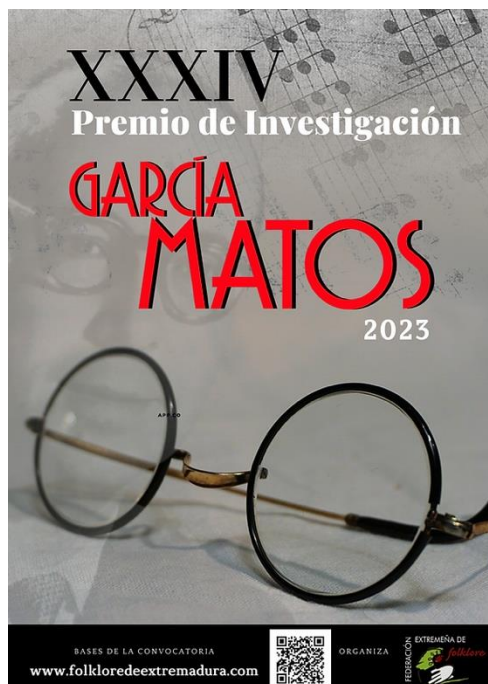
La Federación Extremeña de Folklore, en su esfuerzo continuo por preservar y promover el rico patrimonio cultural de la región, otorga premios y organiza concursos que ponen en el centro de atención la cultura folklórica local. Este enfoque permite honrar las tradiciones autóctonas, fomentar la creatividad y la innovación en las artes folklóricas y crear una mayor conciencia sobre la importancia de mantener vivas las tradiciones culturales. Esta iniciativa, tan enraizada en el corazón de la comunidad extremeña, es tanto un reconocimiento al talento y la dedicación de los participantes como un reflejo del profundo compromiso de la Federación con el patrimonio cultural de la región. Se muestran a continuación estos premios y concursos.

Premio de Investigación García Matos

En 1985, se fundó la Federación Extremeña de Grupos Folklóricos con el objetivo de promover la investigación en el campo del folklore. Esta investigación permitiría a las generaciones futuras conocer las formas de vida y expresiones de sus antepasados. Consciente de la dispersión de personas dedicadas a la recopilación y estudio de materiales folklóricos, la Federación creó el Consejo Regional de Investigación y Divulgación para reunir a investigadores, folkloristas, antropólogos, musicólogos, etc. La

Federación también estableció el premio de investigación García Matos para incentivar la investigación del folclore extremeño. Los trabajos premiados contienen la cultura de nuestras costumbres, gastronomía, música, arquitectura y otras expresiones artísticas que nos representan de manera perdurable.

Ilustración 127. Cartel premio de investigación García Matos



Nota. Folklore de Extremadura. (2023). [Premio de investigación García Matos]. Recuperado de <https://www.folkloredeextremadura.com>

Premio de Investigación Juvenil e Infantil Isabel Gallardo

La Federación Extremeña de Folklore busca fomentar los valores en los jóvenes y cultivar su amor por la tierra a través de iniciativas como el premio de Investigación Isabel Gallardo. Este premio tiene como objetivo despertar el interés de los jóvenes por las tradiciones de sus pueblos y promover la investigación para descubrir aspectos valiosos de su pasado. Este premio marca el inicio de una labor investigadora que, en el futuro, destacará la importancia de conservar y difundir la historia de cada región y comarca de Extremadura. Gracias a la colaboración del Ayuntamiento de Villanueva de la Serena, el principal patrocinador del premio, la Federación acerca a los jóvenes de hasta

18 años este singular y comprometido concurso que se enfoca en las tradiciones y el pasado de Extremadura.

Ilustración 128. Cartel premio de Investigación Juvenil e Infantil Isabel Gallardo



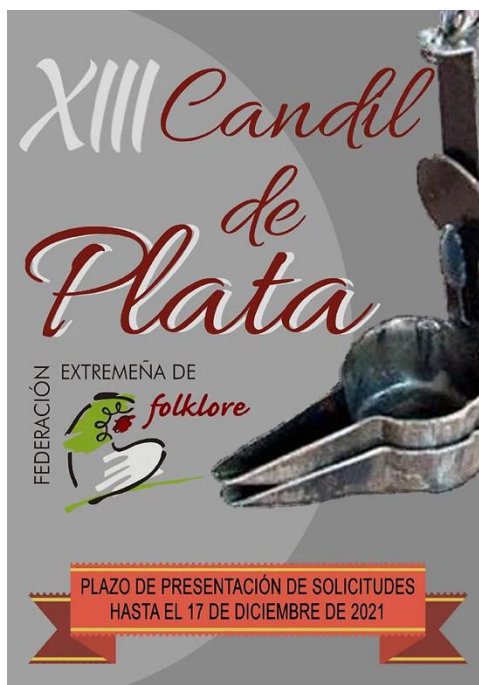
Nota. Folklore de Extremadura. (2023). [Premio juvenil de investigación Isabel Gallardo]. Recuperado de <https://www.folkloredeextremadura.com>

Premio Candil de Plata

La Asamblea de la Federación Extremeña de Folklore concede el premio Candil de Plata a aquellos individuos o entidades que han hecho una contribución excepcional al folklore, ya sea a través de la difusión, defensa, promoción, investigación o cualquier otra actividad que promueva la preservación de nuestras tradiciones. Los candidatos a recibir este galardón son propuestos por grupos afiliados a la Federación extremeña de folklore y deben contar con el respaldo de al menos tres agrupaciones adicionales para ser considerados en la votación de la Asamblea General. Este humilde reconocimiento destaca el trabajo de las personas e instituciones que han dedicado su tiempo a poner en

valor las tradiciones de Extremadura y han brindado a las generaciones futuras un camino a seguir para continuar impulsando y defendiendo nuestro legado cultural.

Ilustración 129. Cartel premio Candil de plata



Nota. Folklore de Extremadura. (2023). [Premio Candil de Plata]. Recuperado de <https://www.folkloredeextremadura.com>

Festival folklórico de los pueblos del mundo de Extremadura

Este concurso surge con la intención de valorar el patrimonio cultural y artístico de los países participantes en el *Festival folklórico de los pueblos del mundo de Extremadura*, el cual recorre cada año numerosas localidades de la región. De esta manera, se obtiene un legado visual de todas las agrupaciones que han pasado por el Festival en sus diversas ediciones. El premio está dirigido a todas aquellas personas, ya sean profesionales o aficionadas a la fotografía, que asistan a las actuaciones de los grupos

participantes, siendo la imagen ganadora la que se utilizará para ilustrar el cartel de la próxima edición del Festival.

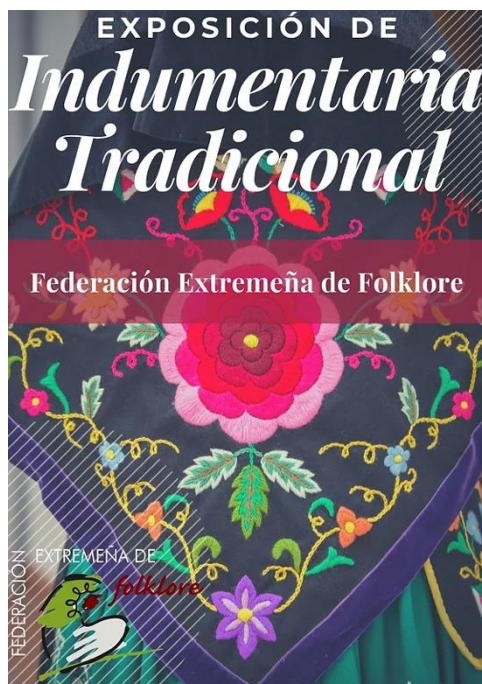
Ilustración 130. Cartel Festival folklórico de los pueblos del mundo de Extremadura



Nota. Folklore de Extremadura. (2023). [Festival folklórico de los pueblos del mundo de Extremadura].

Exposiciones de la Federación Extremeña de Folklore

Ilustración 131. Cartel exposición de indumentaria tradicional



Nota. Folklore de Extremadura. (2023). [Exposición de indumentaria tradicional]. Recuperado de <https://www.folkloredeextremadura.com>

La Federación Extremeña de Folklore tiene la responsabilidad de preservar, difundir y hacer accesible a las agrupaciones miembro y a la sociedad en general todo el

material relacionado con nuestras tradiciones, que se ha adquirido gracias al esfuerzo de personas interesadas en la conservación de piezas de especial interés. El patrimonio de la Federación Extremeña de Folklore se divide en las siguientes secciones:

Exposición de Indumentaria Tradicional

Esta exhibición muestra las principales indumentarias de Folklore en tamaño real de las diferentes regiones de Extremadura, incluyendo trajes de varias festividades turísticas.

Exposición de Instrumentos Tradicionales

La música es un elemento fundamental del patrimonio de la Federación Extremeña de Folklore. Por ello, esta exposición representa una recreación de los instrumentos más utilizados en nuestras canciones tradicionales, incluyendo instrumentos de cuerda, viento y percusión donados por La Casa del Pandero. Además, se presentan paneles explicativos que complementan la muestra.

3.3 Intervenciones en congresos

El objetivo de este subapartado no es hacer un catálogo exhaustivo de todos los congresos que han tenido lugar en la provincia de Cáceres relacionados con la música de tradición oral. Se seleccionarán únicamente algunos para su presentación, sin ninguna intención de restar valor o relevancia a los que no aparecen en esta lista. Los congresos mencionados son aquellos que han tenido un mayor eco en los medios de comunicación y redes sociales, y por consiguiente, han sido más visibles al público en general.

La provincia de Cáceres es un espacio de gran significado cultural y patrimonial. Es conocida por su rica tradición en folklore y música popular, lo que ha motivado la realización de congresos sobre el tema en la región. Estos eventos brindan la oportunidad de explorar y profundizar en la riqueza del folklore y la música popular de la zona, además de permitir el encuentro con académicos, músicos y aficionados que comparten un interés en estas formas de expresión cultural.

Los congresos que tienen lugar en la provincia de Cáceres congregan a expertos en el campo y a participantes interesados en aprender y compartir conocimientos, abarcando temas como la historia y evolución del folklore, la música popular, los bailes regionales, entre otros aspectos ligados a la cultura popular.

En este subapartado haremos un resumen de algunos congresos sobre folklore en la provincia de Cáceres y su papel en la promoción y conservación de la cultura popular.

Debe tenerse en cuenta que los mencionados son solo algunos de los eventos que se realizan en este campo, y la omisión de otros no disminuye su importancia o relevancia.

VII Congreso de la Sociedad Española de Musicología

En 2008 se inauguró en Cáceres el VII Congreso de la Sociedad Española de Musicología. Este congreso congregó a expertos tanto españoles como internacionales dedicados al estudio y la enseñanza de la música, con especial enfoque en la recuperación y difusión del patrimonio musical español.

El objetivo de este Congreso fue analizar la relación de la música española con Portugal y América, la música destinada para el espectáculo y la comunicación, la estética y la teoría musical, así como la contribución a la música española. Esta última ponencia fue defendida por la catedrática extremeña, Pilar Barrios. El evento continuó con temas relacionados con música, ideología y poder, métodos y técnicas para el análisis musical, música y tradición oral, entre otros. Aproximadamente doscientos participantes tuvieron la oportunidad de aprender, debatir y compartir en este encuentro académico.

XII Congreso Internacional de la Sociedad de Etnomusicología

La Universidad de Extremadura (UEX), en colaboración con la Diputación de Cáceres y la Facultad de Formación del Profesorado, organizó el XII Congreso Internacional de la Sociedad de Etnomusicología en 2012. El congreso, titulado *Sonidos del presente, propuestas de futuro: Investigación, innovación y aprendizaje en músicas populares urbanas y de tradición oral*, tuvo lugar en el Complejo Cultural San Francisco de Cáceres del 8 al 10 de noviembre.

Este evento destinado a reunir a investigadores y especialistas musicales, se centró en la reflexión sobre el papel de las músicas populares en la sociedad contemporánea. La conservación de la música de tradición oral y la innovación en la educación musical fueron puntos de especial interés. El congreso también exploró los géneros de músicas urbanas presentes en las industrias culturales y medios de comunicación. Investigadores de instituciones de Brasil, México, Chile, Argentina, Portugal, Italia y Polonia, así como de treinta universidades y conservatorios españoles, participaron en el congreso. El reconocido musicólogo Philip Tagg impartió la lección inaugural, enfocada en la educación y los significados de la música.

El evento estuvo dirigido por Teresa Fraile, entonces profesora del Área de Didáctica de la Expresión Musical de la Universidad de Extremadura, y contó con el aval de la SIBE-Sociedad de Etnomusicología.

El congreso se articuló en torno a la reflexión sobre el presente y futuro de la investigación y enseñanza/aprendizaje de las músicas populares urbanas y de tradición oral. Se abordaron también temas como la gestión del patrimonio musical popular, la comprensión de los procesos de folklorización y los usos actuales de las músicas del pasado. También se destacó la importancia de la educación musical, tanto formal como no formal, como una forma efectiva de intervenir en el futuro de la música.

I Congreso Internacional de Música y Educación Musical

El Congreso Internacional de Música y Educación Musical en Extremadura de 2001, organizado por la Universidad de Extremadura, fue un foro que congregó diversas propuestas e ideas innovadoras en el campo de la música y la educación musical. Los temas discutidos incluyeron la incorporación de la música tradicional extremeña en la educación obligatoria, la necesidad de mayores créditos en las asignaturas específicas de la Educación Musical, la inclusión de instrumentos tradicionales en los conservatorios, y la importancia de la música en la educación temprana.

También se abordaron cuestiones pedagógicas, como la importancia de las asignaturas optativas, el uso de nuevas tecnologías en la formación instrumental, y la motivación en la formación musical. El congreso también destacó la importancia de preservar el patrimonio organístico extremeño y los beneficios de los certámenes musicales para la difusión cultural y la motivación de los músicos de la región.

3.4 Música de tradición oral en los medios de comunicación

La música de tradición oral o folklore de la provincia de Cáceres ha tenido una presencia variable en los medios de comunicación a lo largo del tiempo. En general, se puede decir que ha habido épocas en las que se ha valorado más su difusión y otras en las que ha sido menos relevante. Uno de los medios de comunicación más importantes para la difusión de la música de tradición oral es la radio. Actualmente, son escasos los programas de radio que se enfocan en la música de tradición oral. De hecho, en la provincia de Cáceres, solo se encuentra un programa que se dedica a este tipo de música. Este programa representa un medio para preservar y promover la música popular, así como para descubrir nuevos talentos en este ámbito. Aquí se presenta dicho programa:

Arrabé es un programa de radio emitido en Canal Extremadura radio cuyo objetivo principal es la promoción y difusión del rico patrimonio musical folklórico de la región extremeña. A través de su contenido, se pretende destacar y poner en valor la riqueza cultural y musical que posee la región, así como fomentar su conocimiento y apreciación

entre la población. Este programa ofrece una amplia variedad de géneros musicales tradicionales, que van desde las rondeñas, jotas, fandangos y romances, hasta canciones infantiles, de ronda, de quintos de boda, entre otras. Además, cuenta con una destacada presencia de instrumentos tradicionales, tales como el rabel, la gaita extremeña, el tamboril y el almirez. Es importante destacar que Arrabé no se limita únicamente a la presentación de la música folklórica de la región, sino que también incluye momentos dedicados al trabajo de campo y la entrevista, con el fin de recoger información y testimonios sobre la música extremeña de tradición oral. De esta manera, se pretende profundizar en la historia y la evolución de estas manifestaciones culturales, así como en las vivencias y experiencias de las personas que han participado en su transmisión y conservación a lo largo de generaciones.

Por otro lado, la televisión también ha sido un medio importante para la difusión de la música popular en la provincia de Cáceres. A lo largo de los años, ha habido programas que han dedicado secciones o incluso programas completos a la música tradicional. En algunos casos, se han emitido festivales o conciertos en los que han participado grupos y artistas de la región: *Lo que te rondaré* es un programa dedicado al folklore extremeño emitido en Canal Extremadura Tv. Consta de 13 capítulos en los que repasan las jotas, vestuarios, bailes o sones de doce municipios extremeños, seis de la provincia de Cáceres y otros seis de la provincia de Badajoz.

En cuanto a los medios digitales, las redes sociales han permitido que los artistas y grupos de música popular puedan dar a conocer su trabajo a una audiencia más amplia. Además, existen portales web dedicados al folklore y a la música tradicional que ofrecen información sobre eventos, festivales, y otros contenidos relacionados con este tipo de música.

En conclusión, es importante subrayar la aparente falta de presencia de la música de tradición oral en los medios locales y regionales. Aunque existen medios comprometidos con la difusión y promoción de este tipo de música en la provincia de Cáceres, su presencia parece insuficiente, especialmente considerando la riqueza y el valor inherente de este patrimonio cultural. Es fundamental, por tanto, que se adopten medidas para aumentar la presencia y el reconocimiento de la música de tradición oral en los medios de comunicación. Asegurar que esta música se promueva de manera más efectiva y amplia, no solo contribuirá a su preservación, sino que también servirá para resaltar su importancia y relevancia en la construcción de la identidad cultural de la región. Este reconocimiento mediático aumentado debería considerarse una prioridad para aquellos

interesados en la protección y promoción del patrimonio musical de la provincia de Cáceres.

3.5 Federaciones y Asociaciones

Conviene comenzar hablando de la Federación Extremeña de Folklore, de la que ya se habló anteriormente. Se trata de una organización sin ánimo de lucro que tiene como objetivo principal la promoción, conservación y difusión del folklore en Extremadura y su entorno. Fundada en 1978, la Federación agrupa a diferentes grupos y asociaciones folklóricas de la región, y se encarga de organizar y promover actividades, eventos y festivales relacionados con el folklore y las tradiciones populares extremeñas. También trabaja en la investigación y recuperación de danzas, música y vestimentas tradicionales, y colabora con otras entidades y organismos para fomentar la cultura y el patrimonio cultural de la región. La Federación Extremeña de Folklore cuenta con numerosas asociaciones adheridas que comparten su interés por la promoción, conservación y difusión del folklore en Extremadura. Algunas de las asociaciones de la provincia de Cáceres adheridas a la Federación son:

- Asociación Cultural Virgen de la Salud de Alcuéscar
- Grupo Folklórico Alcorisca de Herrera del Duque
- Asociación Cultural Alborea de Cáceres
- Grupo de Coros y Danzas Luis Chamizo de Almendralejo
- Asociación Cultural Raíces de mi Tierra de Don Benito
- Grupo de Danzas y Coros Ntra. Sra. de los Remedios de Aceuchal
- Asociación Culturarte de Badajoz
- Grupo Folklórico El Encinar de Valverde del Fresno
- Asociación Cultural La Encina de Hervás
- Grupo Folklórico El Castúo de Coria
- Grupo Folklórico Aliso de Aliseda
- Grupo de folklore Chispa de Plasencia
- Grupo de Coros y Danzas de Torrejoncillo
- Asociación cultural El Cantillo de Cabezuela del Valle
- Grupo Folklórico El despertar de Cedillo
- El encinar de Navalmoral de la Mata
- Grupo de coros y danzas El escaramujo de Garrovillas de Alconétar

- El harriero de Arroyo de la Luz
- Asociación de folklore El pandero de Arroyo de la Luz
- Asociación cacereña El redoble de Cáceres
- El Risco de Sierra de Fuentes
- Grupo de coros y danzas Juéllega Extremeña de Valencia de Alcántara
- Coros y danzas La dehesilla de Miajadas
- Coros y danzas La Serrana de Piornal
- Asociación folklórica coros y danzas Labranza de Holguera
- Coros y danzas Las limas de Cañaverál
- Coros y danzas Las llares de Torreorgaz
- Mayorga de Plasencia
- Ntra. Sra. Del Rosario de Alcuéscar
- Asociación Folklórica Recordanzas de Monroy
- Grupo folklórico Sabor añejo de Montehermoso
- Salmorena losareña de Losar de la Vera
- Asociación cultural de tamborileros Santiago Béjar de Plasencia
- Coros y danzas Savia viva de Coria
- Sopetrán de Almoharín
- Asociación de folklore Virgen de la soledad de Malpartida de Cáceres
- Virgen de los Remedios de Torrecillas de la Tiesa
- Asociación folklórica Virgen de Tebas de Casas de Millán
- Asociación de coros y danzas Virgen del rosario de Huertas de Ánima
- Coros y danzas Zangaena de Riobos

Para concluir este apartado, es preciso enfatizar la relevancia y la labor extraordinaria de la Federación Extremeña de Folklore. Esta organización sin ánimo de lucro, desempeña un papel vital en la promoción, conservación y difusión del folklore de Extremadura, convirtiéndose en un faro de la cultura tradicional extremeña. Su aporte ha sido esencial para rescatar y mantener vivas las danzas, la música y las vestimentas autóctonas, y al mismo tiempo, colaborar con otras entidades y organismos para fomentar y preservar el patrimonio cultural de la región.

Además, es remarcable la gran cantidad de asociaciones y grupos folklóricos de la provincia de Cáceres que se encuentran adheridos a la Federación. Estas entidades, que

cubren un amplio espectro de la geografía extremeña, reflejan la riqueza y la diversidad de las expresiones culturales de la región, y son prueba palpable de la vitalidad y fortaleza del folklore extremeño.

En resumen, la labor de la Federación Extremeña de Folklore y de las asociaciones que la integran es fundamental para la salvaguarda y promoción del patrimonio folklórico extremeño, demostrando que la cultura tradicional sigue viva y es una pieza fundamental de la identidad cultural de la región.

3.6 Propuestas pedagógicas

La educación musical y el folklore han sido dos temas centrales en el ámbito de la pedagogía durante las últimas décadas. La intersección de ambos se ha manifestado en diversas propuestas pedagógicas dentro de la provincia de Cáceres, donde iniciativas creativas y reflexivas buscan acercar la música y el folklore extremeño a niños y jóvenes. Estas acciones son de suma importancia para fomentar el conocimiento y la valoración del patrimonio cultural de la región, y también desempeñan un papel crucial en el enriquecimiento del ámbito educativo.

En esta investigación, hemos explorado y presentado una selección de estas propuestas pedagógicas en la provincia de Cáceres, cada una de las cuales aporta su propia visión y enfoque para difundir el folklore extremeño. Cabe señalar que, aunque solo se incluyen algunas iniciativas en este estudio, somos plenamente conscientes de la gran cantidad de esfuerzos y propuestas que existen en la región. Nuestra elección de destacar algunas de estas iniciativas no tiene como objetivo desacreditar o menospreciar el trabajo de otros profesionales que están haciendo contribuciones valiosas en el mismo ámbito. Por el contrario, deseamos expresar nuestro más sincero respeto y reconocimiento a todos los que trabajan para preservar y promover la rica tradición oral y musical de la provincia de Cáceres.

El objetivo de esta sección de la investigación no es hacer un inventario exhaustivo de todas las iniciativas pedagógicas existentes, sino más bien mostrar algunas de ellas. Las iniciativas seleccionadas para este estudio representan solo una muestra de la diversidad de propuestas pedagógicas en el campo de la música y el folklore en la provincia de Cáceres. Sin embargo, creemos firmemente que estas iniciativas y muchas otras merecen ser reconocidas, estudiadas y apoyadas en su vital misión de transmitir y revitalizar el patrimonio musical de la región.

Geopaca folk

El proyecto educativo *Geopaca Folk*, desarrollado en el ámbito de la provincia de Cáceres, es una iniciativa enriquecedora que hace hincapié en el valor educativo y cultural de la música de tradición oral. Situado en el corazón del Geoparque Villuercas-Ibores-Jara, este proyecto emana del Centro Rural Agrupado (CRA) 'La Jara' de Villar del Pedroso, una institución que ha demostrado un fuerte compromiso con la recuperación y la divulgación del patrimonio musical y cultural local.

Geopaca Folk se ha convertido en un catalizador para la participación comunitaria, implicando a más de cien miembros de la comunidad educativa en la importante labor de rastrear, documentar y, en última instancia, revivir las tradiciones folklóricas de la zona. Este proyecto abarca un espectro amplio de actividades, desde la investigación y documentación de la música y las tradiciones orales hasta la presentación de estas formas culturales en una variedad de contextos educativos y comunitarios.

El principal objetivo de este proyecto es garantizar que estas valiosas tradiciones se transmitan de generación en generación, asegurando así su supervivencia y relevancia en el mundo contemporáneo. Este objetivo se alinea con el enfoque más amplio de nuestra investigación, que es demostrar la vital importancia de las tradiciones musicales orales en la educación y cómo estas pueden ser utilizadas de manera efectiva para fortalecer la identidad cultural, aumentar la comprensión intercultural y promover la diversidad cultural.

Es importante subrayar que *Geopaca Folk* no solo se enfoca en la recuperación y preservación de la música y las tradiciones orales, sino que también se esfuerza por contextualizar estas formas dentro del marco cultural y histórico más amplio de la región. Esta aproximación proporciona a los participantes una comprensión más profunda de la importancia de estas tradiciones en la configuración de la identidad cultural y la historia de su comunidad.

A través de su enfoque holístico e inclusivo, *Geopaca Folk* está creando una vibrante plataforma de aprendizaje que honra el pasado, celebra el presente y mira hacia el futuro de la música de tradición oral en la provincia de Cáceres. De esta forma, el proyecto se convierte en un destacado modelo de cómo la música de tradición oral puede ser valorizada e incorporada en el sistema educativo para el enriquecimiento cultural y pedagógico de las generaciones futuras.

Extremadura en la escuela

La *Semana de Extremadura en la Escuela*, impulsada por la Consejería de Educación y Empleo, representa un esfuerzo destacado en la promoción de la cultura y la identidad de Extremadura dentro del entorno escolar. Las celebraciones, que congregan a miles de estudiantes de la región, se llevan a cabo en diversos centros educativos. Esto subraya el compromiso con la preservación y la transmisión de las tradiciones culturales de la región, donde los estudiantes pueden aprender y valorar las jotas representativas de Extremadura, como *El Candil* y *El Picoteao*. La dedicación para ensayar y preparar estas actuaciones muestra un fuerte compromiso con la preservación de la identidad cultural.

La Semana de Extremadura va más allá de las representaciones folklóricas, ya que también incluye una serie de actividades pedagógicas, inclusivas e intergeneracionales. Los estudiantes tienen la oportunidad de interactuar con escritores y científicos de la región, participar en la elaboración de dulces típicos, como las perrunillas, y participar en juegos populares extremeños. Las actividades propuestas durante esta semana tienen un claro enfoque educativo que promueve la formación cultural sobre la comunidad extremeña. Esta celebración pedagógica proporciona a los estudiantes una oportunidad única para aprender y participar activamente en la vida social y cultural de Extremadura. Se fomenta un sentido de pertenencia y se inculca un aprecio por la herencia cultural de la región. El año 2023 ha sido particularmente significativo, ya que se celebraba el 40 aniversario del Estatuto de Autonomía de Extremadura. Este hecho resalta la importancia de la Semana de Extremadura en la Escuela, ya que los estudiantes tienen la oportunidad de reflexionar sobre el pasado, el presente y el futuro de su región.

En última instancia, la Semana de Extremadura en la Escuela se alinea perfectamente con nuestra investigación sobre las intervenciones pedagógicas en la música de tradición oral. La inclusión de danzas folklóricas y el énfasis en la educación intercultural y la participación activa reflejan los principios subyacentes de nuestra propuesta de intervención pedagógica. Este programa proporciona un modelo valioso para cómo tales intervenciones pueden ser implementadas de manera efectiva en el contexto educativo.

Rescate intergeneracional de Canciones en Madrigal de la Vera

El proyecto, iniciado hace años por Angélica Galán, es un ejemplo elocuente de cómo se puede utilizar la música y el folklore en la educación para mejorar el conocimiento de los estudiantes sobre su entorno y su región. Galán, maestra de música, ha implementado este proyecto en el Colegio Público Santa Florentina de Madrigal de la Vera, donde trabaja.

Durante un período de seis semanas, entre los carnavales y la Semana Santa, los estudiantes de la escuela se sumergen en un viaje de descubrimiento de la región de Extremadura. Comienzan seleccionando una canción, generalmente una jota, y se organizan actividades educativas en torno a la misma. El aprendizaje abarca desde la localización geográfica de la canción en un mapa de Extremadura hasta el análisis de las letras de las canciones, que a menudo contienen palabras en el dialecto local, castúo.

El enfoque pedagógico del proyecto es integral e interdisciplinario, utilizando la música y el baile como hilo conductor, pero también abordando temas de geografía, historia y economía local. La conciencia de la identidad regional es un tema subyacente en todo el proyecto, ya que Angélica Galán quiere que los estudiantes conozcan y valoren su patrimonio cultural y su entorno.

Desde la educación infantil hasta la primaria, el proyecto se implementa de manera progresiva y acorde con la edad de los estudiantes. En los grados inferiores, el enfoque se centra en el pueblo, mientras que a partir de tercer grado, el ámbito se amplía a la comarca y a toda la región.

Este proyecto surge a partir de un día señalado en el calendario escolar para conmemorar el Estatuto de Autonomía de Extremadura. Sin embargo, Galán y su equipo consideraron que un solo día era insuficiente para una verdadera inmersión en la cultura y la historia de la región. Así nació la idea de llevar a cabo el proyecto durante un periodo más extendido.

El proyecto no sólo tiene un impacto significativo en la educación de los estudiantes, sino que también fomenta un sentido de identidad y orgullo regional. Galán tiene la intención de seguir implementando el proyecto en el futuro y está planeando introducir nuevas tradiciones extremeñas para preservarlas de caer en el olvido.

Coros y danzas Savia Viva de Coria

Los *Coros y Danzas Savia Viva de Coria* son otro buen ejemplo de una iniciativa educativa que busca acercar el folklore extremeño a los estudiantes. En sus actividades, que se llevan a cabo en diversos centros educativos, los miembros del grupo enseñan a los alumnos una variedad de danzas y canciones que han estado representando en los escenarios durante años. Además, los estudiantes tienen la oportunidad de aprender sobre los trajes tradicionales y los instrumentos típicos de la región, como la gaita, el tamboril, las castañuelas y el tambor.

Estas actividades educativas se realizan en varias escuelas, tanto en Coria como en otros lugares como El Batán, y están dirigidas a estudiantes de diversas edades. Los

colegios públicos Virgen de Argeme, Camilo Hernández y Zurbarán en Coria, el colegio concertado Sagrado Corazón-Fundación Spínola y la guardería infantil Garabatos en Coria, y los centros educativos de la pedanía de Rincón del Obispo, incluyendo el centro San José Obrero y el colegio Nueva Extremadura en El Batán, son solo algunos de los lugares donde se desarrollan estas actividades.

Los Coros y Danzas Savia Viva de Coria ven estas actividades como una oportunidad para sembrar la semilla de la apreciación del folklore en los estudiantes, asegurando así que las tradiciones culturales de la región no se olviden en el futuro. Este grupo, que ha estado llevando la tradición del folklore extremeño a diferentes países durante décadas, muestra un compromiso ejemplar con la conservación y la promoción del patrimonio cultural de Extremadura, proporcionando a los estudiantes la oportunidad de aprender sobre su patrimonio cultural de una manera interactiva y atractiva.

El grupo folklórico El Encinar acerca las rondas tradicionales a los escolares

El grupo folklórico *El Encinar de Navalmoral de la Mata* llevó la tradición de las rondas a los escolares a través de una serie de talleres y eventos que culminaron en 2016 con el II Encuentro de Rondaeros y Zambombros. Esta celebración, que tuvo lugar en la Plaza de España, buscó reunir a los aficionados de la zona para celebrar las tradiciones folklóricas locales en vísperas de la Navidad. La jornada estuvo llena de actividades, desde una degustación de migas y limonada hasta un concurso de vino de pitarra y un festival de folklore infantil. Además, hubo una chocolatada al final del día.

El foco de la actividad estuvo en los talleres que el grupo *El Encinar* impartió a los alumnos de primaria de los colegios locales en los días previos al encuentro. En estos talleres, los niños aprendieron las rondas y tradiciones que forman parte integral del folklore de la zona. La respuesta de los estudiantes fue positivamente entusiasta, y se tuvo una gran participación de ellos en el evento del sábado.

Los talleres fueron parte de un programa más amplio que, según el grupo, podría sentar las bases para la creación de una escuela de folklore patrocinada por el Ayuntamiento y gestionada por *El Encinar*. Esta iniciativa reflejó la dedicación del grupo a la preservación y difusión del folklore local, y su compromiso con el fomento de estas tradiciones entre las nuevas generaciones.

El grupo agradeció especialmente a los rondaeros y zambombros, cuyo trabajo continuado ha sido esencial para mantener vivas estas tradiciones, y cuya presencia en el evento fue un reconocimiento a su labor de décadas de duración. Sin ellos, dijeron, no

habría sido posible celebrar este día ni transmitir el folklore moralo a las nuevas generaciones.

Geopaca Folk Feat Bonifacio Gil Cordero

El Complejo Cultural San Francisco fue el escenario del musical *Geopaca Folk Feat Bonifacio Gil Cordero*, un espectáculo que fue el resultado de un proyecto de innovación entre el Centro de Educación Especial PROA de Cáceres, el IES El Brocense, y el CRA La Jara de Villar del Pedroso. Más de 100 alumnos de los tres centros, junto con sus familiares, llevaron a cabo este musical basado en las leyendas extremeñas y el Geoparque Villuercas-Ibores-Jara.

El proyecto se centró en la leyenda del pastor cacereño Bonifacio Gil Cordero, que se dice que en el siglo XIII perdió una de sus vacas en las montañas de Villuercas, y cuando la encontró muerta tres días después, la Virgen de Guadalupe resucitó al animal. A partir de esta leyenda, Guadalupe se convirtió en un importante destino de peregrinación en la Edad Media, con el apoyo de los Reyes Católicos.

Los estudiantes de PROA trabajaron en la adaptación de la leyenda utilizando pictogramas, audios y una serie de recursos manipulativos e interactivos. También se crearon talleres de folklore, donde aprendieron canciones extremeñas relacionadas con la leyenda y se elaboraron mantones, chalecos y fajines regionales para los estudiantes. Durante el curso del proyecto, los alumnos visitaron la Ermita del Vaquero, donde se dice que vivió Bonifacio Gil Cordero, y también hicieron una excursión a Guadalupe para conocer el Monasterio.

En el IES El Brocense, los Departamentos de Música y Producción de espectáculos audiovisuales también se unieron al proyecto. El profesor de música preparó un repertorio folklórico relacionado con la leyenda para el musical, mientras que los estudiantes de FP trabajaron en todo lo relacionado con la producción del espectáculo.

En el CRA La Jara, los estudiantes representaron a personajes importantes que formaron parte de la historia del Camino Real de Guadalupe, como los Reyes Católicos, Cristóbal Colón, Bonifacio Gil Cordero y su vaca, entre otros.

Este innovador proyecto, coordinado por Marta Velaz, buscó no solo compartir la leyenda de Bonifacio Gil Cordero y el entorno del Geoparque, sino también dar visibilidad a dos tipos de escuelas que están algo alejadas de la normalidad: las escuelas rurales y los centros de educación especial. A través de esta iniciativa, los estudiantes del IES El Brocense tuvieron la oportunidad de entender y apreciar estas diferentes realidades

educativas y sociales. El musical resultante fue un verdadero canto a la inclusión, uniendo a personas de diferentes edades y antecedentes a través de la música.

La bella flor

El cortometraje *La Bella Flor*, realizado por estudiantes del IES El Brocense de Cáceres, es un ejemplo más de las iniciativas emprendidas en el centro educativo para recuperar y difundir el folklore extremeño. Dirigido por Sebastián Díaz Iglesias, este proyecto interdisciplinario no solo busca retratar la vida y las costumbres de la gente de Extremadura hace cien años, sino también proporcionar a los estudiantes la oportunidad de aprender de forma práctica sobre la producción audiovisual. Díaz Iglesias, que tutorizó el proyecto, colaborando con Raquel Ricardo Jiménez y con estudiantes de los Ciclos Formativos de Imagen y Sonido, ha desarrollado diversas iniciativas de este tipo en el IES El Brocense. Cada una de estas actividades está diseñada para integrar el rico patrimonio cultural de Extremadura en la educación de los estudiantes, a la vez que les proporciona experiencias prácticas y enriquecedoras.

En el cortometraje *La Bella Flor*, la historia lleva a los espectadores cien años atrás, representando una Extremadura de otra época y la forma en que funcionaban las relaciones sociales. Este tipo de iniciativas son un reflejo del compromiso del IES El Brocense y, en particular, de Díaz Iglesias, con la recuperación y difusión del folklore extremeño. Al hacerlo, no solo están contribuyendo a la conservación del patrimonio cultural de la región, sino que también están proporcionando a los estudiantes herramientas útiles para su futuro personal y profesional.

Universidad de mayores UEX

Desde el año 2019, la Universidad de Mayores de la Universidad de Extremadura ha venido ofreciendo un taller de folklore con un considerable éxito y aceptación entre los participantes. Este enfoque educativo, que se concentra en las tradiciones populares de la región de Extremadura, ha demostrado ser no solo una forma de instrucción cultural, sino también una valiosa herramienta para fomentar la participación y la interacción social entre los estudiantes de mayor edad.

Los talleres de folklore, que son parte de la amplia gama de actividades que ofrece la Universidad de Mayores, buscan proporcionar a los participantes una apreciación más profunda de las costumbres y las tradiciones de su región. A través de estas actividades, los estudiantes tienen la oportunidad de sumergirse en aspectos variados del folklore extremeño, como la música, la danza, la literatura oral y las tradiciones artesanales, entre otros.

Esta acogida tan positiva refleja el deseo de muchos mayores de seguir aprendiendo y de participar activamente en la vida cultural y social de su comunidad. Además, estos talleres no solo brindan una perspectiva educativa sobre el patrimonio cultural de la región, sino que también sirven como un espacio de encuentro e interacción para los estudiantes de la Universidad de Mayores. El aprendizaje conjunto y la práctica de las tradiciones fomentan la socialización y la creación de lazos entre los participantes.

Universidad UEX

Desde sus inicios, la Facultad de Formación del Profesorado en Cáceres ha estado firmemente comprometida con la integración del folklore en su plan de estudios, gracias al impulso de los profesores del área de música. Este énfasis ha sido parte integral de la enseñanza de la música en la facultad, tanto en los programas de grado como en los de máster. La intención detrás de este enfoque es capacitar a los futuros educadores con un entendimiento sólido y práctico del folklore regional, equipándolos para llevar estas ricas tradiciones musicales a sus futuras aulas.

Los profesores del área de música han desarrollado un currículo que proporciona una exploración en profundidad del folklore desde múltiples ángulos. Esto incluye la historia y la teoría de la música, así como componentes más prácticos como la interpretación. Esta perspectiva multidimensional permite a los estudiantes adquirir una comprensión completa y enriquecedora de la música folklórica.

Cursos de formación docente

La Consejería de Educación, a través de sus diferentes *Centros de Profesores y Recursos (CPR)*, ha mostrado un interés notable en el fomento y difusión del folklore, materializado en la organización de diversos cursos de formación sobre la temática. Estos cursos, diseñados para docentes de todas las disciplinas que manifiesten interés en aprender sobre folklore, han sido una iniciativa clave en la promoción de las tradiciones culturales de la región.

Los cursos proporcionan una formación detallada que abarca desde la historia y las raíces del folklore, hasta la incorporación de elementos folklóricos en la enseñanza moderna. Estos se desarrollan tanto en formatos presenciales como en línea, facilitando el acceso a una mayor cantidad de docentes interesados.

El objetivo de estos cursos es dotar a los maestros y profesores con los conocimientos y habilidades necesarios para transmitir de manera efectiva la riqueza y la diversidad del folklore regional a sus alumnos. Se busca que estos puedan comprender y apreciar estas tradiciones, considerando su valor en la formación de la identidad cultural.

Además de proporcionar conocimientos teóricos, los cursos también ofrecen oportunidades para aprender y practicar diversas formas de expresión folklórica, como danzas y canciones tradicionales. Esto permite a los docentes experimentar de primera mano la belleza y la alegría del folklore, lo que puede inspirar una mayor pasión por enseñar este tema en el aula.

En última instancia, estas iniciativas de formación sobre el folklore respaldadas por la Consejería de Educación reflejan un esfuerzo concertado para preservar y transmitir las ricas tradiciones culturales de la región a las generaciones futuras a través de la educación.

Conclusiones Capítulo 3

En este siglo XXI, resulta imprescindible la difusión de la música de tradición oral de la provincia de Cáceres para salvaguardar y promover la herencia musical de la región. La importancia de esta música, reconocida como patrimonio inmaterial de la humanidad por la UNESCO, radica en su capacidad para reflejar la identidad y la historia cultural de su gente. Por lo tanto, su difusión juega un papel crucial en garantizar su supervivencia generacional y evitar su desaparición con el tiempo. Además, esta música cumple una función vital en la educación y enriquecimiento cultural de las personas, estimulando su sensibilidad musical y su capacidad para la apreciación estética. Tal como se evidenció en el estudio de Mason (2016), la música tradicional también contribuye al turismo y a la economía local.

La labor y apoyo de las instituciones son fundamentales para alcanzar la efectividad deseada en la difusión de este repertorio musical. En este sentido, la Federación Extremeña de Folklore se destaca por su esfuerzo constante en asegurar que esta rica tradición musical no solo se conserve, sino que también se transmita a las generaciones futuras. Además, en el sector educativo, se han impulsado varias iniciativas con el objetivo de incorporar la música tradicional en los programas educativos, lo que permite a los jóvenes desarrollar una mayor apreciación y comprensión de su legado musical.

Por su parte, la Diputación de Cáceres y la Junta de Extremadura han demostrado un compromiso inquebrantable con la preservación y promoción de la música tradicional de la provincia, aportando apoyo crucial para la realización de conciertos, festivales, concursos y actividades educativas relacionadas con la música de tradición oral. Este esfuerzo colectivo asegura que la música tradicional de Cáceres siga viva, vibrante y valorada por las generaciones futuras.

No obstante, pese a estos esfuerzos, aún son limitados los medios de comunicación que contribuyen activamente a la difusión de la música de tradición oral. Aunque hay programas de radio dedicados a este propósito en Cáceres, estos son escasos y se requiere una mayor participación de los medios para potenciar la difusión de este patrimonio cultural invaluable. El papel de los medios de comunicación en esta labor es crucial, ya que tienen el potencial de llegar a un público más amplio y diverso, permitiendo así que la música de tradición oral sea conocida y apreciada por más personas.

Es imperativo revalorizar y proteger este legado cultural, no solo por su relevancia en la formación de nuestra identidad, sino también por su potencial para contribuir al desarrollo cultural y económico de la provincia.

III. MARCO PRÁCTICO

CAPITULO 4

Capítulo 4. Una propuesta pedagógica para la recuperación y difusión de la música de tradición oral en la provincia de Cáceres.

La música de tradición oral es un componente fundamental del patrimonio cultural de cualquier sociedad. Este tipo de música ha sido transmitida de generación en generación, a través de la oralidad y sin el uso de partituras o medios tecnológicos. Por esta razón, se considera un tesoro cultural que debe ser valorado y protegido. Sin embargo, en la actualidad, muchos de estos repertorios musicales se han perdido o están en peligro de desaparecer debido a la falta de interés y apoyo por parte de las nuevas generaciones. Es aquí donde la educación juega un papel fundamental en la recuperación de la música de tradición oral como patrimonio cultural.

La educación es una herramienta poderosa que permite a las personas conocer y valorar la riqueza cultural de su entorno. A través de la educación, se pueden crear espacios de aprendizaje en los que se fomente la valoración y el respeto por las tradiciones musicales. Esto puede lograrse a través de la enseñanza de técnicas instrumentales y vocales, la difusión de repertorios tradicionales, la organización de festivales y concursos de música, entre otras actividades. Además, la educación también puede fomentar el diálogo intergeneracional y la transmisión de conocimientos de los músicos y artistas más experimentados a los más jóvenes. De esta manera, se pueden preservar las técnicas y estilos musicales que caracterizan la música de tradición oral.

Otro aspecto importante de la educación en la recuperación de la música de tradición oral es el reconocimiento de la importancia de estas manifestaciones culturales en el desarrollo de la identidad cultural de una sociedad. La música de tradición oral es un elemento clave en la formación de la identidad colectiva de una comunidad, y su recuperación y difusión puede ayudar a fortalecer la autoestima y la cohesión social.

En resumen, la educación es esencial para la recuperación y preservación de la música de tradición oral como patrimonio cultural. La enseñanza de técnicas musicales, la difusión de repertorios tradicionales y la promoción del diálogo intergeneracional son algunos de los mecanismos que pueden utilizarse para proteger esta valiosa herencia cultural. Al reconocer y valorar la música de tradición oral como parte de la identidad cultural de una sociedad, se puede contribuir a su preservación y transmisión a las generaciones futuras. Para contribuir a esta difusión, se plantea esta propuesta de intervención.

Propuesta de intervención docente

La propuesta de intervención docente que presentamos está dirigida a alumnos de 1º de Educación Secundaria Obligatoria, mediante la cual buscamos explorar y valorar la rica herencia de la música de tradición oral en la provincia de Cáceres. Orientada hacia un aprendizaje experiencial y cultural, esta iniciativa se propone sumergir a estos jóvenes estudiantes en la esencia y la evolución de esta música. Al proporcionar una visión más profunda de su impacto en la sociedad local y regional, nuestro objetivo es fomentar una apreciación auténtica y duradera de esta tradición cultural. Esta Situación de Aprendizaje se centra en la música de tradición oral de la provincia de Cáceres, una rica fuente de conocimientos y experiencias que promueven el entendimiento cultural y la cohesión social.

4.1 Descripción de la propuesta de intervención docente

La propuesta de Intervención Docente que presentamos se titula *Los ecos de la tradición: Música de tradición oral de la provincia de Cáceres*, y está estructurada en 12 sesiones, pensadas para desarrollarse a lo largo de seis semanas lectivas, considerando que el curso de Primero de E.S.O. asigna dos sesiones semanales para la materia de música. Las actividades propuestas incluyen una evaluación diagnóstica, un examen escrito objetivo al final del ciclo, que se valora como una actividad más en la evaluación al estar basada en estándares, y varios ejercicios orientados a ahondar en los temas explorados. La fundamentación teórica de estas actividades se apoya en los fundamentos de la presente investigación.

4.2 Justificación

La música es un lenguaje universal que trasciende barreras y proporciona una plataforma para la expresión personal, cultural y social. En particular, la música tradicional de una región aporta información invaluable acerca de la historia, las costumbres y la identidad de sus habitantes. En este contexto, la música de tradición oral de la provincia de Cáceres, que ha experimentado una evolución significativa durante el siglo XX, es una manifestación cultural rica y diversa que merece ser explorada y entendida.

Los estudiantes de 1º de ESO, a pesar de su edad temprana, están en un momento crucial de desarrollo personal, social y académico. Conocer la música tradicional de su región, no solo les permite valorar y preservar su herencia cultural, sino que también

desarrolla su apreciación artística, habilidades de interpretación, creatividad y espíritu colaborativo, habilidades todas estas vitales en el siglo XXI.

Nuestra propuesta de intervención docente se centra en el análisis, interpretación y apreciación de la música tradicional de Cáceres del siglo XX. A través de una metodología que combina aspectos teóricos y prácticos, los estudiantes explorarán los distintos géneros y estilos de la música tradicional, reflexionarán sobre su impacto en la cultura contemporánea, analizarán algunas piezas representativas y finalmente, llevarán a cabo una presentación musical propia.

Esta propuesta está alineada con el marco legislativo y teórico vigente, que resalta la importancia de promover la cultura y las artes en la educación. Además, este proyecto proporciona una oportunidad única para que los estudiantes conozcan y valoren su cultura local, al tiempo que desarrollan habilidades musicales, colaborativas y de pensamiento crítico. En resumen, esta intervención docente es una estrategia educativa integral que utiliza la música como vehículo para la formación académica y personal de los estudiantes.

4.3 Objetivos didácticos

Objetivos generales de la etapa:

La Educación Secundaria Obligatoria está basada en una serie de objetivos contenidos en el artículo 23 del Decreto 98/2016. Los objetivos a trabajar en mi Situación de Aprendizaje dentro del Decreto son:

- Asumir responsablemente sus deberes, conocer y ejercer sus derechos en el respeto a los demás, practicar la tolerancia, la cooperación y la solidaridad entre las personas y grupos, ejercitarse en el diálogo afianzando los derechos humanos y la igualdad de trato y de oportunidades entre hombres y mujeres como valores comunes de una sociedad plural, y prepararse para el ejercicio de la ciudadanía democrática.
- Desarrollar y consolidar hábitos de disciplina, estudio y trabajo individual y en equipo, como condición necesaria para una realización eficaz de las tareas de aprendizaje y como medio de desarrollo personal.
- Fortalecer sus capacidades afectivas en todos los ámbitos de la personalidad y en sus relaciones con los demás, así como rechazar la violencia, los prejuicios de cualquier tipo, los comportamientos sexistas y resolver pacíficamente los conflictos.

- Desarrollar destrezas básicas en la utilización de las fuentes de información para adquirir, con sentido crítico, nuevos conocimientos. Adquirir una preparación básica en el campo de las tecnologías, especialmente las de la información y la comunicación. Valorar la necesidad del uso seguro y responsable de las tecnologías digitales, cuidando de gestionar bien la propia identidad digital y el respeto a la de los otros.
- Desarrollar el espíritu emprendedor y la confianza en sí mismo, la participación, el sentido crítico, la iniciativa personal y la capacidad para aprender a aprender, planificar, tomar decisiones y asumir responsabilidades.
- Conocer, valorar y respetar los aspectos básicos de la cultura e historia propias y las de otros, así como el patrimonio artístico y cultural.
- Conocer y aceptar el funcionamiento del propio cuerpo y el de los otros, respetar las diferencias, afianzar los hábitos de cuidado y salud corporales e incorporar la educación física y la práctica del deporte para favorecer el desarrollo personal y social. Conocer y valorar la dimensión humana de la sexualidad en toda su diversidad. Valorar críticamente los hábitos sociales relacionados con la salud, el consumo, el cuidado de los seres vivos y el medio ambiente, contribuyendo a su conservación y mejora.
- Apreciar la creación artística y comprender el lenguaje de las distintas manifestaciones artísticas, utilizando diversos medios de expresión y representación.

4.3.1 Objetivo general de la Situación de Aprendizaje (SdA)

Profundizar en la transformación y repercusión de la música de tradición oral de la provincia de Cáceres en el siglo XX, mediante el análisis de sus rasgos fundamentales, diversidad de formas, tendencias y piezas emblemáticas, así como su influjo en la cultura actual.

4.3.2 Objetivos específicos de la Situación de Aprendizaje (SdA)

- Investigar los orígenes, evolución, y las características fundamentales de la música de tradición oral en la provincia de Cáceres, incluyendo las influencias culturales que han moldeado su desarrollo.
- Profundizar en el conocimiento de las diversas variantes y géneros surgidos en la música de tradición oral de Cáceres, en especial durante el siglo XX.

- Identificar y diferenciar las interpretaciones y adaptaciones existentes en la música de tradición oral de Cáceres.
- Analizar algunas piezas representativas de la música de tradición oral de Cáceres del siglo XX, considerando sus elementos y características.
- Reflexionar sobre el impacto de la música de tradición oral del siglo XX de Cáceres en la cultura contemporánea local.
- Promover el pensamiento crítico y la capacidad de argumentación en los estudiantes al discutir la influencia de la música de tradición oral en la sociedad cacereña.

4. 4 Competencias Específicas

1. Analizar obras de diferentes épocas y culturas, identificando sus principales rasgos estilísticos y estableciendo relaciones con su contexto, para valorar el patrimonio musical y dancístico como fuente de disfrute y enriquecimiento personal.

Esta competencia específica se conecta con los siguientes descriptores del Perfil de salida: CCL2, CCL3, CP3, CD1, CD2, CPSAA3, CC1, CCEC1 y CCEC2.

2. Explorar las posibilidades expresivas de diferentes técnicas musicales y dancísticas, a través de actividades de improvisación, para incorporarlas al repertorio personal de recursos y desarrollar el criterio de selección de las técnicas más adecuadas a la intención expresiva.

Esta competencia específica se conecta con los siguientes descriptores del Perfil de salida: CCL1, CD2, CPSAA1, CPSAA3, CC1, CE3, CCEC3.

3. Interpretar piezas musicales y dancísticas, gestionando adecuadamente las emociones y empleando diversas estrategias y técnicas vocales, corporales o instrumentales, para ampliar las posibilidades de expresión personal.

Esta competencia específica se conecta con los siguientes descriptores del Perfil de salida: CCL1, CD2, CPSAA1, CPSAA3, CC1, CE1, CCE3.

4. Crear propuestas artístico-musicales, empleando la voz, el cuerpo, instrumentos musicales y herramientas tecnológicas, para potenciar la creatividad e identificar oportunidades de desarrollo personal, social, académico y profesional.

Esta competencia específica se conecta con los siguientes descriptores del Perfil de salida: CCL1, STEM3, CD2, CPSAA3, CC1, CE1, CE3, CCEC3, CCEC4.

4.5 Criterios de evaluación

A continuación, se presentan los criterios de evaluación para nuestra situación de aprendizaje.

Competencia específica 1.

1.1 Identificar los principales rasgos estilísticos de obras musicales y dancísticas de diferentes épocas y culturas, evidenciando una actitud de apertura, interés y respeto en la escucha o el visionado de las mismas.

1.2 Explicar, con actitud abierta y respetuosa, las funciones desempeñadas por determinadas producciones musicales y dancísticas, relacionándolas con las principales características de su contexto histórico, social y cultural.

1.3 Establecer conexiones entre manifestaciones musicales y dancísticas de diferentes épocas y culturas, valorando su influencia sobre la música y la danza actuales.

Competencia específica 2.

2.1 Participar, con iniciativa, confianza y creatividad, en la exploración de técnicas musicales y dancísticas básicas, por medio de improvisaciones pautadas, individuales o grupales, en las que se empleen la voz, el cuerpo, instrumentos musicales o herramientas tecnológicas.

2.2 Expresar ideas, sentimientos y emociones en actividades pautadas de improvisación, seleccionando las técnicas más adecuadas de entre las que conforman el repertorio personal de recursos.

Competencia específica 3.

3.1 Leer partituras sencillas, identificando de forma guiada los elementos básicos del lenguaje musical, con o sin apoyo de la audición.

3.2 Emplear técnicas básicas de interpretación vocal, corporal o instrumental, aplicando estrategias de memorización y valorando los ensayos como espacios de escucha y aprendizaje.

3.3 Interpretar con corrección piezas musicales y dancísticas sencillas, individuales y grupales, dentro y fuera del aula, gestionando de forma guiada la ansiedad y el miedo escénico, y manteniendo la concentración.

Competencia específica 4.

4.1 Planificar y desarrollar, con creatividad, propuestas artístico-musicales, tanto individuales como colaborativas, empleando medios musicales y dancísticos, así como herramientas analógicas y digitales.

4.2 Participar activamente en la planificación y en la ejecución de propuestas artístico-musicales colaborativas, valorando las aportaciones del resto de integrantes del grupo y descubriendo oportunidades de desarrollo personal, social, académico y profesional.

Saberes básicos.

4.6 Saberes básicos

A continuación, se presentan Saberes básicos para nuestra situación de aprendizaje.

A. Escucha y percepción.

- El silencio, el sonido, el ruido y la escucha activa. Sensibilidad ante la polución sonora y la creación de ambientes saludables de escucha.
- Obras musicales y dancísticas: análisis, descripción y valoración de sus características básicas. Géneros de la música y la danza.
- Voces e instrumentos: clasificación general de los instrumentos por familias y características. Agrupaciones.
- Compositores y compositoras, artistas e intérpretes internacionales, nacionales, regionales y locales.
- Conciertos, actuaciones musicales y otras manifestaciones artístico-musicales en vivo y registradas.
- Mitos, estereotipos y roles de género transmitidos a través de la música y la danza.
- Herramientas digitales para la recepción musical.
- Estrategias de búsqueda, selección y reelaboración de información fiable, pertinente y de calidad.
- Normas de comportamiento básicas en la recepción musical: respeto y valoración.

B. Interpretación, improvisación y creación escénica.

- La partitura: identificación y aplicación de grafías, lectura y escritura musical.
- Elementos básicos del lenguaje musical: parámetros del sonido, intervalos. Tonalidad: escalas musicales, la armadura y acordes básicos. Texturas. Formas musicales a lo largo de los períodos históricos y en la actualidad.
- Principales géneros musicales y escénicos del patrimonio cultural.
- Repertorio vocal, instrumental o corporal individual o grupal de distintos tipos de música del patrimonio musical propio y de otras culturas.
- Técnicas básicas para la interpretación: técnicas vocales, instrumentales y corporales, técnicas de estudio y de control de emociones.

- Técnicas de improvisación guiada y libre.
- Proyectos musicales y audiovisuales: empleo de la voz, el cuerpo, los instrumentos musicales, los medios y las aplicaciones tecnológicas.
- La propiedad intelectual y cultural: planteamientos éticos y responsables. Hábitos de consumo musical responsable.
- Herramientas digitales para la creación musical. Secuenciadores y editores de partituras.
- Normas de comportamiento y participación en actividades musicales.

C. Contextos y culturas.

- Historia de la música y de la danza occidental: períodos, características, géneros, voces, instrumentos y agrupaciones.
- Las músicas tradicionales en España y su diversidad cultural: instrumentos, canciones, danzas y bailes.
- Tradiciones musicales y dancísticas de otras culturas del mundo.
- Músicas populares, urbanas y contemporáneas.
- El sonido y la música en los medios audiovisuales y las tecnologías digitales.

4.7 Contribución a la adquisición de las competencias clave

El Decreto 98/2016, emitido el 5 de julio, especifica en su artículo 4 la estructura y el plan de estudios para la Educación Secundaria Obligatoria y el Bachillerato en la Comunidad Autónoma de Extremadura. Este realiza la trascendencia de las competencias clave, al ser un componente esencial del currículo, que dictamina los aprendizajes vitales para el estudiantado y su progreso individual, así como para su implicación dinámica en la sociedad.

Este enfoque está en línea con la Recomendación 2006/962/EC, establecida el 18 de diciembre de 2006 por el Parlamento Europeo y el Consejo, respecto a las competencias esenciales para el aprendizaje continuo. El Real Decreto 1105/2014, fechado el 26 de diciembre, dispone en su artículo 2.2 las habilidades que los estudiantes deben haber logrado al concluir la educación básica. Merece mención también la Orden ECD/65/2015, fechada el 21 de enero, que detalla las relaciones entre competencias, contenidos y criterios de evaluación en la Educación Primaria, la Educación Secundaria Obligatoria y el Bachillerato. De las competencias nombradas, en la presente SdA se desarrollarán las siguientes:

- Competencia en comunicación lingüística: esta habilidad será un componente recurrente en todas las sesiones, dado que los estudiantes tendrán que mantener un diálogo constante, respondiendo y formulando interrogantes acerca de los instrumentos, así como sugiriendo piezas musicales que puedan ser interpretadas con cada uno de ellos.
- Competencia digital: la tecnología es un elemento crucial en el desarrollo de esta Secuencia Didáctica (SdA) y en la investigación que estamos realizando. Esto se refleja en que todas las sesiones de uno de los grupos están vinculadas con los medios audiovisuales. Además, se necesitan para escuchar extractos musicales con diferentes instrumentos y para visualizar imágenes que ilustren y distingan las partes de estos.
- Competencia personal, social y de aprender a aprender: este SdA se destaca por la implementación de ejercicios que potencian la atención, la concentración, la memoria, el esfuerzo y la constancia del alumnado, contribuyendo al desarrollo del sentido del orden y del análisis, y al fortalecimiento de hábitos de disciplina y estudio. También se promueve el respeto y la empatía hacia cada uno de los compañeros. Además, se considerará la actitud e interés de los estudiantes hacia cada una de las sesiones que la conforman.
- Competencia emprendedora: Mediante la interpretación y la creación musical se fortalecen las habilidades para planificar y gestionar proyectos, desarrollando la perseverancia, la responsabilidad y la autonomía. Este enfoque fomenta un espíritu emprendedor, innovador y crítico, incentivando la toma de decisiones y el compromiso.
- Competencia en conciencia y expresiones culturales: A través de la interpretación musical se refuerzan las habilidades para planificar y gestionar proyectos, alentando la perseverancia, la responsabilidad y la autonomía. Este proceso promueve un espíritu emprendedor, innovador y crítico, fomentando la toma de decisiones y el compromiso.
- Competencia matemática y en ciencia, tecnología e ingeniería: esta habilidad se ejercita en esta unidad didáctica de tal manera que el lenguaje musical se basa en el lenguaje matemático. La representación visual de la duración del sonido y del ritmo (figuras, silencios, compases, etc.) se manifiesta en términos de proporciones matemáticas y fracciones, como los estudiantes podrán ver al estudiar y practicar el pulso, ritmos variados y ostinatos, o el canto de intervalos.

4.8 Medidas de atención a la diversidad

El Decreto 228/2014, de 14 de octubre, por el que se regula la respuesta educativa a la diversidad del alumnado en la Comunidad Autónoma de Extremadura tiene como objetivo establecer el marco normativo al que debe ajustarse la respuesta educativa a la diversidad del alumnado de Extremadura, regular las medidas educativas que deben ser adoptadas y disponer los recursos necesarios para hacer efectivo el derecho de todos los alumnos y alumnas a recibir una educación en igualdad de oportunidades.

El artículo 12 de la Ley 4/2011, de 7 de marzo, de Educación de Extremadura, establece como atención a la diversidad el conjunto de actuaciones educativas dirigidas a favorecer el progreso educativo del alumnado, teniendo en cuenta sus diferentes capacidades, ritmos y estilos de aprendizaje, motivaciones e intereses, situaciones sociales y económicas, culturales, lingüísticas y de salud.

4.9 Elementos transversales

El artículo 6 del Real Decreto 1105/2014, de 26 de diciembre, por el que se establece el currículo básico de la Educación Secundaria Obligatoria y del Bachillerato, define los ejes interdisciplinarios que se integran en el proceso educativo de los estudiantes. Elementos que se relacionan con esta Situación de Aprendizaje son la comprensión lectora, la articulación oral y escrita, las tecnologías y la comunicación, el emprendedurismo y la instrucción cívica. Asimismo, se impulsará la equidad entre hombres y mujeres, la erradicación de la violencia de género o en contra de individuos con discapacidades y los valores arraigados al principio de igualdad de trato y no distinción por cualquier estado o situación personal o social. A su vez, un aspecto esencial que se lleva a cabo dentro de esta Situación de Aprendizaje es alentar la solución pacífica de conflictos, eludiendo comportamientos sexistas y estereotipados que impliquen discriminación. Se estimula la igualdad entre hombres y mujeres en cada instancia. Dentro de la instrucción cívica podemos incorporar la equidad, la prevención de violencia y la resolución de conflictos. Y, además, se proyecta que el estudiante sea autónomo, proactivo, empático y creativo.

4.10 Metodología

En el marco de nuestra propuesta educativa de recuperación de la música de tradición oral en Cáceres, proponemos la utilización de diversas metodologías pedagógicas con el

fin de enriquecer y potenciar el aprendizaje de los estudiantes. A continuación, nombramos y justificamos la utilización de cada una de ellas:

En primer lugar, proponemos el *Aprendizaje Basado en Proyectos*. Esta metodología permite a los estudiantes trabajar en un proyecto concreto y significativo para ellos, lo que aumenta su motivación y compromiso con el aprendizaje. Implementar el aprendizaje basado en proyectos (ABP) para este proyecto implicará una serie de pasos claramente definidos, desarrollados a lo largo de varias sesiones. El objetivo es culminar con un concierto y la difusión del folklora cacereño a través de varios canales. Aquí está un posible desglose:

- 1. Sesión de introducción: En la primera sesión, se presentará el proyecto a los estudiantes. Se explicarán los objetivos y se discutirá el valor y la importancia de la música y la danza tradicional cacereña. También se presentará el producto final deseado: el concierto y la difusión del folklora.
- 2. Investigación: Las siguientes sesiones se dedicarán a la investigación. Los estudiantes buscarán información sobre la música cacereña y aprenderán sobre los etnomusicólogos, las danzas y los cantos. Esta fase incluirá estudios independientes y en grupo, así como discusiones en clase para compartir y profundizar en lo que han aprendido.
- 3. Planeación y división de roles: Una vez que los estudiantes tengan una base sólida de conocimientos, comenzarán a planificar su concierto y cómo quieren difundir el folklora. Deberán tomar decisiones sobre qué canciones y danzas incluir, cómo organizar el concierto y qué canales usar para difundir su trabajo. Durante este proceso, los roles serán asignados de acuerdo con los intereses y habilidades de cada estudiante.
- 4. Preparación: Las siguientes sesiones estarán dedicadas a la preparación del concierto. Los estudiantes practicarán las canciones y las danzas elegidas, y trabajarán en cualquier otro elemento necesario para el concierto, como vestuario, escenografía, etc. También comenzarán a trabajar en la difusión, que podría incluir la creación de un sitio web, la realización de entrevistas, la grabación de vídeos para compartir en las redes sociales, etc.
- 5. Realización del concierto: El concierto será el clímax del proyecto. Los estudiantes tendrán la oportunidad de compartir lo que han aprendido y trabajar

juntos para presentar una representación auténtica de la música y la danza cacereñas.

- 6. Reflexión y evaluación: Finalmente, las últimas sesiones estarán dedicadas a la reflexión y la evaluación. Los estudiantes podrán discutir qué fue bien, qué podría haber sido mejor y qué han aprendido a lo largo del proyecto. Esta fase también proporcionará una oportunidad para evaluar la eficacia de la difusión y planificar cómo podrían continuar compartiendo su trabajo en el futuro.
- Esta estructura de sesiones se incluirá dentro de la propuesta de intervención ya que garantiza que los estudiantes estén activamente involucrados en cada fase del proyecto, y que tengan la oportunidad de aplicar y desarrollar una amplia gama de habilidades.

En segundo lugar, proponemos la *Gamificación* como una forma de hacer el aprendizaje más lúdico y divertido. La *Gamificación* consiste en aplicar mecánicas de juego en contextos no lúdicos, lo que fomenta la motivación y el interés de los estudiantes en el aprendizaje. En el caso de la recuperación de la música de tradición oral, se pueden utilizar juegos de memoria, juegos de asociación y otros juegos que impliquen reconocer melodías, letras y ritmos de canciones tradicionales.

Para llevar a cabo esta metodología proponemos la plataforma *MyClassgame*. Este es un proyecto concebido para impulsar y promover la adopción y dominio de metodologías innovadoras entre los educadores. Por lo tanto, esta herramienta simplifica y propicia la implementación y ejecución de variadas metodologías, como la Gamificación, el Aprendizaje Basado en Proyectos o el Aprendizaje Cooperativo, de manera fácil e intuitiva.

Se presenta como una herramienta en línea que, al estilo de un "diario de docente" y mediante el uso de tácticas de gamificación, logra estimular a los estudiantes. Estos, a su vez, se transforman en los protagonistas de su aprendizaje y gozan en el proceso de adquisición de conocimiento.

Es importante mencionar que MyClassGame es un proyecto de código abierto bajo la licencia GPLv3. Esto significa que cualquier individuo tiene la libertad de colaborar en su desarrollo y adaptarlo a sus requerimientos.

Podemos configurar nuestra clase comenzando desde cero, creando alumnos y formando equipos, o podemos optar por importar nuestras clases existentes de Google Classroom.

Una vez que nuestra clase esté configurada, estableceremos las mecánicas de gamificación. Definiremos los comportamientos positivos y negativos que deseamos incentivar o desalentar, asignando respectivamente puntos de experiencia (XP) y puntos de salud (HP) a los alumnos. También introduciremos eventos aleatorios para hacer las cosas más emocionantes, crearemos insignias para reconocer los logros de los estudiantes y estableceremos una tienda de artículos virtuales que los alumnos podrán comprar con los puntos que hayan ganado.

Con todo esto en marcha, nuestra clase se transformará en un emocionante entorno donde los estudiantes estarán motivados para participar activamente y alcanzar sus objetivos de aprendizaje.

En tercer lugar, proponemos la clase invertida o *Flipped Classroom* como una forma de aprovechar el tiempo en el aula de manera más eficiente. La clase invertida consiste en que los estudiantes estudien el contenido teórico en casa, a través de materiales audiovisuales, y dediquen el tiempo en clase a hacer actividades prácticas y resolver dudas. En el caso de la música de tradición oral, se pueden utilizar videos y grabaciones de canciones tradicionales para que los estudiantes las estudien en casa y luego trabajen en su interpretación y arreglos en el aula.

En cuarto lugar, proponemos el *Aprendizaje Servicio* como una forma de involucrar a los estudiantes en su comunidad y fomentar su compromiso social. El aprendizaje servicio consiste en que los estudiantes aplican los conocimientos adquiridos en el aula para resolver problemas o necesidades de su comunidad. En el caso de la música de tradición oral, se pueden organizar conciertos (nuestro concierto final) y actividades en la comunidad para difundir y promover este patrimonio cultural. Este concierto final podría llevarse a cabo en lugares de la comunidad como centros para personas mayores, centros para personas discapacitadas, festivales locales o eventos comunitarios.

En quinto lugar, proponemos la metodología de *Aprendizaje Cooperativo* es altamente relevante y beneficiosa para nuestra propuesta de recuperación y difusión de la música de tradición oral en la provincia de Cáceres, ya que promueve el trabajo en equipo, el intercambio de conocimientos, el compromiso y la participación, y permite una enseñanza más personalizada. Se pondrá en práctica constantemente en clase debido a la naturaleza del proyecto: practica instrumental en conjunto, realización de *Cazas del tesoro*, etc...

Por último, y no por ello menos importante, proponemos la metodología de explicación-gran grupo realizada por el profesor ya que proporciona una visión general y

estructurada, fomenta la comprensión profunda, permite una enseñanza más eficiente y promueve la reflexión y el pensamiento crítico.

4.11 Situación de Aprendizaje (SdA)

Esta SdA se llevará a cabo al cabo de 6 sesiones, realizando 2 sesiones por semana de 50 minutos de duración, tal y como marca la legislación vigente, para los alumnos de 1º de ESO.

Tabla 52. Tabla resumen de la Situación de aprendizaje

Tabla resumen: Conociendo nuestras raíces			
Ciclo	Curso	Temporalización	Nº sesiones
ESO	1º	Primer trimestre	6
Área: Música			
Criterios de evaluación	Vinculación con otras áreas	Saberes básicos	Descriptor de las Competencias Específicas
1.1 1.2 1.3 4.1 4.2	Lengua Matemáticas Historia	A. Escucha y percepción. B. Interpretación, improvisación y creación escénica. C. Contextos y culturas.	C 1 - C 2 - C 3 - C 4
Justificación			
<p>La propuesta de aprendizaje sobre la música de tradición oral en Cáceres es de suma importancia en la formación de los estudiantes de educación secundaria, por diversas razones.</p> <p>En primer lugar, vivimos en una sociedad donde las tradiciones y la cultura local son un pilar fundamental. La música de tradición oral es un componente esencial de este patrimonio cultural. Esta propuesta permite a los estudiantes desarrollar una comprensión más profunda de los sonidos y la música que conforma su identidad cultural, fomentando la escucha activa y crítica, así como la capacidad para apreciar y diferenciar las diversas formas de expresión musical.</p>			

Además, esta propuesta tiene un enfoque interdisciplinario que vincula la música con otras áreas del conocimiento, permitiendo a los estudiantes explorar y analizar la música de tradición oral desde diferentes perspectivas. De esta manera, se fomenta el pensamiento crítico, la creatividad y el trabajo en equipo, habilidades fundamentales para el desarrollo de los estudiantes en su vida académica y personal.

La propuesta sobre la música de tradición oral en Cáceres es una iniciativa educativa que contribuye al desarrollo integral de los estudiantes, promoviendo la apreciación de la música y sonidos tradicionales, el pensamiento crítico, la creatividad y la conciencia social y cultural.

Centro de interés

La música de tradición oral en Cáceres es un reflejo de una rica y diversa herencia cultural. Estos sonidos ancestrales, transmitidos de generación en generación, han sido la fuente de una identidad y expresión cultural única. Aunque la música de tradición oral se ha ido transformando con el paso del tiempo, su esencia se mantiene intacta y sigue siendo una fuente de inspiración y conexión con nuestras raíces.

La música de tradición oral en Cáceres ha experimentado un viaje a lo largo de los años, absorbiendo y reflejando los cambios socioculturales de la región. Desde las melodías tradicionales hasta los ritmos más modernos, esta tradición musical ha demostrado una increíble capacidad de adaptación y renovación, sin perder su esencia original.

Por tanto, la música de tradición oral en Cáceres es un campo de estudio fascinante y enriquecedor, un tesoro cultural que se ha mantenido vivo a lo largo del tiempo, reflejando la evolución de nuestra sociedad y manteniendo viva nuestra historia y nuestras tradiciones.

Concreción curricular

<p>Descriptor de las Competencias</p> <p>Clave</p>	<p>a) Competencia en comunicación lingüística</p> <p>b) Competencia plurilingüe.</p> <p>c) Competencia matemática y competencia en ciencia, tecnología e ingeniería.</p> <p>d) Competencia digital.</p> <p>e) Competencia personal, social y de aprendizaje a aprender.</p> <p>f) Competencia ciudadana.</p>
--	--

	g) Competencia emprendedora. h) Competencia en conciencia y expresión culturales.
Metodología	
<ul style="list-style-type: none"> • Aprendizaje Cooperativo • Aprendizaje Basado en Proyectos y Retos • Aprendizaje Servicio • Clase invertida (Flipped Classroom) • Gamificación • Explicación-gran grupo 	
Principios DUA	
<ul style="list-style-type: none"> • Implementación de vídeos organizados por temas. • Uso de la lectura simplificada. • Utilización de apoyo visual. 	

Fuente: Elaboración propia

En esta primera sesión que se muestra a continuación en la Tabla 53 nuestros objetivos son estimular el interés y la curiosidad, y establecer un conocimiento básico sobre la música de tradición oral de Cáceres. Empezaremos con un juego cooperativo que permitirá evaluar los conocimientos previos de los estudiantes y despertar su interés. Luego, presentaremos el tema de la música de tradición oral en Cáceres, utilizando materiales preparados y un video ilustrativo. Concluiremos con discusiones en grupo e individuales que nos ayudarán a consolidar lo aprendido y a reflexionar sobre la relevancia y la conexión de esta música con nuestras propias experiencias.

Tabla 53. Sesión 1

Sesión 1 – Activación e introducción del tema	
Actividades	<p><i>Actividades de inicio</i></p> <p>1. Evaluación inicial a través de un juego cooperativo: La clase se dividirá en dos grupos. Cada grupo seleccionará un nombre y se le asignará un timbre que servirá como pulsador. El profesor</p>

reproducirá siete grabaciones de distintas interpretaciones de música de tradición oral de Cáceres, y los estudiantes deberán identificar características o estilos específicos de cada grabación. El pulsador será manejado por un solo miembro de cada grupo, quien irá rotando con cada audición.

Actividades de desarrollo

2. Introducción del tema: Una vez que concluya el juego, se procederá a introducir el tema de la música de tradición oral en la provincia de Cáceres. El profesor pedirá a diferentes alumnos que lean el material preparado mientras él mismo proporcionará explicaciones adicionales para reforzar el contenido leído.

3. Visualización de material audiovisual: Para completar la información y brindar un contexto más rico, se mostrará un video que ilustra la diversidad y riqueza de la música de tradición oral en la provincia de Cáceres.

Actividades de Consolidación

4. Discusión en grupo: Después de ver el video, los estudiantes se dividirán en grupos pequeños para discutir lo que han aprendido. Cada grupo tendrá que identificar las características que consideren más distintivas de la música de tradición oral en Cáceres, basándose en lo aprendido durante la sesión.

	5. Reflexión individual: Por último, cada estudiante deberá redactar una breve reflexión sobre lo que ha aprendido en la sesión, identificando los aspectos que le resultaron más interesantes y cómo la música de tradición oral de Cáceres se relaciona con su propia experiencia musical.
Agrupamiento	Grupo – clase de 1º de ESO
Espacio	Aula de Música
Tiempos muertos	5'
Materiales	Pulsadores, Videos elaborados

Fuente: Elaboración propia

En esta segunda sesión, nos sumergiremos más profundamente en la rica tradición musical de Cáceres. Vamos a explorar los distintos tipos de canto presentes en la música de tradición oral de la provincia, sus características distintivas y los etnomusicólogos más influyentes que los recopilaron y estudiaron. Para ello, emprenderemos una investigación independiente, seguida de una discusión en clase sobre los orígenes de estos cantos y cómo se entrelazan con la historia social y cultural de la provincia de Cáceres. Luego, escucharemos algunas grabaciones recogidas por etnomusicólogos de la región, así como algunas interpretaciones modernas. Finalmente, pondremos nuestra atención en el análisis de una canción popular de Cáceres, estudiando sus elementos clave como la melodía, el ritmo y las letras. Este estudio comparado nos permitirá apreciar la singularidad de estos cantos y entender la importancia de su preservación.

Tabla 54. Sesión 2

Sesión 2 – Tipos de canto y etnomusicólogos más relevantes	
Actividades	La segunda sesión de esta Situación de Aprendizaje se centrará en conocer los distintos tipos de canto presentes en la música de tradición oral de la provincia de Cáceres, así como sus características y

	<p>elementos fundamentales, y los principales etnomusicólogos que los recopilaron.</p> <p>Para introducir al alumnado en este tema, se realizará una actividad de investigación previa a la clase (Caza del tesoro incluida en Anexo II). Se le pedirá a los estudiantes que investiguen sobre los orígenes de estos cantos, las influencias culturales y sociales de la provincia, y los principales etnomusicólogos que se han dedicado a la recopilación y estudio de estos. Posteriormente, en clase, se realizará una breve presentación para discutir cómo la historia de estos cantos se relaciona con la historia de la provincia de Cáceres y cómo ha evolucionado a lo largo del tiempo.</p>
Agrupamiento	Grupo – clase de 1º de ESO
Espacio	Aula de Música
Tiempos muertos	5'
Materiales	Presentación, materiales de audio

Fuente: Elaboración propia

En la tercera sesión, exploraremos la Etnomusicología, enfocándonos en los sistemas de clasificación de cantos. Tras una introducción teórica, los estudiantes investigarán un sistema de clasificación específico, descubriendo su funcionamiento y relevancia. Las conclusiones se compartirán en presentaciones, que impulsarán una discusión grupal para analizar similitudes, diferencias y el valor de cada sistema en la comprensión de la música. Finalmente, los estudiantes reflexionarán en un ensayo sobre la importancia de la clasificación en la Etnomusicología. Este proceso nos ayudará a entender la diversidad musical global y a apreciar el papel de la Etnomusicología.

Tabla 55. Sesión 3

Sesión 3 - Sistemas de clasificación de cantos en Etnomusicología	
Actividades	<p><i>Exploración de los Sistemas de Clasificación en Etnomusicología (Flipped)</i></p> <p>1. Introducción teórica: Se proporciona a los estudiantes un vídeo editado por nosotros con una breve explicación sobre qué es la Etnomusicología y su importancia en el estudio de la música que también servirá para introducir a los estudiantes en los sistemas de clasificación utilizados en Etnomusicología y cómo estos sistemas ayudan a organizar y entender mejor las diferentes formas de música y canto.</p> <p>2. Investigación individual o en grupos: Pedir a los estudiantes que investiguen más a fondo sobre los sistemas de clasificación. Podría dividirse la clase en grupos y asignar a cada uno un sistema de clasificación diferente para investigar. Los estudiantes deben buscar información sobre cómo clasifica su sistema asignado, por qué lo hace y por qué es relevante.</p> <p>3. Presentación de resultados: Cada grupo o individuo presentará a la clase lo que ha aprendido sobre su sistema de clasificación asignado. Estas presentaciones pueden tomar la forma de un informe oral, una presentación de diapositivas o incluso un póster. Se les mostrará una breve síntesis de los</p>

	<p>diferentes tipos de canto y clasificación hallados en esta investigación para que sean conscientes de los diferentes criterios utilizados.</p> <p>4. Discusión en clase: Después de todas las presentaciones, abrir un espacio de discusión para que los estudiantes intercambien ideas y reflexiones sobre los diferentes sistemas de clasificación. Este es un buen momento para resaltar las similitudes y diferencias entre los sistemas, y cómo cada uno aporta a la comprensión de la música.</p> <p>5. Reflexión final: Finalmente, pedir a los estudiantes que reflexionen sobre la actividad y escriban un breve ensayo sobre la importancia de la clasificación en la Etnomusicología y cómo esto les ayudará a entender mejor los tipos de canto que estudiarán más adelante.</p> <p>La actividad propuesta permitirá a los estudiantes entender mejor la diversidad y complejidad de la música a nivel global, y la importancia de la Etnomusicología como disciplina para estudiar y comprender este fenómeno.</p>
Agrupamiento	Grupo – clase de 1º de ESO
Espacio	Aula de Música
Tiempos muertos	5'
Materiales	Vieo Flipped Classroom

Fuente: Elaboración propia

En esta cuarta sesión, trabajaremos la jota *Redoble Redoble*. A través de la exploración de su historia y significado, y mediante la escucha activa, nos

familiarizaremos con esta rica expresión de la tradición oral. Procederemos a aprender a cantarla y tocarla, dedicando la mayor parte de la sesión a la práctica vocal e instrumental. Usaremos recursos como tutoriales en video para facilitar el aprendizaje y estimular la participación activa de los alumnos en este viaje de descubrimiento y apreciación de la música tradicional de la provincia de Cáceres.

En relación al instrumental utilizado en el aula de música, se propone un enfoque que hace uso de los instrumentos Orff. A pesar de que el currículo de Educación Secundaria no especifica de manera exclusiva la necesidad de estos instrumentos en el contexto del aula, es decisión del docente determinar cuáles serán los instrumentos requeridos, tomando en consideración las necesidades y posibilidades del contexto educativo particular.

En los centros de enseñanza de Extremadura, por ejemplo, se observa una predominancia del instrumental Orff, pese a la disponibilidad de otros instrumentos como guitarras, teclados, ukeleles, entre otros. Esta tendencia puede ser atribuida a diversos factores, incluyendo la adaptabilidad de los instrumentos Orff al marco pedagógico y su capacidad para facilitar la experimentación y creatividad musical.

Además, se plantea el uso de la flauta como instrumento solista, no por una elección arbitraria, sino en virtud de su versatilidad y la familiaridad que los alumnos ya poseen con ella, debido a su presencia en la etapa de Educación Primaria. No obstante, se subraya que este instrumento puede ser sustituido por cualquier otro que el docente considere más oportuno o adecuado en función de las necesidades y capacidades del alumnado.

En suma, el diseño de la instrumentación en el aula de música está sujeto a las decisiones pedagógicas del docente, quien debe valorar la disponibilidad, adaptabilidad y conveniencia de los instrumentos, así como las competencias previas y las metas de aprendizaje del alumnado.

Tabla 56. Sesión 4

Sesión 4 – Conociendo la Jota <i>Redoble Redoble</i> (ANEXO III) (Extraída del <i>Cancionero de Cáceres y su provincia de Ángela Capdevielle</i>)	
Actividades	<p>Los participantes se familiarizarán con la jota <i>Redoble Redoble</i>, y comenzarán a aprender a cantarla y tocarla.</p> <p>1. Introducción a la Jota <i>Redoble Redoble</i> (10 minutos)</p> <ul style="list-style-type: none"> - Breve historia y significado de la jota <i>Redoble Redoble</i>. - Escucha de <i>Redoble Redoble</i>. <p>2. Aprendizaje de la Canción (40 minutos)</p> <ul style="list-style-type: none"> - Repaso de la letra de <i>Redoble Redoble</i>. - Uso de un tutorial en vídeo para iniciar la enseñanza a los participantes de cómo bailar <i>Redoble Redoble</i>. - Explicación y demostración del arreglo instrumental de <i>Redoble Redoble</i> para instrumental Off. Iniciación a la práctica instrumental individual y grupal de la canción.
Agrupamiento	Grupo – clase de 1º de ESO
Espacio	Aula de Música
Tiempos muertos	5'
Materiales	Archivos de audio y video, Arreglos musicales, instrumental Orff, videotutoriales

Fuente: Elaboración propia

En esta quinta sesión, nos enfrentamos al desafío de unir todos los elementos que hemos estado explorando de la jota *El Redoble*. Este proceso de integración no sólo nos permitirá consolidar lo aprendido, sino que también nos brindará la oportunidad de experimentar la riqueza que surge de la interacción entre el canto, la música y el baile. A través de la práctica intensiva y la reflexión, buscamos comprender y valorar la armonía

que surge de la diversidad, una lección que va más allá de la música y se adentra en la esencia misma de nuestra experiencia humana.

Tabla 57. Sesión 5

Sesión 5 – Profundizando en la Jota <i>Redoble Redoble</i>	
Actividades	<p>Profundizando en el canto, música y baile de <i>Redoble Redoble</i>. Integración y consolidación de los elementos.</p> <p>Objetivo: Los participantes unirán e integrarán todos los elementos de la jota <i>Redoble Redoble</i>, consolidando su conocimiento y habilidades en el canto, la interpretación instrumental y el baile.</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Repaso Integral (10 minutos) <ul style="list-style-type: none"> - Repaso rápido de todos los elementos aprendidos: canto, interpretación instrumental y baile de la jota <i>Redoble Redoble</i>. 2. Práctica del Canto y la Música (15 minutos) <ul style="list-style-type: none"> - Práctica intensiva grupal e individual del canto y la interpretación instrumental, enfocándose en la cohesión entre estos dos elementos. 3. Integración del Baile (15 minutos) <ul style="list-style-type: none"> - Práctica de la integración del baile con el canto y la interpretación instrumental, fomentando la armonía entre estos tres elementos. 4. Ejecución y Consolidación Final (10 minutos)

	<ul style="list-style-type: none"> - Ejecución completa de <i>Redoble Redoble</i> por los participantes, integrando el canto, la interpretación instrumental y el baile. - Reflexión final sobre el proceso de aprendizaje y la importancia de la integración de los diferentes elementos en la interpretación de esta jota tradicional.
Agrupamiento	Grupo – clase de 1º de ESO
Espacio	Aula de Música
Tiempos muertos	5'
Materiales	Archivos de audio y video, Arreglos musicales, instrumental Orff, videotutoriales

Fuente: Elaboración propia

Esta sesión se centra en la canción infantil *Al levantar una lancha*. A lo largo de la misma, los participantes tendrán la oportunidad de familiarizarse con esta pieza musical, aprender su letra y melodía, y practicar el arreglo instrumental correspondiente. Nuestro objetivo es que, al final de la sesión, los participantes sean capaces de interpretar *Al levantar una lancha* con fluidez, demostrando una comprensión integrada de su letra, melodía y acompañamiento instrumental.

Tabla 58. Sesión 6

Sesión 6 – <i>Al levantar una lancha</i> (ANEXO IV) (Extraída de la obra <i>Los Sonidos de un pueblo</i> de Rosario Guerra y Sebastián Díaz)	
Actividades	Sesión Única: Exploración y Práctica de <i>Al levantar una lancha</i> Objetivo: Los participantes aprenderán y practicarán el canto y la interpretación del arreglo instrumental de la canción infantil <i>Al levantar una lancha</i>

	<p>1. Introducción a <i>Al levantar una lancha</i> (5 minutos)</p> <ul style="list-style-type: none"> - Breve historia y significado de la canción infantil <i>Al levantar una lancha</i>. - Escucha de <i>Al levantar una lancha</i> para familiarizar a los participantes con la canción. <p>2. Aprendizaje de la Canción (20 minutos)</p> <ul style="list-style-type: none"> - Repaso de la letra de <i>Al levantar una lancha</i>. - Uso de un tutorial en vídeo o audio para enseñar a los participantes cómo cantar <i>Al levantar una lancha</i>. - Práctica grupal e individual de la canción. <p>3. Práctica del Arreglo Instrumental (25 minutos)</p> <ul style="list-style-type: none"> - Explicación y demostración del arreglo instrumental de <i>Al levantar una lancha</i>. - Práctica intensiva grupal e individual del arreglo instrumental, fomentando la cohesión entre el canto y la interpretación musical. <p>Esta sesión revisada permite una mayor inmersión en la práctica vocal e instrumental de <i>Al levantar una lancha</i>, ayudando a los participantes a mejorar su interpretación de la canción.</p>
Agrupamiento	Grupo – clase de 1º de ESO
Espacio	Aula de Música
Tiempos muertos	5'

Materiales	Archivos de audio y video, Arreglos musicales, instrumental Orff, videotutoriales
-------------------	---

Fuente: Elaboración propia

En esta sesión, nos sumergiremos en la exploración del famoso Romance de *La Serrana de la Vera*. Los participantes tendrán la oportunidad de familiarizarse con la letra de este antiguo romance, realizar un análisis detallado de su contenido y participar en una discusión abierta sobre los temas y cuestiones éticas que plantea. Al final de la sesión, nuestro objetivo es que los participantes tengan una comprensión más profunda de *La Serrana de la Vera* y estén listos para discutir y reflexionar críticamente sobre su contenido.

Tabla 59. Sesión 7

Sesión 7 – Análisis y discusión del Romance <i>La Serrana de la Vera</i> (ANEXO V)	
Actividades	<ol style="list-style-type: none"> 1. Introducción al Romance <i>La Serrana de la Vera</i> (10 minutos) <ul style="list-style-type: none"> - Breve historia y contexto del Romance de <i>La Serrana de la Vera</i> - Escucha o lectura de el Romance de <i>La Serrana de la Vera</i> para familiarizar a los participantes. 2. Análisis del Romance (20 minutos) <ul style="list-style-type: none"> - Análisis conjunto de la letra y la trama de <i>La Serrana de la Vera</i> - Identificación y discusión de los temas principales y subyacentes del romance. 3. Discusión Educativa (20 minutos) <ul style="list-style-type: none"> - Discusión grupal sobre las implicaciones educativas de el romance de <i>La Serrana de la Vera</i> - Reflexión sobre los temas de venganza, violencia y sexualidad.

Agrupamiento	Grupo – clase de 1º de ESO
Espacio	Aula de Música
Tiempos muertos	5'
Materiales	Archivos de audio y video, Arreglos musicales, instrumental Orff, videotutoriales

Fuente: Elaboración propia

En esta sesión, los participantes tendrán la oportunidad de dar vida al Romance de *La Serrana de la Vera* a través de la música. Nos centraremos en el canto y la interpretación instrumental del romance, y en cómo combinar estos dos elementos para una presentación coherente. La sesión comenzará con un repaso de los temas y discusiones de la sesión anterior, seguido de la práctica individual y grupal del canto y del arreglo instrumental. Al final de la sesión, los participantes deberían ser capaces de interpretar el Romance de *La Serrana de la Vera* tanto vocal como instrumentalmente.

Tabla 60. Sesión 8

Sesión 8 - Práctica Vocal e Instrumental del Romance <i>La Serrana de la Vera</i> (Extraída de la obra <i>Entre la Vera y el Valle</i> de Ángel Calle et. al)	
Actividades	<p>Objetivo: Los participantes practicarán el canto y la interpretación instrumental del Romance <i>La Serrana de la Vera</i></p> <ol style="list-style-type: none"> Repaso del Análisis y Discusión (5 minutos) <ul style="list-style-type: none"> Repaso breve de los temas y discusiones de la sesión anterior. Aprendizaje y Práctica de la Canción (15 minutos) <ul style="list-style-type: none"> Práctica grupal e individual del canto. Aprendizaje y Práctica del Arreglo Instrumental (30 minutos)

	<ul style="list-style-type: none"> - Explicación y demostración del arreglo instrumental de rl Romance de <i>La Serrana de la Vera</i>. - Práctica intensiva grupal e individual del arreglo instrumental, buscando una cohesión entre el canto y la interpretación musical.
Agrupamiento	Grupo – clase de 1º de ESO
Espacio	Aula de Música
Tiempos muertos	5'
Materiales	Archivos de audio y video, Arreglos musicales, instrumental Orff, videotutoriales

Fuente: Elaboración propia

Esta sesión se centrará en la canción de corro *Tienes el Moño* del cancionero de Francisco Rodilla, dándole al alumnado la oportunidad de explorar y practicar este tipo de canción tradicional. Comenzaremos con una breve introducción a las canciones de corro, seguido de una presentación y escucha de *Tienes el Moño*. A continuación, los participantes trabajarán juntos para analizar la letra y la melodía de la canción y practicarán cantándola tanto individual como grupalmente. La sesión culminará con la práctica de la canción de corro *Tienes el Moño*, donde los participantes se unirán en un corro y cantarán la canción mientras juegan. A través de esta sesión, los participantes aprenderán no solo la canción en sí, sino también la historia y la tradición detrás de las canciones de corro.

Tabla 61. Sesión 9

Sesión 9 – <i>Tienes el Moño</i> (ANEXO VI) (Extraída de la obra <i>Música de tradición oral en Torrejuncillo</i> de Francisco Rodilla)	
Actividades	Objetivo: Los participantes explorarán y practicarán la canción de corro <i>Tienes el Moño</i> del cancionero de Francisco

	<p>Rodilla, apreciando su historia y su interpretación.</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Introducción a las Canciones de Corro (5 minutos) <ul style="list-style-type: none"> - Descripción y ejemplos de canciones de corro. 2. Presentación de <i>Tienes el Moño</i> (5 minutos) <ul style="list-style-type: none"> - Presentación y escucha de <i>Tienes el Moño</i> para familiarizar a los participantes con la canción. 3. Análisis y Aprendizaje de <i>Tienes el Moño</i> (10 minutos) <ul style="list-style-type: none"> - Análisis conjunto de la letra y la melodía de <i>Tienes el Moño</i>. - Práctica grupal e individual del canto. 4. Práctica de la Canción de Corro (30 minutos) <ul style="list-style-type: none"> - Explicación y demostración de cómo se interpreta la canción de corro <i>Tienes el Moño</i>. - Práctica grupal de la canción de corro, con los participantes formando un corro y cantando <i>Tienes el Moño</i> mientras juegan.
Agrupamiento	Grupo – clase de 1º de ESO
Espacio	Aula de Música
Tiempos muertos	-
Materiales	Archivos de audio y video, Arreglos musicales, instrumental Orff, videotutoriales

Fuente: Elaboración propia

La sesión 10 es una etapa crucial en nuestro viaje de aprendizaje y preparación para el concierto. En esta sesión, los estudiantes tendrán la oportunidad de repasar y practicar

las tres canciones que han estado aprendiendo: *Redoble Redoble*, *Al levantar una lancha* y *Tienes el moño*. La meta es refinar la interpretación vocal y instrumental de cada canción, fortaleciendo la comprensión y el rendimiento de los estudiantes en la música tradicional española. Adicionalmente, revisaremos los puntos claves y discusiones generadas durante el análisis de *La Serrana de la Vera*, solidificando el entendimiento de los estudiantes de la historia y el contexto cultural de estas obras. Esta sesión será una mezcla de repaso, práctica, y discusión, reforzando el aprendizaje y preparándonos para las próximas etapas de preparación del concierto.

Tabla 62. Sesión 10

Sesión 10 – Repaso general de las canciones y prácticas	
Actividades	1. Repaso de las canciones (15 minutos cada una) <ul style="list-style-type: none"> - Repaso y práctica de las canciones: <i>Redoble Redoble</i>, <i>Al levantar una lancha</i>, <i>La Serrana de la Vera</i> y <i>Tienes el moño</i>. - Énfasis en la interpretación vocal y instrumental. 2. Repaso del análisis y discusión (5 minutos) <ul style="list-style-type: none"> - Repaso de los principales temas y discusiones que surgieron durante el análisis de <i>La Serrana de la Vera</i>.
Agrupamiento	Grupo – clase de 1º de ESO
Espacio	Aula de Música
Tiempos muertos	5'
Materiales	Archivos de audio y video, Arreglos musicales, instrumental Orff, videotutoriales

Fuente: Elaboración propia

La sesión 11 marca un hito importante en nuestro viaje musical; es el ensayo final de preparación para el concierto. Durante esta sesión, los estudiantes participarán en un ensayo general, practicando cada una de las canciones: *Redoble Redoble*, *Al levantar una*

lancha, *La Serrana de la Vera* y *Tienes el moño*. Cada canción será ensayada por 10 minutos, poniendo en práctica las habilidades de canto, interpretación instrumental y baile (cuando corresponda), que han adquirido a lo largo de este curso. Posteriormente, se dedicarán 10 minutos para la retroalimentación y mejora, donde tanto los profesores como los compañeros tendrán la oportunidad de compartir sus observaciones y sugerencias para perfeccionar el rendimiento. Finalmente, dedicaremos los últimos 5 minutos a la preparación logística y de presentación para el concierto final. Este será un momento para aclarar dudas, resolver inquietudes y asegurarnos de que cada detalle está listo para el gran día. La sesión 11 es, en definitiva, una intensiva y emocionante etapa de perfeccionamiento y preparación para el acto final.

Tabla 63. Sesión 11

Sesión 11 – Ensayo final de preparación para el concierto	
Actividades	1. Ensayo general (10 minutos por canción) <ul style="list-style-type: none"> - Ensayo de cada canción: <i>Redoble Redoble</i>, <i>Al levantar una lancha</i>, <i>La Serrana de la Vera</i> y <i>Tienes el moño</i>. - Práctica del canto, la interpretación instrumental y el baile (cuando corresponda). 2. Retroalimentación y mejora (5 minutos) <ul style="list-style-type: none"> - Retroalimentación de los profesores y compañeros. 3. Preparación para el concierto (5 minutos) <ul style="list-style-type: none"> - Discusión y preparación para el concierto. - Repaso de los aspectos logísticos y de presentación para el concierto final
Agrupamiento	Grupo – clase de 1º de ESO
Espacio	Aula de Música
Tiempos muertos	5'

Materiales	Archivos de audio y video, Arreglos musicales, instrumental Orff, videotutoriales
-------------------	---

Fuente: Elaboración propia

La sesión 12 representa la culminación de todo el trabajo realizado hasta ahora, siendo el último ensayo y la preparación final para el concierto. Comenzaremos con un ensayo individual de las canciones *Redoble Redoble*, *Al levantar una lancha*, *La Serrana de la Vera* y *Tienes el moño*, en el que cada alumno dispondrá de 10 minutos para hacer hincapié en su interpretación individual. Esta parte de la sesión permitirá trabajar en áreas específicas de mejora identificadas en los ensayos anteriores. A continuación, realizaremos un ensayo general de grupo durante 30 minutos, en el que todos los alumnos practicarán juntos todas las canciones, enfocándose en la sincronización y armonía del grupo. Durante este ensayo también discutiremos y practicaremos las transiciones entre canciones.

La siguiente fase de la sesión está dedicada a la retroalimentación final y la identificación de puntos de mejora, donde tanto los profesores como los compañeros tendrán la oportunidad de compartir sus observaciones finales para mejorar el rendimiento y la presentación. Finalmente, utilizaremos los últimos 5 minutos para una preparación logística final para el concierto, revisando todos los aspectos de la presentación y discutiendo posibles respuestas a imprevistos que puedan surgir durante el concierto. Esta sesión es esencial para garantizar que todos los alumnos se sientan preparados y seguros para la presentación final.

Tabla 64. Sesión 12

Sesión 12 – Último ensayo y preparación final para el concierto	
Actividades	1. Ensayo individual de las canciones (10 minutos) <ul style="list-style-type: none"> - Ensayo de cada canción: <i>Redoble Redoble</i>, <i>Al levantar una lancha</i> y <i>Tienes el moño</i>, haciendo hincapié en la interpretación individual de cada alumno.

	<ul style="list-style-type: none"> - Trabajo focalizado en áreas específicas de mejora identificadas en ensayos anteriores. 2. Ensayo general de grupo (30 minutos) <ul style="list-style-type: none"> - Ensayo conjunto de todas las canciones, enfocando en la sincronización y armonía del grupo. - Se discutirán y practicarán las transiciones entre canciones. 3. Retroalimentación final y puntos de mejora (5 minutos) <ul style="list-style-type: none"> - Última retroalimentación de los profesores y compañeros, centrada en mejorar los aspectos finales de la presentación. 4. Preparación logística para el concierto (5 minutos) <ul style="list-style-type: none"> - Repaso final de los aspectos logísticos y de presentación para el concierto final. - Discusión de posibles respuestas a imprevistos durante el concierto.
Agrupamiento	Grupo – clase de 1º de ESO
Espacio	Aula de Música
Tiempos muertos	-
Materiales	Archivos de audio y video, Arreglos musicales, instrumental Orff, videotutoriales

Fuente: Elaboración propia

A continuación, se muestra una tabla que detalla los diferentes conceptos asociados con la atención a la diversidad, dividida en dos categorías: medidas ordinarias y medidas específicas.

Tabla 65. Atención a la diversidad

Atención a la diversidad	
Medidas ordinarias	Medidas específicas
<p>Adaptación del plan de estudios: Resulta fundamental ajustar el plan de estudios de música a las necesidades y habilidades particulares de cada estudiante. Esta adaptación implica la elección de piezas musicales que se adecuen a los intereses y capacidades de los alumnos, así como la modificación de los objetivos de aprendizaje para satisfacer las necesidades de aquellos con discapacidades o requerimientos especiales.</p> <p>Personalización de la enseñanza: La personalización de la enseñanza consiste en adaptar las metodologías educativas de acuerdo a las necesidades individuales de los estudiantes. Esto puede involucrar la implementación de distintas técnicas de enseñanza, como el aprendizaje colaborativo o la instrucción individualizada.</p> <p>Trabajo en equipo y colaboración: Fomentar el trabajo en equipo y la colaboración en el aula de música contribuye al desarrollo de habilidades sociales y emocionales en los estudiantes, así como a su capacidad de aprender de las experiencias y habilidades de sus compañeros.</p>	<p>Flexibilidad en la evaluación: Es imprescindible que la evaluación en el ámbito musical sea flexible, permitiendo que todos los estudiantes tengan la oportunidad de demostrar sus conocimientos y habilidades de manera equitativa. Para lograrlo, es posible emplear diversos formatos de evaluación, como presentaciones orales, grabaciones de audio o video, o proyectos creativos.</p> <p>Utilización de tecnologías de apoyo: La incorporación de tecnologías de apoyo, como software de notación musical adaptable o instrumentos musicales adaptados, puede brindar una ayuda significativa a los estudiantes con discapacidades o necesidades especiales, facilitando su participación activa en la educación musical.</p>

Fuente: Elaboración propia

Habiendo detallado nuestro enfoque de las diferentes sesiones nos gustaría presentar una estrategia adicional que complementará y potenciará nuestra iniciativa. Comprendemos que la verdadera difusión y apreciación de la música de tradición oral de la provincia de Cáceres no se limita a la presentación de un concierto final. Por lo tanto, proponemos una estrategia de difusión multicanal, diseñada para expandir el alcance de nuestra propuesta y fomentar un aprendizaje más profundo y enriquecedor. Esta estrategia no sólo dará visibilidad a nuestra iniciativa y a la riqueza del patrimonio cultural de Cáceres, sino que también proporcionará a nuestros estudiantes una experiencia integral y práctica de aprendizaje, y permitirá que la música de tradición oral llegue a un público más amplio y diverso.

Idealmente, esta propuesta debe implementarse como parte de un proyecto a nivel de centro, abarcando no solo el área de música, sino también otras áreas disciplinarias que puedan desplegar y beneficiarse de la estrategia multicanal. Creemos firmemente en el valor de la colaboración interdisciplinaria y entendemos que este tipo de proyectos aportan un enriquecimiento considerable, a la vez que fomentan una comprensión más completa de los temas.

Por ejemplo, el área de Historia puede colaborar investigando el contexto sociohistórico de la música de tradición oral de la provincia de Cáceres. Los estudiantes de Artes Plásticas pueden diseñar y crear materiales visuales y promocionales para nuestros canales de difusión. El área de Tecnología puede estar involucrada en la producción y edición de los contenidos audiovisuales que se utilizarán en la estrategia multicanal. El área de Lenguas puede trabajar en la transcripción y traducción de las letras de las canciones, y en la creación de contenido escrito para nuestro material de difusión.

En este sentido, este proyecto no solo permitirá un aprendizaje más amplio y holístico para nuestros estudiantes, sino que también fomentará la colaboración, la creatividad, el pensamiento crítico, y otros aspectos esenciales del aprendizaje. Más allá de esto, esperamos que la estrategia multicanal haga que la música de tradición oral de la provincia de Cáceres sea accesible a más personas, y que al mismo tiempo contribuya a valorar y preservar este importante patrimonio cultural.

Estrategia de difusión multicanal

La adopción de una estrategia de difusión multicanal no solo aumenta el alcance y la visibilidad de nuestro proyecto sobre la música de tradición oral de Cáceres, sino que también enriquece significativamente el proceso de aprendizaje para nuestros estudiantes.

Esta estrategia, que va más allá del concierto final, es esencial tanto para la promoción de la música como para el desarrollo integral de los estudiantes.

Primero, abordar la difusión desde múltiples canales permite que la música de tradición oral llegue a un público más amplio y diverso. Los medios locales, las redes sociales, los talleres en otras escuelas, y otros canales incrementan la visibilidad del proyecto y amplifican su impacto. Esto es vital para preservar y promover el patrimonio cultural de Cáceres, y para inculcar un sentido de aprecio y orgullo en nuestra comunidad local.

Segundo, al involucrar a los estudiantes en cada paso del proceso de difusión, les estamos proporcionando una experiencia de aprendizaje práctico y multifacético. Se les da la oportunidad de aplicar sus habilidades y creatividad en un contexto del mundo real, desde la escritura y la edición de contenido en línea hasta la comunicación con los medios y la organización de eventos. Esto contribuye a su desarrollo de habilidades clave, como la comunicación, el trabajo en equipo, la gestión de proyectos, y la alfabetización digital.

En resumen, al emplear una estrategia de difusión multicanal, estamos potenciando el impacto de nuestra iniciativa en la música de tradición oral de Cáceres y enriqueciendo la experiencia educativa de nuestros estudiantes. Esto refuerza el valor del concierto final, no como un evento aislado, sino como un hito en un viaje de aprendizaje y descubrimiento cultural mucho más amplio.

Esta estrategia multicanal se compone de los siguientes elementos:

1. Sitio web y blog: Los estudiantes crearán y mantendrán un sitio web oficial y un blog para el proyecto. Aquí compartirán información sobre la música de tradición oral, la cultura de Cáceres, y los avances del proyecto y del concierto. Incluirán clips de música, entrevistas a artistas locales, y entradas de blog con reflexiones y aprendizajes.

2. Redes Sociales: Se crearán perfiles en plataformas como Facebook, Twitter, Instagram y TikTok, que serán administradas por los estudiantes. Allí compartirán actualizaciones, fotografías, vídeos, y clips de música. Las transmisiones en vivo podrían ser útiles para mostrar ensayos, entrevistas con los estudiantes y otras actividades relacionadas con el proyecto.

3. Podcast / YouTube: Los estudiantes podrán lanzar un podcast o un canal de YouTube donde discutan temas relevantes, compartan actuaciones y entrevisten a expertos en música de tradición oral.

4. Medios locales: Se contactará a las estaciones de radio locales, periódicos y canales de televisión para compartir la historia del proyecto. Estos medios podrían estar

interesados en cubrir el concierto, así como el proceso de preparación, ayudando a difundir la música a una audiencia más amplia.

5. Boletines y comunicados de prensa: Los estudiantes distribuirán regularmente boletines por correo electrónico a suscriptores y enviarán comunicados de prensa a medios de comunicación locales y regionales. Estos documentos resaltarán las actualizaciones importantes, los logros de los estudiantes y los próximos eventos.

6. Charlas y talleres en escuelas: Se organizarán charlas y talleres en otras escuelas de la región para educar a los estudiantes sobre la música de tradición oral. Estos eventos también pueden servir como una oportunidad para promocionar el concierto.

7. Material promocional: Los estudiantes crearán material promocional, como carteles, folletos y merchandising, que distribuirán en la escuela y en la comunidad local para promocionar el concierto y aumentar la conciencia sobre la música de tradición oral.

4.12 Evaluación

En cada actividad se llevará a cabo una evaluación inicial con el fin de determinar el punto de partida de cada estudiante. Además, se considerarán las directrices oficiales y se implementará una evaluación continua y formativa, permitiendo la modificación y adaptación de las estrategias pedagógicas en todo momento.

La evaluación basada en competencias es de vital importancia en la actualidad, ya que prepara a los alumnos para desenvolverse en su día a día a lo largo de su vida. Además, enriquece el proceso de enseñanza-aprendizaje. A continuación, destacaremos tres beneficios de la evaluación basada en competencias:

1. Favorece la adquisición de conocimientos y el desarrollo de habilidades al conectar la teoría con el análisis y la práctica. Esto promueve un aprendizaje global, integrado y práctico, que resulta más atractivo y efectivo.
2. Adopta un enfoque constructivista que construye nuevos aprendizajes a partir de una base sólida. De este modo, el estudiante mejora progresivamente de manera orgánica.
3. Prepara al alumno para enfrentar situaciones reales de la vida. De esta manera, se aleja de la enseñanza memorística, promoviendo la transferencia de conocimientos del aula a la vida fuera de ella.

Instrumentos de evaluación

Se proponen los siguientes instrumentos de evaluación:

- Cuaderno del profesor: En este cuaderno se registrarán diariamente aspectos relacionados con las reglas de la clase, como asistencia, puntualidad, realización de deberes, trabajo en clase, entrega de trabajos, comportamiento y sanciones a los alumnos.
- Cuaderno del alumno.
- Pruebas escritas y orales: Se evitará la realización de exámenes tradicionales y se optará por pruebas escritas y orales que permitan evaluar de manera integral.
- Trabajos individuales o en grupo.
- Actividades prácticas.
- Interpretaciones instrumentales.
- Realización de coreografías.
- Interpretaciones vocales.
- Seguimiento de las reglas de la clase establecidas desde el primer día.

En este contexto, se considera que la observación sistemática del trabajo de los alumnos y las pruebas orales y escritas son procedimientos de evaluación fundamentales. Estos instrumentos permiten integrar todas las competencias en un marco de evaluación coherente. Utilizar una variedad de técnicas e instrumentos de evaluación aumenta la fiabilidad y rigurosidad del proceso de valoración.

Conclusiones Capítulo 4

Esta propuesta de intervención sobre música de tradición oral para educación secundaria promete tener un impacto sustancial en varios aspectos clave de la educación musical y cultural. En primer lugar, esta propuesta promueve activamente la diversidad cultural y musical. Al exponer a los estudiantes a un amplio abanico de estilos musicales y prácticas interpretativas a través de la música de tradición oral, la iniciativa contribuirá a dismantelar las barreras culturales y reducir los prejuicios y estereotipos. Los estudiantes cultivarán una actitud de apertura y respeto hacia las diversas culturas y tradiciones, lo cual es un componente esencial de cualquier educación integral y humanista.

En segundo lugar, el enfoque de la música de tradición oral potenciará las habilidades creativas e interpretativas de los estudiantes. A diferencia de las prácticas de la música escrita (a pesar de que se les proporcionarán arreglos en este formato que deberán tomarse únicamente como un guión), donde los detalles están prescritos y el intérprete se limita a reproducir lo que está escrito, la música de tradición oral requiere que el intérprete tenga un papel más activo en la creación de la música. Los estudiantes tendrán la libertad y la responsabilidad de tomar decisiones creativas y expresarse a través de sus interpretaciones, lo que no solo mejorará sus habilidades musicales, sino que también contribuirá a su crecimiento personal y desarrollo artístico.

Además, esta propuesta facilitará la conexión de los estudiantes con su comunidad y con otras comunidades. A través de la música de tradición oral, los estudiantes podrán aprender y apreciar las historias, tradiciones y contextos que conforman estas canciones. Esta experiencia enriquecerá su comprensión de la diversidad humana y fomentará una mayor conexión y empatía hacia las personas de diferentes culturas y orígenes.

En términos académicos, esta propuesta enriquecerá el currículo musical existente. Al ir más allá de la teoría musical convencional y la práctica interpretativa, los estudiantes obtendrán una comprensión profunda de las tradiciones musicales que forman una parte vital de la identidad cultural y la historia de muchas comunidades. Esta iniciativa también puede actuar como un catalizador para la innovación educativa. El enfoque de la música de tradición oral ofrece una perspectiva nueva y estimulante sobre la enseñanza musical que puede inspirar a los educadores a pensar de manera más creativa y flexible sobre cómo enseñar música y cómo involucrar a los estudiantes en su aprendizaje musical.

Finalmente, esta propuesta tendrá como resultado una mayor conciencia cultural entre los estudiantes. Al introducir a los estudiantes en la música de tradición oral, estarán

expuestos a una diversidad de tradiciones musicales y culturales, lo que desarrollará su apreciación por las culturas y fomentará su comprensión de la riqueza y diversidad de las tradiciones musicales de la provincia. En resumen, esta propuesta de intervención es un paso valioso y necesario hacia una educación musical más inclusiva, diversa y significativa.

CAPITULO 5

Capítulo 5. Una propuesta de creación de una base de datos digital para la recuperación y difusión de la música de tradición oral en la provincia de Cáceres.

En un mundo donde la tecnología y la digitalización desempeñan un papel cada vez más predominante, es esencial que se utilicen estas herramientas para preservar y fomentar nuestro rico patrimonio cultural. En este contexto presentamos una propuesta innovadora: la creación de una base de datos digital dedicada a la recuperación y difusión de la música de tradición oral en la provincia de Cáceres. Esta iniciativa no sólo busca proteger y perpetuar esta valiosa herencia musical, sino que también aspira a aumentar su visibilidad y accesibilidad. A través de una plataforma digital, la música de tradición oral de Cáceres podría llegar a un público más amplio, no sólo en España sino en todo el mundo, fomentando un mayor reconocimiento y aprecio de esta forma única de expresión cultural.

Además, una base de datos de este tipo podría actuar como un recurso valioso para los investigadores, musicólogos, estudiantes y amantes de la música en general, proporcionando un repositorio de información detallada y fuentes primarias para aquellos interesados en explorar más profundamente esta rica tradición.

En definitiva, la creación de esta base de datos digital representaría un paso significativo en la valorización y revitalización de la música de tradición oral en Cáceres, ayudando a asegurar su lugar en el tejido cultural de nuestra era digital y contribuyendo al mantenimiento y reafirmación de la identidad cultural regional.

5.1 Digitalización de la música de tradición oral

En este ambicioso proyecto nos disponemos a emprender la tarea de digitalizar la música de tradición oral de la provincia de Cáceres, un empeño que implica tanto el rescate de nuestra herencia cultural como el aprovechamiento de las ventajas que la era digital nos brinda. En un primer paso, procederemos a la digitalización de esta música, una fase de vital importancia donde se tomarán las medidas pertinentes para garantizar que la autenticidad del sonido original sea preservada. Esta fase no solo permitirá la conservación a largo plazo de estos preciados elementos de nuestra cultura, sino que facilitará su difusión y estudio, promoviendo de este modo un mayor reconocimiento y valoración de la rica diversidad musical de la provincia de Cáceres. Este proceso de digitalización será llevado a cabo con el máximo rigor y atención al detalle, respetando en todo momento la esencia y autenticidad de estas manifestaciones musicales tan

arraigadas en nuestras tradiciones. A continuación se muestran las herramientas que se utilizarán para llevar a cabo este proceso.

Digitalización con OCR y programas de reconocimiento musical

La digitalización es el primer paso crucial en la transformación de las canciones folklóricas del formato físico al digital. Este proceso implica el uso de tecnologías como el Reconocimiento Óptico de Caracteres (OCR) y el reconocimiento musical.

OCR para texto

La OCR es una tecnología que permite convertir diferentes tipos de documentos impresos o escritos en documentos digitales editables. Este proceso puede ser esencial para digitalizar letras de canciones, notas de investigación o cualquier otro texto asociado a las canciones folklóricas. Hay muchas herramientas de OCR disponibles. El uso de estas herramientas generalmente implica escanear los documentos físicos para convertirlos en imágenes digitales, que luego se cargan en el software de OCR. El software procesa las imágenes para detectar y reconocer el texto, que luego se convierte en un formato digital editable.

Reconocimiento musical para partituras

En el caso de la música, especialmente las partituras, se pueden usar programas de reconocimiento musical. Estas herramientas pueden leer las partituras y convertirlas en archivos digitales, como MIDI o MusicXML, que se pueden reproducir, editar y analizar con software musical. PlayScore 2 es una aplicación que puede ser muy útil en este proceso. Funciona al tomar una fotografía de la partitura con la cámara del dispositivo móvil, y luego la aplicación procesa la imagen para reconocer las notas y los símbolos musicales. Los datos reconocidos se pueden exportar en varios formatos, lo que facilita su uso posterior. El uso de *PlayScore 2* requiere una buena iluminación y una imagen clara para un reconocimiento preciso. También es importante tener en cuenta que, al igual que con el OCR, el reconocimiento musical puede no ser perfecto, especialmente con partituras complejas o imágenes de baja calidad. Puede ser necesario hacer algunas correcciones manualmente después de la digitalización.

5.2 Plataforma sobre música de tradición oral en la provincia de Cáceres

Estamos en proceso de elaborar una plataforma dinámica y abierta, dedicada a la música de tradición oral en la provincia de Cáceres. Inspirada por *The Global Jukebox*, el proyecto icónico de Alan Lomax, etnomusicólogo estadounidense, nacido el 31 de

enero de 1915 y fallecido el 19 de julio de 2002. Es ampliamente reconocido por su trabajo de campo en la recopilación y la preservación de la música tradicional.

Esta plataforma busca poner en valor y difundir la rica tradición musical cacereña. En el menú principal, encontrarás las siguientes secciones:

1. **Explora el Mapa:** Este mapa interactivo te permitirá navegar por las diversas zonas de Cáceres, accediendo a la música propia de cada zona. Disfruta de este recorrido sonoro a tu propio ritmo.
2. **Ruleta de la Cultura:** Elige un área específica de Cáceres y escucha las canciones que la caracterizan, sumergiéndote en la esencia musical de cada rincón.
3. **Viajes:** Profundiza en la historia de un género musical cacereño, el camino de un artista local, la colección de un melómano de la zona o la influencia de la música en la vida diaria de los pueblos de Cáceres.
4. **Viaje Global:** Realiza un viaje mundial a través de la música, comparando y contrastando las canciones locales de Cáceres con sonidos de todo el mundo.
5. **Cultura:** Explora canciones y danzas de la provincia, categorizadas por las diferentes culturas y lenguas presentes en Cáceres.
6. **Búsqueda Avanzada:** Busca por género, artista, año o década para encontrar precisamente lo que deseas en la tradición musical cacereña.
7. **Detalles de la canción o danza:** Accede a información exhaustiva sobre una canción o baile en particular: su nombre, descripción, artistas, ubicación en la provincia, instrumentos, cultura, fuente y más.
8. **Similitudes:** Selecciona una canción, una zona o una persona y encuentra conexiones y similitudes con otros elementos de la tradición musical de Cáceres.
9. **Educación:** Te ofrecemos actividades, guías y ejercicios para profundizar en la comprensión de la música y danza tradicional de Cáceres.
10. **Por favor, participa:** La vitalidad y el desarrollo de esta plataforma dependen en gran medida de tu participación. Te invitamos a unirte a esta excitante aventura cultural.

Nuestra aspiración es que esta plataforma sirva como una herramienta valiosa para preservar, compartir y celebrar la música de tradición oral de la provincia de Cáceres.

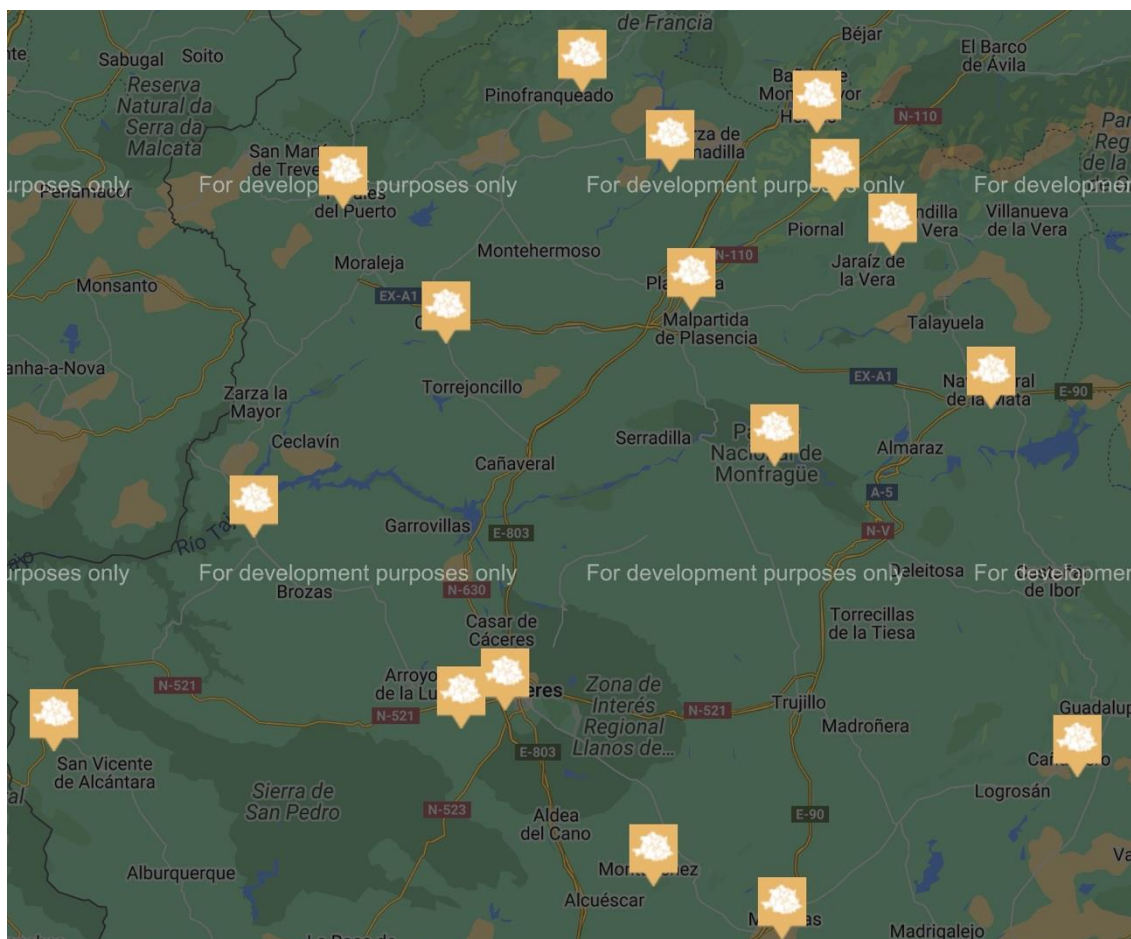
5.2.1 Explora el mapa

La provincia de Cáceres cuenta con una amplia variedad de geolocalizaciones ricas en folklore que podrían ser incluidas en esta propuesta, con el objetivo de rescatar y

promover la cultura y tradiciones populares de la provincia. A continuación, se presentan algunas de las localizaciones más destacadas:

https://www.turismocaceres.org/es/mapa?field_tipo_tid%5B%5D=69

Ilustración 132. Geolocalizaciones propuestas sobre las que se podrá ampliar la información



Nota Extraído de https://www.turismocaceres.org/es/mapa?field_tipo_tid%5B%5D=69

En nuestra investigación sobre música de tradición oral en la provincia de Cáceres, la inclusión de información turística y del entorno natural de cada comarca que se muestra a continuación tiene un propósito esencial.

Primero, proporcionar esta información en el contexto de la música de tradición oral puede ayudar a los estudiantes y al público en general a entender y apreciar cómo el entorno físico y cultural de una región puede influir en su música. Por ejemplo, las características geográficas de una comarca pueden haber influido en el tipo de instrumentos que se utilizan en su música, o las tradiciones y eventos locales pueden haber inspirado ciertas canciones y melodías. Al presentar la música de cada comarca en

su contexto turístico y ambiental, los usuarios de la plataforma podrán apreciar más plenamente la riqueza y diversidad de la música de tradición oral de Cáceres.

Segundo, estamos fomentando un sentido de conexión y aprecio por las regiones de las que proviene esta música. Esto no solo puede inspirar a los usuarios de la plataforma a explorar estas regiones y experimentar su música en vivo, sino que también puede ayudar a fomentar un sentido de responsabilidad y cuidado por estos entornos naturales.

Finalmente, la inclusión de este tipo de información puede ayudar a atraer un público más amplio a la plataforma. Mientras que algunos usuarios pueden estar principalmente interesados en la música, otros pueden ser atraídos por la oportunidad de aprender más sobre las distintas regiones de Cáceres, su turismo y su entorno natural. Al proporcionar una variedad de contenidos, podemos hacer que la plataforma sea más accesible e interesante para un público diverso, fomentando así un mayor aprecio por la música de tradición oral y el patrimonio cultural de Cáceres.

Las Hurdes

Ubicada en la esquina norte de la provincia de Cáceres se encuentra la comarca de Las Hurdes. Esta región, inmortalizada en la obra cinematográfica de 1932 *Tierra sin pan* de Buñuel, ha experimentado una significativa evolución manteniendo intacta la esencia de su herencia cultural, las prácticas tradicionales y la gastronomía autóctona. Casar de Palomero, un punto de interés en la región, es notable por su rica historia cultural. Esta historia se refleja en las placas de las calles, que exhiben una cruz, una media luna o una estrella, simbolizando si fueron originalmente habitadas por cristianos, musulmanes o judíos, respectivamente. Para entender la complejidad de Las Hurdes, es esencial la visita a sus diversos Centros de Interpretación. Estos incluyen el Centro de Información e Interpretación de Las Hurdes en Riomalo de Arriba-Ladrillar, el Centro de Interpretación de La Casa Hurdana en El Gasco, el Centro de Interpretación de La Miel en Ovejuela, el Centro de Interpretación del Agua y el Medio Ambiente de Las Hurdes en Cambrón, y el Centro de Interpretación de la Artesanía Hurdana en La Huetre. A través de estos centros, se puede adquirir una comprensión profunda de la vida en Las Hurdes, cubriendo aspectos tales como la naturaleza, la tradición, la gastronomía y la artesanía. Un aspecto particularmente interesante de Las Hurdes es su capacidad para sorprender. Por ejemplo, en la región se encuentra una formación geológica denominada el *Volcán de El Gasco*. Algunos estudios sugieren que esta formación puede ser los restos de una antigua fundición romana. El agua es una presencia constante en Las Hurdes, creando un

escenario espectacular para la región. Los ríos trazan impresionantes meandros y los pueblos que se encuentran a lo largo de estos cursos de agua invitan a la exploración y ofrecen vistas panorámicas desde sus miradores. Los miradores tales como el de las Estrellas en Casares de Hurdes y el de la Carrasquera en Riomalo de Arriba proporcionan vistas impresionantes. En el nivel del suelo, se puede observar el enebro de Las Mestas, un árbol notable tanto por su tamaño como por su antigüedad, ofreciendo un testimonio silencioso de la historia de la región. El recorrido puede concluir en el mirador de la Antigua, en Riomalo de Abajo, donde se puede observar el notable meandro del Melero.

Sierra de Gata

En la región noroeste de la provincia se encuentra la Sierra de Gata, que da nombre a la hermosa área fronteriza que es el foco de este análisis. El Parque Cultural Sierra de Gata se extiende a lo largo de una gran superficie, ofreciendo una variedad de aspectos notables para la exploración. El recorrido inicial se inicia en Moraleja, continuando a través de Perales del Puerto hasta Hoyos. Aquí, elementos como las tres plazas, la iglesia de Nuestra Señora del Buen Varón y la arquitectura medieval ofrecen un punto de partida evocador en la base de la Sierra de Gata. La topografía de la región se extiende en dos direcciones: hacia el este, hasta Robledillo de Gata, y hacia el oeste, hasta Valverde del Fresno. El recorrido oriental comienza en Acebo, una localidad conocida por sus naranjas y la artesanía de encaje de bolillos. Este pueblo ofrece una interesante arquitectura popular. En Gata, la elevada torre de la Almenara es una característica sobresaliente. Este Conjunto Histórico, reconocido como Bien de Interés Cultural, representa un microcosmos de la Sierra de Gata en su arquitectura, urbanismo, paisaje y gastronomía. La ruta puede continuar hacia Santibáñez el Alto y su castillo, ubicado en un cerro escarpado y accesible desde Torre de Don Miguel. A sus pies, en la ladera sur, se encuentra el barrio de los Pajares o de la Calzada, una serie de construcciones agrícolas reconocidas como Bien de Interés Cultural. Finalmente, el recorrido llega al valle del Árrago pasando por Cadalso. Aquí se encuentra la Casa del Rey, asociada con una historia local de amor entre Alfonso XI y Leonor de Guzmán. Un lugar que no puede ser ignorado es Robledillo de Gata, un pueblo turístico que ha logrado preservar su autenticidad, en parte debido a su ubicación en el valle más profundo del Parque Cultural Sierra de Gata. La ruta occidental conduce a Villamiel, donde las inscripciones de los canteros en los muros de su iglesia constituyen un detalle intrigante. Además, se encuentra el castillo de Trevejo, un hito destacado en la región. Valverde del Fresno, el pueblo más poblado de la Sierra de Gata, se caracteriza por su proximidad a la frontera con Portugal, lo que ha

influido profundamente en su economía. Aún se preservan sus paisajes, festividades locales y su lenguaje único, A Fala, ahora protegido como patrimonio cultural y hablado en tres localidades con variantes distintas: Valverde del Fresno (valverdeiru), San Martín de Trevejo (mañegu) y Eljas (lagarteiru).

Tierras de Granadilla

La región de Tierras de Granadilla se ubica en el norte de la provincia de Cáceres, delimitada por la sierra de Lagunilla al norte y los montes de Tras la Sierra y la sierra de Santa Bárbara. Esta comarca cuenta con una rica historia que se remonta a los vetones, un antiguo pueblo celtíbero que fue sucedido por el Imperio Romano. Los romanos aportaron prosperidad a la región, dejando como testimonio las ruinas de Cáparra, una ciudad de gran importancia en la Lusitania romana. En las ruinas de Cáparra destaca un arco cuadrifronte, único en la Península Ibérica y bien conservado. Este lugar histórico sirve hoy en día como escenario para el Festival Internacional de Teatro Clásico de Mérida, ofreciendo un entorno espectacular para el disfrute del público.

La influencia romana se hace notar a lo largo de toda la comarca. Después de la caída del Imperio Romano, la región siguió evolucionando y recibió el nombre de partido judicial de Granada gracias a la Casa de Alba. Con la conquista de los Reyes Católicos, la comarca adquirió su nombre actual, Tierras de Granadilla. Un evento crucial en la historia de la comarca fue la construcción del embalse de Gabriel y Galán. La población de Granadilla tuvo que ser evacuada para su construcción, aunque, sorprendentemente, no resultó inundada. Hoy en día, esta ciudad parcialmente restaurada es un atractivo turístico que evoca sentimientos de nostalgia entre sus habitantes. Actualmente, la comarca, con sus extensas dehesas, paisajes montañosos, valles fértiles, olivares y bosques endémicos, es de gran interés turístico y fue nombrada Conjunto Histórico-Artístico en 1980. Granadilla, por su parte, es reconocida por la arquitectura tradicional de sus viviendas, que han sido objeto de restauración y recuperación desde los años ochenta a través del Programa Interministerial de Pueblos Abandonados. Finalmente, cabe mencionar la localidad de Cabezabellosa, hogar del Roble del Acarreadero, un ejemplar de esta especie reconocido como el más grande de Extremadura. Este árbol singular, que cuenta con más de 500 años de edad y 25 metros de altura, representa un punto de interés notable en la región.

Valle de Ambroz

El Valle del Ambroz, enclavado en un paisaje de contraste, es un testimonio fascinante de la diversidad geográfica de España. Cuenta con montañas altísimas, como

el Pinajarro, el Valdeamor y El Camocho, que superan los 2,000 metros de altitud, así como zonas de vega y dehesa a solo 500 metros de altura. Este territorio también es abundante en agua, hogar de numerosas gargantas y ríos como la Garganta Ancha, el río Santihervás y el río Ambroz, que le da su nombre al valle. La Garganta, la localidad más elevada del valle del Ambroz, se sitúa a 1,100 metros de altitud y ofrece un viaje visualmente impresionante a través de cultivos en terrazas y bosques densos de robles y castaños. Aquí se puede encontrar el pozo de nieve del Corral de los Lobos, una construcción humana diseñada para almacenar hielo durante el invierno y suministrarlo en verano. La historia de la comarca está íntimamente ligada a sus montañas, que proporcionaron un camino hacia el norte y facilitaron el desarrollo de numerosas vías de comunicación. Esto comenzó con la Vía romana de La Plata y continuó con las cañadas y cordeles, la vía del tren y, en la actualidad, la autovía. Diversas culturas han dejado su huella en la región, como los vetones, celtas y judíos. Algunos ejemplos destacados son el Toro Celta de Segura de Toro y el Barrio Judío de Hervás. Los castaños y robles predominan en las laderas sombrías de las montañas, mientras que las terrazas están repletas de cerezos y ciruelos. Las zonas más bajas del valle albergan extensas dehesas de encina y alcornoque. Además, existen varios monumentos naturales, como los Castaños del Temblar y el Alcornoque de la Fresneda. También merece la pena mencionar el Abedular del Puerto de Honduras. El Otoño Mágico en el Valle del Ambroz, celebrado cada noviembre desde 1998, es una fiesta de Interés Turístico Nacional. Y en las Tierras de Granadilla, la vista del macizo central es verdaderamente impresionante. Casas del Monte es una localidad serrana cuyas calles son perfectas para un paseo y una oportunidad para apreciar la arquitectura popular. La piscina natural de la garganta Ancha es un lugar muy frecuentado en verano, ideal para un refrescante chapuzón. Gargantilla es famosa por sus terrazas de cerezos y ciruelas de la variedad Reina Claudia. El castañar Gallego en Hervás es un Paisaje Protegido y perfecto para iniciarse en el senderismo. El balneario en Baños de Montemayor, construido sobre una terma romana original, está catalogado como Bien de Interés Cultural. Además, no se puede olvidar la Vía de la Plata que atraviesa Aldeanueva del Camino, el palacio renacentista de Sotofermoso en Abadía, y Granadilla, un encantador pueblo amurallado desalojado tras la construcción del embalse de Gabriel y Galán.

Valle del Jerte

Ubicado en la región septentrional de Extremadura, el Valle del Jerte es un espléndido paraje de gran singularidad y encanto, reconocido por sus majestuosas

montañas y su extenso cultivo de cerezos. La metrópoli de Plasencia, frecuentemente considerada como la capital del Valle, alberga un relevante patrimonio histórico. Su variado abanico de rutas turísticas, entre las que se incluyen la ruta de las Murallas, la de los Escudos y la de los Conventos, brindan al visitante la oportunidad de explorar y deleitarse con sus múltiples atractivos. No obstante, existen muchos otros lugares de interés que merecen ser visitados. En la localidad de Casas del Castañar, se pueden apreciar las primeras expresiones de la arquitectura popular jerteña. Ascendiendo, llegamos a Piornal, el municipio extremeño situado a mayor altitud, a 1175 metros sobre el nivel del mar. Este lugar es conocido por sus vastos cultivos de cerezos y la festividad de Jarramplas, que se celebra en Enero. Desde Piornal, se puede descender hasta Valdastillas, donde se recomienda hacer una parada para visitar la espectacular cascada del Caozo en la garganta Bonal. El itinerario continúa hacia Cabezuela del Valle, una localidad que ha sido declarada Conjunto Histórico. Sus calles angostas revelan una arquitectura popular basada en un entramado de madera de castaño, roble y adobe. El Museo de la Cereza, ubicado en una edificación representativa de este estilo arquitectónico, es una visita esencial para entender la importancia del cultivo de esta fruta en el valle. El siguiente destino en la ruta es el pueblo de Jerte. Antes de su llegada, es recomendable hacer una visita a la Reserva Natural de la Garganta de los Infiernos. El centro de interpretación de esta reserva ofrece información sobre cómo explorarla de manera óptima y cómo llegar a los mejores puntos de observación para disfrutar de vistas impresionantes. El último punto de interés en nuestra ruta es Tornavacas, un lugar con una fuerte tradición ganadera vinculada a la trashumancia. El puerto de Tornavacas constituye un paso obligado hacia las tierras castellanas de Ávila. Ascender hasta sus 1274 metros ofrece una panorámica inigualable del valle en su totalidad, bellamente enmarcado entre las sierras de Tormantos y Béjar.

La Vera

La comarca de La Vera es un lugar de extraordinario interés histórico y cultural, destacado como el retiro final del emperador Carlos V y hogar del aclamado pimentón con Denominación de Origen. Abundante en historia, gastronomía, y fascinantes sitios de interés, La Vera es un destino turístico excepcional. La región es rica en históricas localidades como Tejeda de Tiétar, hogar de la Iglesia de San Miguel, reconocida como Bien de Interés Cultural y nombrada en la jotilla de Tejeda como una joya real. Pasarón de la Vera, por otro lado, es conocido por sus magníficas muestras de la arquitectura popular de la sierra. Asimismo, el Museo Pecharromán, situado en un edificio protegido,

exhibe la obra del pintor vanguardista Ricardo Pecharrómán y ofrece un relato cultural único. La visita a La Vera no estaría completa sin degustar la deliciosa gastronomía local, cuyo protagonista es el pimentón. Para aquellos interesados en conocer a fondo este producto, el Museo del Pimentón en Jaraíz de la Vera ofrece una visión en profundidad de su cultivo y producción, así como del proceso para obtener su propia Denominación de Origen. La comarca es además famosa por sus platos tradicionales y dulces autóctonos, deleitando a los paladares más exigentes. Una visita al Monasterio de Yuste, lugar de retiro y fallecimiento de Carlos I de España, es imprescindible en cualquier ruta por la comarca. Este histórico edificio está envuelto en un magnífico bosque que invita a la contemplación y el recogimiento. En la ruta hacia Cacos de Yuste, encontrará un intrigante cementerio alemán, el cual guarda las memorias de la Primera y Segunda Guerra Mundial. La razón por la que se encuentra ubicado aquí solo puede descubrirse al visitarlo. Finalmente, para completar su visita a la comarca, no puede faltar un paseo por el puente sobre la garganta de Cuartos en Losar de La Vera, y la contemplación de las construcciones de Villanueva de La Vera, incluyendo la curiosa Casa del Barco, una vivienda con la arquitectura verata tradicional pero diseñada en forma de barco. También se recomienda visitar la cascada del Diablo en la garganta de Gualtaminos y el puente sobre la garganta de Alardos, entre otros lugares de interés.

Plasencia

Situada al norte de la provincia de Cáceres, destaca como un enclave de significativa importancia histórica, cultural y arquitectónica. Esta localidad, cuyas áreas fueron declaradas Conjunto Monumental en 1958, se sitúa en un lugar estratégico como vía de acceso a las comarcas del Ambroz, Jerte y La Vera, contribuyendo a su singularidad. La rica arquitectura de Plasencia se aprecia en su intrincado entramado urbano, con la Plaza Mayor como principal eje. A partir de esta plaza, se despliegan las principales rutas que conducen a la muralla, punto de partida ideal para la visita a la ciudad. El encanto de Plasencia radica en sus sinuosas calles, callejones sin salida y estrechas rincones, los cuales albergan palacios, iglesias, conventos y plazas. Entre los monumentos más representativos de esta localidad se encuentran la Catedral Vieja, del siglo XIII, y la Catedral Nueva, del siglo XVI; las iglesias de San Martín y San Pedro; el Convento de Santa Clara y el de las Carmelitas Descalzas; el Palacio Episcopal; y el Barrio Judío, parte de la Red de Juderías de España. Además de su patrimonio arquitectónico, Plasencia ofrece un entorno natural privilegiado. Al sur, se encuentra la ruta al Cementerio Judío, que desciende hasta el Parque del Cachón y el Arroyo Niebla.

El Paseo Fluvial, que inicia en el Barrio San Juan, es una ruta circular de 8 kilómetros que proporciona una experiencia de inmersión en la naturaleza. Otra opción es la ruta que recorre los principales parques de la localidad, comenzando en el Parque de la Isla y continuando por Torre Lucía, Parque de Los Caídos, Parque San Antón, Parque de la Coronación y Parque de Los Pinos. Finalmente, los senderos del Paraje Protegido de Valcorchero ofrecen una oportunidad única para descubrir un bosque de encinas y alcornoques y disfrutar de su valor estético y diversidad de aves. Esta ruta incluye la Ermita de la Virgen del Puerto, la Sierra del Gordo, la Cueva de Boquique y arcos del acueducto de Plasencia. Así, Plasencia combina en su territorio una impresionante herencia arquitectónica e histórica y una amplia gama de paisajes naturales, que la convierten en un destino único y de gran valor turístico y cultural.

Valle del Alagón

Ubicada en el corazón de la provincia de Cáceres, la comarca del río Alagón se despliega como un hermoso tapiz de rica biodiversidad y valiosa historia, donde este vital curso fluvial distribuye vida por sus fértiles márgenes y a menudo abruptas riberas. El río Alagón, protagonista de la comarca, nos guía a través de cautivantes rutas que se entrelazan con su recorrido. Una de estas rutas nos lleva al Castillo de Peñafiel, desde donde se pueden apreciar los impresionantes cañones del río Erjas. Este punto se ubica en el extremo norte del Parque Natural Tajo Internacional, proporcionando un entorno idóneo para el avistamiento de aves como buitres leonados, alimoches y cigüeñas negras. Siguiendo la ruta del agua, encontramos el puente de Ceclavín que se cierne sobre el río Alagón. Estamos en la zona de la fuente del Huevo, antiguo balneario de las Huertas, hoy en desuso tras la construcción del embalse. Ceclavín, un pueblo conocido por sus orfebres y alfareros, alberga la Iglesia de Nuestra Señora del Olmo, una destacada representación del gótico tardío en Extremadura. Los Canchos de Ramiro, una majestuosa formación rocosa en las orillas del río Alagón, define la Zona de Especial Protección para las Aves (Z.E.P.A). Para una visita óptima a este lugar, el paraje del Boquerón es una excelente opción. La comarca nos invita también a conocer los icónicos paisajes de Cáceres: las dehesas donde se crían los cerdos ibéricos, conduciéndonos finalmente a Coria. Esta ciudad, declarada Bien de Interés Cultural con la categoría de Conjunto Histórico, merece una parada para recorrer su patrimonio monumental: el castillo, las murallas, la catedral y sus museos, incluyendo el de la Cárcel Real, descubrible al pasear por sus angostas calles. Más allá de su notable conjunto monumental, Coria ofrece una vibrante vida social y desarrollo empresarial, además de una atractiva oferta gastronómica y de alojamiento.

La ciudad cuenta con zonas verdes a lo largo del río Alagón y un jardín botánico, en el que se puede conocer su *Platanus hispanica*, declarado Árbol Singular. En conclusión, la comarca del río Alagón ofrece una rica combinación de historia, arquitectura, naturaleza y cultura, lo que la convierte en un destino único y fascinante.

Campo Arañuelo

Para situarnos en la comarca de Campo Arañuelo, debemos desplazarnos al norte de la provincia de Cáceres. Esta comarca limita al sur con el Geoparque Mundial Unesco Villuercas Ibores Jara, al este con la provincia de Toledo, al norte con la comarca de La Vera y al oeste con la comarca de Monfragüe, compartiendo con esta última parte de la Reserva de la Biosfera de Monfragüe. Campo Arañuelo se presenta como un auténtico mosaico paisajístico, donde nuestras retinas se impregnarán de recuerdos inolvidables gracias a las vistas que nos brindan sus llanuras, dehesas, vegas, montañas y ríos. La magia de Campo Arañuelo no es casualidad. Esta comarca ofrece una multiplicidad de opciones para descubrirla y experimentarla, exactamente lo que buscamos en este viaje. Tenemos a nuestra disposición caminatas entre pinares, días de pesca y la posibilidad de maravillarnos con la exuberante avifauna. Un ejemplo destacado es el embalse de Arrocampo, protegido por la ZEPA del mismo nombre, que forma parte de la Red Natura 2000. Hay numerosos destinos que merecen ser explorados. La villa de El Gordo es un paraíso para las cigüeñas blancas. En el embalse de Valdecañas, podemos disfrutar de la pesca, realizar actividades acuáticas en verano, refrescarnos o usarlo como punto de referencia para seguir sus atractivas rutas. No hay límites para tu imaginación: a pie, en bicicleta, a lomos de un caballo. ¡Imagínate tu ruta de ensueño con amigos o familia y hazla realidad en la Red de Senderos del Campo Arañuelo. Entre cada parada, es recomendable aprovechar la oportunidad de hacer turismo y descubrir el patrimonio de los pueblos circundantes: la columnata del templo romano de Augustóbriga, los restos de la villa de Talavera la Vieja -salvados de las aguas del embalse de Valdecañas-, el castillo medieval de Belvís de Monroy y el palacio de las Cabezas, por mencionar solo algunos.

Monfragüe

Situado en el epicentro de la Reserva de la Biosfera, emerge el Parque Nacional de Monfragüe. Este paraje fue conocido como Al Mofrag por los árabes y Monte Frago para los romanos, representando una de las joyas más preciadas del bosque mediterráneo en el territorio nacional. Debido a la extensión considerable de Monfragüe, se sugiere que cualquier visita se inicie en la Oficina de Turismo de Torrejón el Rubio. Este punto ofrece información exhaustiva sobre el parque, lo que permite optimizar la exploración de su

biodiversidad y geografía. La ruta tradicionalmente más transitada adentra al visitante en la zona protegida, atravesando las márgenes del arroyo de la Vid. Desde este trayecto se pueden apreciar las sierras de Monfragüe y las Corchuelas en su esplendor. Una parada estratégica se realiza en el aparcamiento destinado a la subida al castillo, desde donde se puede disfrutar de unas vistas panorámicas extraordinarias del parque. Posteriormente, el itinerario invita a la inmersión en el parque, haciendo escala en el mirador del Salto del Gitano. Desde aquí, se puede admirar a Peñafalcón desde una perspectiva distinta a la ofrecida desde el castillo. Este lugar es idóneo para observar el vuelo de los buitres leonados e identificar algunas de las especies emblemáticas del parque, como la cigüeña negra. La ruta continúa paralela al río Tajo por la carretera de la umbría, hasta llegar al puente que atraviesa el río y donde se localiza la Fuente del Francés. Siguiendo el curso del agua, es posible observar el Puente del Cardenal, parcialmente sumergido tras la construcción del embalse. Posteriormente, el itinerario conduce a Villarreal de San Carlos, núcleo central del parque. En este enclave se sitúan los Centros de Interpretación de la Naturaleza y del Agua, que ofrecen información relevante para la comprensión del ecosistema local. El recorrido aún reserva la contemplación de lugares de interés. En los saltos de Torrejón, el visitante pasará por el Charco del Infierno, un meandro generado por el río Tiétar, y la Fuente de los Tres Caños. Finalmente, el viaje llega a su punto culminante en la Tajadilla, donde se encuentra el observatorio de aves. Desde allí, es posible observar especies como el buitre leonado, el alimoche, la cigüeña negra y, con fortuna, el águila perdicera. La contemplación del vuelo elegante de esta última representa uno de los momentos más esperados de la visita.

Tajo internacional

Estamos ubicados en el sector más occidental de la provincia de Cáceres, donde Extremadura se adentra en Portugal, creando un entorno emblemático conocido como la Raya, denominación local que refiere a la frontera hispano-lusa y las tierras adyacentes. Esta frontera infunde un aura especial en el entorno, llena de momentos históricos decisivos que han marcado su existencia. Valencia de Alcántara es un buen punto de inicio, hogar de la judería más extensa de Cáceres. La magnificencia de este lugar se evidencia en sus cifras: el Barrio Gótico-Judío comprende 19 calles de trazado medieval y 266 portadas exteriores de estilo ojival y adintelado. La sinagoga, el templo arciprestal de Sta. María de Rocamador y el castillo-fortaleza, conforman un conjunto declarado Bien de Interés Cultural. Todo esto, en una localidad de menos de 6.000 habitantes. Además, en los alrededores se puede observar un impresionante conjunto dolménico que

data del Neolítico y Calcolítico (4000-2500 a.C.). Este patrimonio se puede descubrir a través de rutas señalizadas como la Zafra, junto a Valencia de Alcántara; el Mellizo, en la Aceña de la Borrega; o la Tapada del Anta, en la ruta del Molino de la Negra. Entre cuarcitas y bosques, se encuentran pequeñas alquerías que dan testimonio de la economía local basada en la agricultura y la ganadería. Es interesante también explorar la región más allá de la frontera, visitando la localidad portuguesa de Marvão, desde cuyo castillo se obtiene una vista espectacular de la región fronteriza. Sin embargo, el protagonista indiscutible de la comarca es el Parque Natural de Tajo Internacional, recientemente declarado Reserva de la Biosfera. Este espacio protegido se puede comenzar a visitar en Santiago de Alcántara y sus centros de interpretación del Megalitismo y El Péndere. En localidades como Herrerueta, Salorino, Membrío, Carbajo, se encuentra un entorno natural único entre el parque y la zona de interés regional Sierra de San Pedro. Esta área es una de las mejor representadas en la península ibérica en cuanto a flora y fauna asociada al bosque y matorral mediterráneo, incluyendo la posibilidad de presenciar la berrea del ciervo. Una opción recomendable para conocer el corazón del Parque Natural Tajo Internacional es hacerlo en embarcación turística, encontrándolas en Herrera de Alcántara y Cedillo. Esto permitirá también explorar parte de su homólogo portugués, el Parque Natural do Tejo Internacional. Finalmente, este es un destino relevante para la observación de aves. El Tajo Internacional alberga una gran variedad de especies aviares, incluyendo águilas imperiales y reales, buitres negros y leonados, cigüeñas negras, alimoches y águilas perdiceras.

Sierra de San Pedro

La Sierra de San Pedro alberga recursos paisajísticos inigualables, que en conjunción con la diversidad de flora y fauna autóctona, encantan a los visitantes con inclinaciones hacia la botánica, la micología, la caza mayor y menor, el senderismo y el contacto con la naturaleza. En la Sierra de San Pedro se ubica el conjunto de dólmenes más grande y mejor conservado de Europa Occidental, los cuales han sido declarados Bien de Interés Cultural con la categoría de Recinto Megalítico. A estos se suman varios monumentos históricos nacionales, como la Iglesia de Rocamador en Valencia de Alcántara, edificios y conjuntos históricos, como el Barrio Gótico de Valencia de Alcántara, y una vasta colección de iglesias y ermitas de interesante arquitectura popular. Las festividades tradicionales, la exquisita gastronomía y una plétora de costumbres populares completan la magnificencia de esta zona fronteriza con Portugal, donde sus habitantes son el mayor patrimonio que podemos ofrecer. Dada su ubicación en la

frontera, es apropiado cruzar y visitar el pueblo vecino. En esta zona, la opción más conveniente es Marvão, cuyo castillo ofrece una vista espectacular de toda la región fronteriza. Iniciamos nuestro viaje en San Vicente de Alcántara, centro neurálgico de la industria transformadora del corcho en Extremadura y un referente mundial en el sector. Podemos conocer la importancia de esta industria en el Museo del Corcho, una visita imperativa. Es recomendable visitar Alas, el Centro de Interpretación de la Sierra de San Pedro. Aquí recibiremos la información necesaria para entender y apreciar la asombrosa biodiversidad que albergan estas montañas protegidas. El observatorio de fauna Celestino Ramajo es un lugar ideal para entender el valor de nuestro entorno y su biodiversidad. Desde este pequeño establecimiento, podemos observar aves como la garza real, el zampullín chico, el ánade real, la cigüeña negra y, con algo de suerte, el águila imperial, el buitre negro y leonado, el águila culebrera y el águila calzada.

Para explorar el corazón de la Sierra de San Pedro, debemos dirigirnos hacia Herrerueta. Todo este trayecto es excepcional para observar ciervos, especialmente durante la berrea. Cuando llegan las primeras lluvias después del verano y los días se hacen más cortos, podemos escuchar los primeros bramidos en las dehesas y en los claros de los bosques. Los machos comienzan a marcar su territorio y se inician las peleas entre los ciervos más fuertes. El violento choque de las cornamentas y los sonidos de la berrea ofrecen un espectáculo natural que vale la pena vivir en directo.

Tajo-Salor Almonte

La comarca Tajo-Salor-Almonte constituye un referente rural de Cáceres capital, aportando su riqueza natural y cultural a los innumerables atractivos que posee la ciudad. Basta con alejarse diez kilómetros de la capital de provincia para sumergirse en un espacio diferente, con una naturaleza, un patrimonio histórico-artístico y una cultura popular sorprendentes. Una de las zonas más especiales de la comarca es la que forma parte del Parque Natural Tajo Internacional, un enclave espectacular que tiene en Alcántara uno de los centros de interpretación para promover y facilitar las visitas de los amantes de la naturaleza. Podemos conocer la comarca y los encantos a través de cinco rutas.

La Ruta de los Cuatro Lugares la conforma una extensa llanura delimitada por el río Tajo y su afluente el Almonte. La zona de los Cuatro Lugares tiene una gran importancia para la conservación de las aves, donde encontramos la ZEPA Embalse de Talaván, la ZEPA Llanos de Cáceres y Sierra de Fuentes y la ZEPA Monfragüe y las Dehesas del Entorno (además de Parque Nacional y Reserva de la Biosfera).

La Ruta de los Bujíos tiene como eje del recorrido el Arroyo de la Rivera, buscando la desembocadura en el Embalse de Alcántara. Pasamos por dehesas, encinares y pistas ganaderas. Quizás te sorprenda el nombre de la Ruta. Hace referencia a las construcciones rurales utilizadas por los hombres de campo en esta comarca, denominadas bujíos, o buhíos. Se trata de habitáculos reducidos, de planta circular y cubiertos con bóveda de falsa cúpula, contruidos con materiales del entorno: pizarra, cuarzo y granito. Tienen una puerta y una pequeña ventana, tampoco suele faltar la chimenea. Una muestra de cómo era la vida hace no tantos años, que nos muestra la vinculación de los paisanos de esta tierra con su entorno.

La Ruta Vía de la Plata es el resto más evidente de época romana en Casar de Cáceres. El mejor sitio para apreciar su trazado es junto a la casa del Berrueto, donde podemos caminar sobre ella, apreciando su anchura y enlosado. El trazado incluye varios puntos de interés como el Pantano Nuevo, interesante humedal para observar aves acuáticas y los canchos graníticos, así como todo un referente en la comarca, los Barruecos. Hablamos del lavadero de lanas del siglo XVIII, En el edificio hay información sobre Vías Pecuarias y cómo era el lavadero de lanas, también existe un Centro de Interpretación de las Vías Pecuarias en la Oficina de turismo de Malpartida de Cáceres. Con respecto al museo el texto de a entender que en él hay muchos artista y uno de ellos es Vostell (es cierto que hay un edificio con obras de otros artistas) pero el museo se crea por la obra de Wolf Vostell, con el paso del tiempo se ha habilitado uno de los edificios para obras de otros artistas del movimiento fluxus. Pero el personaje que da nombre al museo es Wolf Vostell.

La Ruta Sierra de San Pedro discurre por este agrupamiento de sierras. La Sierra de San Pedro es uno de los espacios protegidos más emblemáticos de Extremadura, no en vano aquí viven especies tan mundialmente amenazadas como el águila imperial ibérica, o el buitre negro, cuya colonia nidificante ocupa el segundo lugar del mundo después de Monfragüe.

La Ruta de la Lana comienza en el Lavadero de Lanas de Los Barruecos, en Malpartida de Cáceres, y termina en el Puente de Segura en Alcántara. Es una ruta de aproximadamente 69 kilómetros que puede realizarse a pie, en bicicleta o caballo, dado que en ella los paisajes que más veremos serán las dehesas y los pastizales de llanura. Merece la pena, al inicio, prestar atención al Monumento Natural de Los Barruecos, en Malpartida de Cáceres.

Cáceres

Cáceres ha experimentado una evolución a lo largo de los siglos, influenciada por su topografía. Su elevada ubicación, entre la Sierra de la Mosca y la Sierrilla, ha dejado su huella en el desarrollo urbanístico y la estructura actual de la ciudad.

La riqueza de Cáceres se refleja en sus materiales, como el granito, utilizado por los romanos en la construcción de sus murallas. Más de 68.000 metros cuadrados de granito trabajados de forma manual. Imagina el proceso que pudo haber sido necesario para llevar a cabo esta monumental obra.

A lo largo de los siglos, la ciudad ha experimentado un crecimiento significativo debido a la falta de espacio dentro de las murallas. Se construyeron viviendas y monumentos fuera de la muralla para dar cabida a este desarrollo. A partir del siglo XVI, surgieron edificios emblemáticos como el palacio del Duque de Abrantes, el palacio de Roco Godoy y el Hospital de la Piedad. Este crecimiento urbano trajo consigo un cambio importante. La Plazuela de Santa María dejó de ser el centro de actividad comercial, siendo reemplazada por la Plaza Mayor desde el siglo XV. Tanto la Plaza Mayor como otros destinos clave, como el aljibe ubicado en el sótano del Palacio de las Veletas (hoy en día uno de los principales museos de la provincia), son lugares de visita obligada. Estos y muchos otros rincones de la ciudad llevaron a que Cáceres fuera declarada Monumento Nacional en 1949, convirtiéndose en el tercer conjunto monumental de Europa y siendo reconocida como Ciudad Patrimonio de la Humanidad por la UNESCO en 1986.

Pero Cáceres no es solo arte e historia. Los amantes de la naturaleza también encuentran su lugar en la comarca de Cáceres. Extremadura ha sido pionera en la designación de áreas protegidas dentro de zonas urbanas en la Unión Europea. Merecen especial atención las colonias de Cernícalo Primilla de la Ciudad Monumental, que constituyen una Zona de Especial Protección para las Aves (ZEPA) urbana en Cáceres; la colonia de Cernícalo Primilla de Casa de la Enjarada, ubicada en un antiguo cortijo al sur de la ciudad; y por último, el Complejo los Arenales, una ZEPA formada por las tres charcas que componen el complejo lagunar en el oeste de la ciudad de Cáceres.

Villuercas Ibores Jara

En el sector más oriental de la provincia de Cáceres se encuentra el único geoparque de Extremadura. Este entorno ofrece privilegios tanto para los amantes del geoturismo como para aquellos que aprecian la cultura, el arte y la gastronomía. El geoparque cuenta con una rica diversidad natural y cultural que resulta cautivadora para los visitantes interesados en explorar sus paisajes geológicos y descubrir las manifestaciones artísticas y culinarias de la región. En la localidad de Cañamero se

encuentra la sierra de la Madrila, Risco Gordo y el desfiladero del Ruecas, lugares imprescindibles para aquellos que deseen disfrutar de la naturaleza y maravillarse con las formaciones rocosas que han sido testigos del paso del tiempo. La cueva Chiquita o de Álvarez, con su arte rupestre, representa un valioso legado histórico en esta zona. Guadalupe, por su parte, es una visita obligada debido a su Conjunto Histórico y su impresionante monasterio, reconocido como Patrimonio de la Humanidad. A través de una ruta autoguiada que parte de la plaza de Santa María, es posible recorrer y apreciar la arquitectura popular de esta localidad.

En toda la comarca y especialmente en Guadalupe, se puede disfrutar de los productos gastronómicos locales, como la miel con Denominación de Origen Protegida (D.O.P.) Miel Villuercas-Ibores, el queso con D.O.P. Queso Ibores, los vinos de calidad (Cañamero es una subzona de la D.O.P. Ribera del Guadiana), el aceite de Castañar de Ibor, los jamones y embutidos ibéricos de Deleitosa, así como las castañas y judías verdes de Navezuelas. Estas delicias culinarias son una muestra de la diversidad y calidad de los productos locales. El principal atractivo de la región es el Geoparque Mundial Unesco Villuercas Ibores Jara, un lugar impresionante que ofrece vistas panorámicas inigualables. El risco de la Villuerca, con una altitud de 1601 metros, brinda una perspectiva privilegiada de sinclinales, anticlinales, fallas, crestas de cuarcita, valles y plataformas circundantes. Siguiendo el valle del río Ibor, se llega a Castañar de Ibor, donde se encuentra el monumento natural de la Cueva de Castañar y su centro de interpretación. Además, es posible realizar una excursión hasta los castaños de Calabazas, considerados árboles singulares, y disfrutar de las vistas del desfiladero de las Aperturas del Almonte. Para aquellos interesados en conocer la historia de la comarca y la vida de sus habitantes, se recomienda visitar el centro de interpretación de la Arqueología Comarcal y seguir la ruta de las Pinturas Rupestres, que permite explorar los abrigos con pinturas esquemáticas del Calcolítico ubicados en los impresionantes canchos de las Sábanas.

Montánchez-Tamuja

Los sabores esenciales de la gastronomía de la comarca se revelan entre la sierra de Montánchez y el llano. El jamón de Montánchez, reconocido como uno de los jamones ibéricos de bellota más tradicionales de Extremadura, es un producto de calidad inigualable obtenido de cerdos ibéricos criados en la Sierra de Montánchez. Una visita a Montánchez durante la hora del almuerzo permite no solo disfrutar de su exquisito jamón, sino también explorar su castillo, visitar bodegas, restaurantes y tiendas especializadas

que ofrecen una experiencia culinaria inigualable. En Almoharín, otro producto típico nos espera: los higos. Esta localidad es conocida como la principal productora de higos en Extremadura y se ha convertido en un verdadero ícono regional. Siguiendo la ruta gastronómica, nos adentramos en las vegas del Guadiana, siguiendo el canal de Orellana hasta llegar a Miajadas, conocida como la Capital Europea del Tomate. Después, el municipio de Alcuéscar es famoso por sus características portadas adinteladas en las casas y los escudos y blasones que simbolizan su pasado noble como encomienda de la Orden de Santiago. A tan solo 3,5 kilómetros de distancia se encuentra la magnífica basílica visigoda de Santa Lucía del Trampal y su centro de interpretación, ubicados al pie de la Sierra del Centinela. Aquí podremos descubrir la relevancia de este monumento y los misterios que aún encierra. En Arroyomolinos, se recomienda realizar la Ruta de los Molinos, un sendero circular de 15 kilómetros que muestra una treintena de antiguos molinos harineros en su primer tramo. Hay muchos rincones dignos de visitar durante el recorrido, como una de las tres encinas declaradas Árbol Singular en la zona, ubicada en la localidad de Torre de Santa María, o el embalse de Sierra Brava o Zorita, un destino ideal para observar aves esteparias desde la carretera.

Si se quiere visitar la comarca en otoño o invierno, se podrá disfrutar de la presencia de numerosos grupos de grullas en los arrozales, así como de garzas, avefrías y gaviotas reidoras. Montánchez-Tamuja es reconocida por sus extensas dehesas y sus afamados jamones D.O.P. Dehesa de Extremadura. No se puede dejar de disfrutar de su aroma, su sabor y los maravillosos paisajes donde los cerdos se alimentan de bellota al aire libre, un espectáculo único.

En la comarca, se pueden practicar una amplia variedad de deportes al aire libre, desde ciclismo y parapente hasta caza y pesca. Las extensas dehesas, llanuras y huertas permiten agradables paseos para descubrir el legado que la naturaleza nos ha dejado en forma de monumentos, como las famosas encinas. Destacan la encina cuasimilenaria La Terrona en Zarza de Montánchez, el árbol de 500 años de edad conocido como La Nieta en Torre de Santa María, y la encina de 700 años de antigüedad La Solana en Valdefuentes.

Miajadas-Trujillo

La comarca de Miajadas-Trujillo, situada al este de la provincia de Cáceres, ha sido escenario de importantes momentos históricos y ha dado lugar a reconocidos personajes como Francisco Pizarro, descubridor de Perú, Orellana, explorador del Amazonas, y Ñuflo de Chaves, fundador de la ciudad boliviana de Santa Cruz de la Sierra.

Esta rica historia es motivo de orgullo para la región, pero la comarca ofrece mucho más que eso.

En Madrigalejo, por ejemplo, el rey Fernando el Católico pasó sus últimos días, dejando su huella en el lugar. Además de su fascinante historia, la comarca cuenta con hermosos paisajes, festividades destacadas, una rica fauna y un interesante patrimonio. Uno de los mayores atractivos de Extremadura se encuentra en esta zona: la ciudad de Trujillo. La penillanura trujillano-cacereña es una característica destacada de la comarca de Miajadas-Trujillo. Además, el área es un espacio privilegiado para la observación de aves, con numerosas especies que se pueden avistar en las diferentes ZEPAS (Zonas Especiales de Protección de Aves) de la comarca, como la Colonia de Cernícalo Primilla de Trujillo, los Llanos de Trujillo, los Llanos de Zorita y el Embalse de Sierra Brava, Magasca o Riveros del Almonte. Además, al norte de la comarca, en el término de Jaraicejo, se encuentra parte del Parque Nacional y Reserva de la Biosfera de Monfragüe.

La belleza natural de esta comarca se refleja en su paisaje, especialmente a lo largo del cauce del río Almonte y entre este río y Trujillo, donde se extienden preciosas dehesas. Pasear por estas áreas y contemplar el horizonte que nos lleva hasta la imponente sierra del Puerto de Santa Cruz es siempre un placer. Este lugar también es ideal para practicar senderismo y disfrutar de vistas panorámicas de toda la comarca. El casco histórico de Trujillo es impresionante y su valor en toda Extremadura es innegable. Visitar esta ciudad es imprescindible si te encuentras en sus alrededores. Conocida como Turgalium en la época romana y con la influencia árabe presente en su arquitectura, Trujillo ha pasado a la historia por su contribución al Descubrimiento de América a través de muchos de sus ilustres personajes. A su regreso de América, estos descubridores dejaron parte de su riqueza en palacios y conventos, muchos de los cuales hoy se pueden visitar. Vale la pena explorar otros municipios de la comarca. Jaraicejo cuenta con el palacio de verano de los obispos de Plasencia, Miajadas es conocida por ser la Capital Europea del Tomate y por concentrar gran parte de los productores de arroz de la región, mientras que los Llanos de Zorita y el Embalse de Sierra Brava son lugares ideales para pasar un día observando aves y disfrutando de deportes acuáticos.

La información proporcionada ofrece un valioso y detallado vistazo a la riqueza turística y cultural de la provincia de Cáceres, resaltando particularmente la diversidad de atractivos que caracterizan a cada comarca. Dado esto, es completamente factible y justificado utilizar estos datos como cimiento para un proyecto de centro, que integrará

de manera completa y coherente los elementos turísticos, culturales y patrimoniales de la región.

Cada comarca y su patrimonio cultural y natural representan paradas únicas y llenas de encanto en la ruta turística propuesta. La belleza de sus paisajes, la singularidad de sus tradiciones y la hospitalidad de sus gentes pueden ser los elementos clave que hagan de cada una de estas paradas un momento memorable en el viaje.

En el marco de este proyecto, las visitas a sitios naturales y emblemáticos de cada comarca se combinan con la oportunidad de conocer de cerca las tradiciones y el folclore local, propiciando una experiencia turística de inmersión que va más allá de la mera observación. De esta forma, se fomenta un turismo sostenible y respetuoso que valora y celebra la identidad y el patrimonio de Extremadura.

En resumen, este proyecto de centro basado en la información recopilada no solo puede proporcionar una guía completa para explorar y disfrutar de las diversas comarcas de la región, sino que también resalta la importancia de preservar y valorar el patrimonio cultural y natural que hacen de Extremadura un destino turístico único y valioso.

Viaje del héroe. ¿En qué consiste?

El Viaje del Héroe es un modelo narrativo que fue conceptualizado por primera vez por el académico y mitólogo Joseph Campbell en su obra *El Héroe de las Mil Caras*. Este modelo describe una estructura común a muchas historias de diferentes culturas y épocas que involucran a un personaje heroico. El viaje del héroe es un patrón de narración que se encuentra en la mitología, la religión, los cuentos de hadas, las películas y la literatura moderna. Según Campbell, este viaje consta de tres etapas principales: la Partida, la Iniciación y el Retorno.

1. La Partida: El héroe es llamado a la aventura, a menudo resistiéndose al principio. Puede haber un mentor que le ayuda a decidirse a emprender la aventura.
2. La Iniciación: El héroe atraviesa pruebas y tribulaciones, enfrentándose a enemigos y descubriendo aliados. A menudo hay una prueba final o un enfrentamiento en el que el héroe debe poner a prueba todas sus habilidades y lecciones aprendidas.
3. El Retorno: Tras la confrontación final, el héroe retorna a su hogar o comunidad, a menudo cambiado de alguna manera fundamental, y trae consigo algún tipo de regalo, bendición o lección para su comunidad.

El Viaje del Héroe es un concepto útil en el análisis de las historias y en la creación de narrativas, y puede tener aplicaciones interesantes en nuestra investigación de la música de tradición oral, ya que muchos cantos y baladas populares estructuran sus narrativas alrededor de este patrón universal.

El viaje del héroe en este contexto

En la adaptación de la teoría del Viaje del Héroe (Ver ANEXO I) a nuestra investigación sobre la música de tradición oral de la provincia de Cáceres, los estudiantes emergen como los verdaderos héroes de este viaje. Este enfoque, lejos de ser simplemente un recurso atractivo, permite situar al alumnado en el centro de la experiencia de aprendizaje, involucrándolos activamente en el descubrimiento y la comprensión de las distintas tradiciones musicales regionales. La utilización de este marco narrativo fomenta la participación del estudiantado y potencia su motivación, ya que se les invita a embarcarse en una aventura de autodescubrimiento y crecimiento personal, donde cada etapa de la travesía —cada región, cada canción, cada artista— se convierte en una oportunidad de aprendizaje y enriquecimiento.

Además, el Viaje del Héroe ofrece una perspectiva única para abordar el estudio de la música de tradición oral, permitiendo a los estudiantes no solo adquirir conocimientos sobre las diferentes tradiciones musicales, sino también desarrollar habilidades y competencias clave como la resiliencia, la creatividad, la capacidad crítica y la empatía. Cada prueba y tribulación que enfrentan en su viaje les proporciona valiosas lecciones que van más allá del ámbito musical, preparándolos para afrontar los retos que encontrarán en su futuro personal y profesional.

Finalmente, al permitir a los estudiantes ser los protagonistas de su propio Viaje del Héroe, se fortalece su sentido de identidad y pertenencia, impulsando su compromiso con la preservación y la valoración de la rica herencia musical de la provincia de Cáceres. En resumen, al aplicar la teoría del Viaje del Héroe a nuestra investigación, estamos proporcionando a los estudiantes una experiencia de aprendizaje significativa y transformadora, que contribuye a su formación integral y a la profundización de su comprensión y apreciación de la música de tradición oral.

Viaje del héroe en base a las diferentes regiones mostradas en este estudio

1) Valle del Jerte

Parada: Piornal

Misión: Rescata el tesoro sagrado de los cerezos en flor y protege la belleza natural del valle. Encuentra el camino a través de los senderos que serpentean entre las cascadas y

los bosques frondosos. Tu misión es preservar la magia de la primavera en el Valle del Jerte.

Música tradicional: Los sonidos de un pueblo

2) La Vera

Parada: Villanueva de la Vera

Misión: Descubre los secretos ancestrales del agua y los rituales que se celebran en los antiguos pozos y fuentes de la región. Explora los misteriosos monasterios y conventos, y protege la conexión entre la naturaleza y el espíritu humano.

Música tradicional: Entre la Vera y el Valle

3) Tierras de Granadilla- Valle de Ambroz

Parada: Zarza de Granadilla

Misión: Explora los muros derruidos y las ruinas olvidadas de Granadilla. Restaura el esplendor pasado de esta ciudad medieval y protege su legado histórico. Tu misión es devolver la vida a las calles silenciosas de Tierras de Granadilla.

Música tradicional: Cancionero de la Garganta

4) Tierras de Trujillo

Parada: Torrecillas de la Tiesa

Misión: Conviértete en un verdadero conquistador y descubre la grandeza de Trujillo. Explora los palacios y las plazas empedradas, y defiende la herencia de los grandes exploradores que partieron desde estas tierras. Tu misión es mantener viva la llama de la aventura en Tierras de Trujillo.

Música tradicional: Cancionero popular de Torrecillas de la Tiesa

5) Vegas del Alagón

Parada: Torrejuncillo

Misión: Desentraña los misterios del pasado romano y medieval de Coria. Investiga los tesoros escondidos en los rincones de la ciudad y protege el legado histórico de la región. Tu misión es ser el guardián de la historia en las Vegas del Alagón.

Música tradicional: Música de tradición oral en Torrejuncillo

6) Campo Arañuelo

Parada: Navalmoral de la Mata

Misión: Descubre la belleza de los campos y los ríos del Arañuelo. Explora la rica biodiversidad de la zona y protege la vida silvestre que habita en este entorno natural. Tu misión es preservar el equilibrio entre el hombre y la naturaleza en el Campo Arañuelo.

Música tradicional: Cancionero de Rondas morales

7) Tajo-Salor-Almonte

Parada: Cáceres

Misión: Adéntrate en el corazón del patrimonio histórico y cultural de Cáceres. Explora las calles empedradas y los palacios renacentistas, y protege la esencia de la ciudad. Tu misión es mantener viva la historia en Tajo-Salor-Almonte.

Música tradicional: Cancionero de Cáceres y su provincia y Cancionero Arroyano.

8) Sierra de Gata

Parada: San Martín de Trevejo

Misión: Sumérgete en la magia de los pueblos y paisajes de la Sierra de Gata. Descubre las tradiciones y costumbres locales, y protege la autenticidad de la región. Tu misión es mantener viva la esencia de la Sierra de Gata.

Música tradicional: Cantos del municipio extraídos de los cancioneros estudiados

9) Plasencia

Parada: Plasencia

Misión: Descubre el encanto medieval de la ciudad de Plasencia. Adéntrate en las antiguas murallas y explora su catedral, donde se mezclan estilos góticos y renacentistas. Tu misión es ser un defensor de la rica tradición cultural y arquitectónica de Plasencia.

Música tradicional: Cancionero popular de la provincia de Cáceres

10) Las Hurdes

Parada: Pinofranqueado

Misión: Explora los paisajes agrestes y las cascadas de Las Hurdes. Conéctate con la naturaleza salvaje, protege la diversidad biológica de la región y lleva paz a los aldeanos al resolver sus conflictos. Tu misión es ser el guardián de la belleza natural y la armonía social en Las Hurdes.

Música tradicional: Por las montañas de las Hurdes, Cantares y decires

11) Villuercas-Ibores-Jara

Parada: Deleitosa

Misión: Aventúrate en los misteriosos bosques de las Villuercas-Ibores-Jara. Protege la fauna y flora autóctona y redescubre los antiguos senderos y cuevas prehistóricas. Tu misión es preservar el patrimonio natural y arqueológico de esta región.

Música tradicional: El folklore musical de tradición oral en las Villuercas Bajas

12) Montánchez-Tamuja

Parada: Montánchez

Misión: Asciende a la cima de la montaña de Montánchez, visita su imponente castillo y protege la tradición de elaboración de los famosos productos gastronómicos locales como el jamón ibérico y el queso de Montánchez. Tu misión es ser el guardián de la herencia gastronómica y la belleza natural de Montánchez-Tamuja.

Música tradicional: Música y tradiciones en Torrequemada

13) Miajadas-Trujillo

Parada: Trujillo

Misión: Explora la historia de Miajadas-Trujillo y visita los monumentos emblemáticos de Trujillo. Salvaguarda la agricultura local, en especial el tomate de Miajadas, y protege el patrimonio natural cercano, como el Parque Nacional de Monfragüe. Tu misión es mantener viva la herencia agrícola y natural de Miajadas-Trujillo.

Música tradicional: Cantos del municipio extraídos de los cancioneros estudiados

14) Sierra de San Pedro

Parada: Cedillo

Misión: Entra en los misteriosos bosques de la Sierra de San Pedro, protege su ecosistema único y apoya a los aldeanos en sus tareas cotidianas. Tu misión es ser el protector de la naturaleza y la vida rural en la Sierra de San Pedro.

Música tradicional: Familia y tradición oral en la construcción de identidades socioculturales de Cedillo

Esquema de la narrativa propuesta para conectar cada una de estas misiones

Nuestro protagonista, un joven estudiante, comienza su viaje en el Valle del Jerte. Durante la floración de los cerezos, descubre el primer cancionero, *Los sonidos de un pueblo*. Este hallazgo despierta en él una curiosidad insaciable por la música de su provincia y marca el inicio de su aventura.

En La Vera, el cancionero *Entre la Vera y el Valle* resuena con fuerza, mostrándole la rica tradición musical de la región. El joven se ve inspirado por las melodías ancestrales y las historias que estas cuentan sobre la relación entre la naturaleza y la humanidad.

En Tierras de Granadilla, el cancionero *Cancionero de la Garganta* guía al estudiante a través de las ruinas olvidadas de Granadilla, donde aprende sobre el pasado de la ciudad y se compromete a proteger su legado.

Al llegar a Tierras de Trujillo, el cancionero *Cancionero popular de Torrecillas de la Tiesa* le invita a descubrir la grandeza de Trujillo y la herencia de los exploradores

que partieron desde estas tierras. Aquí, el estudiante se convierte en un verdadero aventurero, decidido a mantener viva la historia de su tierra.

En las Vegas del Alagón, el cancionero *Música de tradición oral en Torrejoncillo* le conduce a través de las historias del pasado romano y medieval de Coria. Aquí, el joven se compromete a ser un defensor de la historia y el legado cultural de su región.

El cancionero *Cancionero de Rondas morales* en Campo Arañuelo le muestra la belleza de los campos y ríos de la zona. Con cada canción, el estudiante aprende a apreciar y a respetar la rica biodiversidad de la región.

En Tajo-Salor-Almonte, los cancioneros *Cancionero de Cáceres y su provincia* y *Cancionero Arroyano* le enseñan sobre el patrimonio histórico y cultural de Cáceres. Aquí, se adentra en la esencia de la ciudad, comprometiéndose a proteger y a valorar su identidad cultural.

En la *Sierra de San Pedro*, encuentra un cancionero aún sin descifrar, un reto que decide abordar con entusiasmo el *Cancionero Cedillo, Familia y tradición oral en la construcción de identidades socioculturales*. Aquí, se adentra en las tradiciones y costumbres locales y se compromete a proteger la autenticidad de la región.

En Plasencia, el cancionero *Cancionero Popular de la provincia de Cáceres* le abre la puerta a la rica historia medieval de la ciudad. El estudiante se compromete a proteger la tradición cultural y arquitectónica de Plasencia, descubriendo en ella un nuevo amor por la historia de su provincia.

En Las Hurdes, el cancionero *Por las montañas de las Hurdes* ofrece una visión única de la vida en las montañas y las tradiciones de la región. Con cada canción, el estudiante aprende a apreciar la belleza de las montañas y a proteger la herencia de las tradiciones hurdanas.

Finalmente, en Las Villuercas, encuentra el último cancionero, *El folklore musical de tradición oral en las Villuercas Bajas*. Este cancionero le da un entendimiento más profundo de la relación entre el hombre y la naturaleza. Aquí, se compromete a proteger la biodiversidad de la región y a mantener viva la música y las tradiciones de su provincia.

Nuestro protagonista ha completado su viaje, ha aprendido mucho de los cancioneros de su provincia y se ha convertido en un defensor de la cultura, la historia y la biodiversidad de Extremadura.

5.2.3 Ruleta musical

Para maximizar el alcance y la eficacia de nuestra investigación sobre la música de tradición oral de la provincia de Cáceres, es imperativo proporcionar las canciones en

formato de audio que caracterizan a cada una de las zonas. La justificación radica en varios factores:

Primero, la música es una forma de arte auditiva. Proporcionar canciones en formato de audio permite a los usuarios experimentar la música tal como se concibió y se ha transmitido: a través del sonido. Esto es esencial para apreciar las sutilezas de la música, como la entonación, el ritmo, la melodía y el estilo de interpretación, que no pueden transmitirse completamente a través de la notación musical escrita.

Segundo, el formato de audio es accesible a un público amplio, incluyendo a aquellos que no pueden leer música. Esto es especialmente relevante en el caso de la música de tradición oral, que históricamente ha sido accesible a personas de todos los niveles de formación musical.

5.2.4 Viajes

La exploración de la música de tradición oral en la provincia de Cáceres puede realizarse de diversas maneras, todas ellas potencialmente ricas en descubrimientos y conexiones culturales. Una de ellas es el estudio de su amplia gama de tonadas, jotas y romances, que tiene raíces profundas en la historia cacereña y refleja los intercambios culturales que han tenido lugar en la región a lo largo de los siglos. La investigación sobre la evolución de este género puede desentrañar interesantes historias de influencia mutua, adaptación y resistencia cultural, proporcionando así una visión fascinante de la historia social de Cáceres.

El camino de los etnomusicólogos o artistas locales también pueden ser un foco de investigación provechoso. Los artistas son a menudo reflejo y portavoces de las dinámicas culturales de su tiempo y lugar. Estudiar su trayectoria, las influencias que han asimilado, la recepción de su trabajo, e incluso las luchas que han enfrentado, puede proporcionar una comprensión matizada de la cultura musical de la región.

Asimismo, la colección de un melómano local puede ser una fuente inestimable de información. Las elecciones que ha hecho un individuo para su colección personal pueden revelar mucho sobre los gustos musicales de la región, las modas a lo largo del tiempo y el valor asignado a diferentes tipos de música. Además, es posible que algunas de estas colecciones contengan grabaciones o partituras raras que podrían ser vitales para la investigación.

Por último, el estudio de la influencia de la música de tradición oral en la provincia de Cáceres puede aportar luz sobre cómo esta ha afectado, y ha sido afectada, por otras formas de expresión cultural, desde el baile y la poesía hasta las celebraciones y rituales

locales. Dicha investigación también puede revelar la influencia de la música cacereña más allá de las fronteras de la provincia, proporcionando una valiosa perspectiva sobre la interconexión de las culturas musicales.

5.2.5 Cultura

La música de tradición oral de la provincia de Cáceres ofrece un prisma a través del cual podemos explorar las múltiples culturas y lenguas presentes en la región. Esta riqueza se manifiesta en las diversas canciones y danzas que han evolucionado a lo largo de los siglos y que reflejan una amalgama de influencias culturales. La música folklórica de Cáceres, por ejemplo, es una manifestación vibrante de la identidad cultural de la región, con sus raíces en las tradiciones locales y las historias compartidas por sus habitantes. Las canciones tradicionales, que a menudo narran historias de amor, trabajo y festividades locales, son un reflejo de las vivencias y los valores de la comunidad. Asimismo, las danzas típicas, como la jota o el fandango, son expresiones vivas de la alegría y la vitalidad de la cultura cacereña.

Para adentrarse en la diversidad cultural de la provincia, se podría organizar la música por las diferentes lenguas habladas en la región. Por ejemplo, aunque el español es la lengua predominante, también se hablan otros idiomas y dialectos en Cáceres, como el portugués en la zona de la frontera con Portugal. Cada uno de estos idiomas tiene su propio repertorio de canciones y danzas que reflejan sus tradiciones y su visión del mundo. También es importante destacar las influencias de las culturas gitana, sefardí y árabe en la música de Cáceres. A lo largo de los siglos, estas culturas han dejado su huella en la música de la región, aportando nuevos ritmos, melodías y estilos de interpretación. Estudiar estas influencias puede proporcionar una comprensión más profunda de la complejidad y la riqueza de la música cacereña.

En resumen, la exploración de las canciones y danzas de la provincia de Cáceres, categorizadas por las diferentes culturas y lenguas presentes, proporcionará una visión fascinante de la diversidad cultural de la región y una mejor comprensión de cómo la música ha servido como medio de expresión y comunicación entre sus habitantes.

5.2.6 Búsqueda Avanzada

En la era de la información, la capacidad para filtrar y encontrar rápidamente lo que uno busca es esencial, y esto se aplica también a la investigación de la música de tradición oral. Nuestra plataforma ofrecerá una función de búsqueda avanzada que permitirá a los usuarios buscar específicamente por género, artista, año o década para encontrar

exactamente lo que desean en la tradición musical cacereña. Por ejemplo, si un usuario está interesado en la música folklórica de Cáceres, podría utilizar la búsqueda por género para encontrar canciones y artistas asociados con el folklore cacereño. Asimismo, si alguien está buscando la música de un artista específico, podría utilizar la búsqueda por artista para encontrar su discografía completa y la información asociada.

La búsqueda por año o década ofrece a los usuarios la oportunidad de explorar la evolución de la música cacereña a lo largo del tiempo. Por ejemplo, podrían buscar la música popular en la década de 1950, o explorar cómo ha cambiado un género específico a lo largo de los años.

Además, la función de búsqueda avanzada podría incluir filtros adicionales, como la lengua de la canción, la región de la que procede, o el tipo de instrumentación utilizada. Estas opciones de búsqueda proporcionarían a los usuarios la flexibilidad para explorar la tradición musical cacereña de acuerdo con sus intereses y preguntas de investigación específicas, facilitando así el acceso a la rica diversidad de la música de tradición oral de la provincia de Cáceres.

5.2.7 Detalles de la canción o danza

En nuestra investigación y plataforma digital, entendemos la importancia de proporcionar información exhaustiva sobre cada canción o danza para que nuestros usuarios puedan apreciar plenamente su contexto histórico y cultural. Esto permitirá a los usuarios no solo disfrutar de la música, sino también entender su significado y su lugar en la tradición musical cacereña.

- **Nombre:** Este sería el título por el cual se conoce comúnmente la canción o danza. En algunos casos, las canciones o danzas pueden tener nombres que son significativos cultural o históricamente, y proporcionaremos detalles sobre el origen y significado de estos nombres donde sea posible.
- **Descripción:** Ofreceremos una descripción completa de la canción o danza que incluirá elementos como el tema de la canción, la estructura de la danza, el estilo de interpretación, y cualquier otro detalle que sea relevante para la comprensión de la pieza.
- **Artistas:** Proporcionaremos información sobre los artistas o grupos que han interpretado o que son conocidos por su interpretación de la canción o danza. Esto puede incluir tanto a artistas históricos como contemporáneos y se proporcionará un contexto sobre su contribución a la tradición musical cacereña.

- **Ubicación en la provincia:** Cada canción o danza estará asociada a su ubicación geográfica específica dentro de la provincia de Cáceres. Esto ayudará a los usuarios a entender la diversidad regional de la música y la danza dentro de la provincia.
- **Instrumentos:** Detallaremos los instrumentos que se utilizan en la interpretación de la canción o danza. Estos detalles pueden proporcionar una visión sobre las técnicas musicales y las tradiciones instrumentales de la región.
- **Cultura:** Delinearemos la cultura o las culturas específicas que están asociadas con la canción o danza. Esto puede incluir elementos como el idioma en el que se canta la canción, las influencias culturales en la danza, y cualquier significado cultural o simbólico asociado con la pieza.
- **Fuente:** Cada entrada contendrá información sobre la fuente de los datos presentados. Esto asegura que nuestra plataforma es transparente y que los usuarios pueden confiar en la información proporcionada.

En general, al proporcionar estos detalles exhaustivos, aspiramos a crear una plataforma que sea tanto educativa como disfrutable, permitiendo a los usuarios sumergirse completamente en la rica tradición musical de la provincia de Cáceres.

5.2.8 Similitudes

En el corazón de nuestra plataforma digital está la intención de ayudar a los usuarios a descubrir las ricas conexiones y similitudes que existen dentro de la tradición musical de la provincia de Cáceres. Mediante el uso de funciones avanzadas de búsqueda y análisis, los usuarios podrán seleccionar una canción, una zona o una persona y encontrar elementos relacionados en la tradición musical cacereña.

Al seleccionar una canción, los usuarios podrán descubrir otras canciones que comparten características similares, ya sea en términos de melodía, ritmo, temática, instrumentación o estilo de interpretación. Este análisis de similitudes puede revelar cómo ciertas influencias y estilos se han difundido a través de la tradición musical de la provincia.

Al seleccionar una zona, los usuarios podrán explorar las similitudes entre las músicas de diferentes partes de la provincia. Por ejemplo, podrían descubrir cómo ciertas formas musicales son comunes a varias comarcas, o cómo los estilos musicales han evolucionado de manera similar en diferentes áreas.

Al seleccionar una persona, los usuarios podrán rastrear la influencia de un músico o intérprete particular a través de la tradición musical cacereña. Esto podría implicar la identificación de canciones que han sido influenciadas por su estilo, artistas que han seguido su camino, o zonas donde su influencia ha sido particularmente fuerte.

Esta función de similitudes permitirá a los usuarios descubrir las redes de influencia, adaptación y evolución que están en juego en la tradición musical de Cáceres. De este modo, podrán apreciar la tradición musical no solo como una colección de canciones y danzas individuales, sino como un sistema dinámico e interconectado de prácticas culturales.

5.2.9 Educación

Nuestra plataforma no solo es un recurso para la investigación y el disfrute de la música y danza tradicional de Cáceres, sino también una herramienta educativa que ofrece una variedad de actividades, guías y ejercicios diseñados para profundizar en la comprensión de la tradición musical cacereña.

Las actividades pueden incluir tareas interactivas como la creación de listas de reproducción temáticas, la comparación de versiones diferentes de una misma canción, o la investigación sobre la vida y obra de artistas cacereños destacados. Estas actividades están diseñadas para implicar activamente a los usuarios en el aprendizaje y la exploración de la música de Cáceres.

Las guías proporcionarán información detallada y accesible sobre aspectos específicos de la música y danza de Cáceres. Esto puede incluir guías de escucha que ayuden a los usuarios a apreciar las características y los matices de la música cacereña, o guías históricas que contextualicen la música y danza de Cáceres dentro de la historia social y cultural de la provincia.

Los ejercicios pueden ser tareas de reflexión y análisis que alienten a los usuarios a pensar críticamente sobre la música y danza de Cáceres. Por ejemplo, podría pedirse a los usuarios que reflexionen sobre la relación entre la música y la identidad cultural, que analicen las letras de una canción en términos de su contenido social o político, o que consideren cómo la música de Cáceres ha sido influenciada por otras culturas y tradiciones musicales.

En última instancia, nuestro objetivo con estas ofertas educativas es fomentar una apreciación más profunda y enriquecedora de la música y danza de Cáceres, así como alentar a los usuarios a desarrollar habilidades de escucha crítica, análisis musical y comprensión cultural.

5.2.10 Por favor, participa

Nos gustaría destacar que la vitalidad y el desarrollo continuo de esta plataforma dependen en gran medida de la participación activa de nuestros usuarios. Es a través de tu participación, ya sea en forma de contribuciones directas, interacciones, feedback o simplemente el uso regular de la plataforma, que podemos continuar manteniendo la plataforma relevante, útil y vibrante. Te invitamos a unirte a esta emocionante aventura cultural. Ya sea que desees compartir tu conocimiento sobre una canción o un artista en particular, agregar a nuestra creciente base de datos, ayudar a corregir o mejorar las entradas existentes, o simplemente aprender y disfrutar de la rica tradición musical cacereña, tu participación es fundamental para nuestro esfuerzo colectivo. No se trata solo de preservar y difundir la música y danza tradicional de Cáceres, sino también de construir una comunidad de individuos interesados y apasionados por la tradición oral musical. Con tu participación, podemos asegurar que la música y danza de Cáceres continúen siendo apreciadas y entendidas, no solo en el contexto actual, sino también por las futuras generaciones. Así que, te animamos a que te unas a nosotros, aporta tu voz y tu perspectiva, y juntos podemos continuar enriqueciendo esta excitante aventura cultural.

Conclusiones Capítulo 5

La propuesta para la creación de una base de datos digital para la música de tradición oral en la provincia de Cáceres es un proyecto esencial que busca preservar y difundir un patrimonio cultural importante. Esta iniciativa tiene implicaciones profundas en términos de preservación cultural y difusión. Asegura la preservación a largo plazo de estas joyas culturales a través de la digitalización, facilitando su análisis y estudio, y proporcionando una solución práctica al deterioro de los materiales físicos.

La plataforma digital, inspirada en el proyecto *The Global Jukebox* de Alan Lomax, hará la música tradicional de Cáceres accesible a un público amplio, tanto local como global. Los usuarios tendrán la oportunidad de explorar y sumergirse en la rica tradición musical de Cáceres, aprender sobre su papel en la cultura e historia de la región, y hacer comparaciones con la música de otras regiones. Además, la plataforma servirá como un recurso educativo y fomentará el aprecio por la diversidad cultural.

La interactividad y la participación comunitaria son elementos clave de esta propuesta. Con características como *Explora el mapa*, *Ruleta musical*, *Viajes*, *Cultura*, *Búsqueda Avanzada*, *Detalles de la canción o danza*, *Similitudes* y *Educación*, se espera que los usuarios no solo escuchen la música, sino que se sumerjan en ella, comprendan su contexto y descubran sus conexiones. La sección *Por favor, participa* invita a la comunidad a contribuir y ser una parte activa del proyecto, fortaleciendo la identidad y pertenencia de la comunidad.

En resumen, esta propuesta es una estrategia innovadora para preservar, valorar y difundir la música de tradición oral de la provincia de Cáceres. Aprovecha la digitalización y el acceso global a la información para proteger y promover nuestro patrimonio cultural, haciendo que la rica tradición musical de Cáceres sea más accesible, comprendida y apreciada a nivel global. Esta iniciativa es un paso esencial hacia la valoración y el reconocimiento del patrimonio musical cacereño, garantizando que estas preciadas expresiones culturales se mantengan vivas y relevantes para las generaciones futuras.

IV. RESULTADOS

Tras una rigurosa fase de recopilación y análisis de datos, nos encontramos en el punto crucial de presentar los hallazgos de nuestra investigación en este apartado. Este segmento es la esencia empírica de nuestra investigación, donde se exponen las respuestas que hemos hallado en nuestra investigación sobre la música de tradición oral de la provincia de Cáceres. Los resultados obtenidos han sido compilados meticulosamente, respetando un enfoque de exposición objetiva y neutral, con el propósito de presentar los hechos tal y como han surgido de nuestra investigación.

Este apartado se dedica a la enumeración y descripción de las constataciones empíricas derivadas del trabajo de campo y el análisis de datos, sin incluir interpretaciones o inferencias. Con esta base sólida y bien fundamentada, procederemos posteriormente a explorar las implicaciones y el significado de estos resultados en el apartado de *Discusión*.

Resultados Capítulo 1

Instrumentos de recogida de la información utilizados por los etnomusicólogos

Resultados sobre la utilización de la grabadora de audio

En resumen, los etnomusicólogos mencionados en la investigación utilizaron diferentes instrumentos de recogida de información. Kurt Schindler fue uno de los pioneros en utilizar la grabadora de audio a principios del siglo XX, mientras que otros investigadores como Bonifacio Gil, Manuel García Matos y Ángela Capdevielle se basaron en la transcripción directa de la música a partir del dictado de los intérpretes, sin hacer uso de la grabadora. En las décadas posteriores, la utilización de la grabadora se convirtió en una herramienta común entre los etnomusicólogos, como se evidencia en las obras de Francisco Rodilla, Pilar Barrios, AFVR, Rosario Guerra y Sebastián Díaz, y Cosme Tomé. La grabadora permitió una mayor precisión y fidelidad en la documentación de las canciones, así como la posibilidad de capturar el contexto cultural en el que se interpretan. Estos avances tecnológicos han sido fundamentales para la preservación y difusión de la música tradicional y folklórica.

Resultados sobre la utilización de la grabadora de vídeo

En cuanto a los etnomusicólogos mencionados en la investigación, no se proporciona información específica sobre si utilizaron o no la grabadora de vídeo como herramienta de recopilación de información. Sin embargo, se menciona que la grabadora de vídeo es una herramienta valiosa en la etnomusicología, ya que permite capturar tanto la música como los aspectos visuales de las actuaciones y el contexto cultural en el que

se llevan a cabo. Algunos autores, como Pilar Barrios y Ricardo Jiménez, resaltan la importancia de recolectar grabaciones en vídeo y fotografías durante el trabajo de campo, especialmente en celebraciones y eventos musicales donde se pueden capturar expresiones, gestos, instrumentos y escenas que enriquecerán la investigación. Sin embargo, no se menciona explícitamente si los etnomusicólogos de la investigación utilizaron esta herramienta.

Es importante destacar que el uso de grabaciones en vídeo no es necesario en todos los estudios musicológicos y que existen otros métodos y fuentes de información, como fuentes escritas y grabaciones de audio, que también pueden ser utilizados para analizar y comprender la música y su contexto cultural. Además, en algunos casos, como en la investigación histórica de la música, las grabaciones en vídeo pueden ser limitadas o inexistentes, lo que requiere que los investigadores confíen en otras fuentes para obtener una comprensión más completa de la música en cuestión.

En resumen, aunque la grabadora de vídeo puede ser una herramienta valiosa en la etnomusicología para documentar y analizar la música y su contexto cultural, no se proporciona información específica sobre su uso en los trabajos de los etnomusicólogos mencionados en la investigación. Sin embargo, esto no disminuye necesariamente la calidad de sus investigaciones, siempre y cuando hayan utilizado métodos rigurosos y apropiados para recopilar y analizar los datos disponibles.

Resultados sobre la utilización de entrevistas y fichas

El análisis comparado de los cancioneros revela que los etnomusicólogos han utilizado una variedad de herramientas para recopilar información sobre la música y la cultura de las comunidades estudiadas. Algunos investigadores, como Bonifacio Gil y Kurt Schindler, han incorporado elementos etnográficos en sus cancioneros, proporcionando información contextual sobre las prácticas culturales asociadas con la interpretación de las canciones. Estos enfoques se diferencian de otros cancioneros que se centran principalmente en los aspectos musicales de las melodías, como los trabajos de Manuel García Matos y Cadpdevielle.

En cuanto a las herramientas utilizadas, se ha observado que las entrevistas y fichas han sido empleados por los etnomusicólogos para obtener datos cualitativos y cuantitativos. Algunos investigadores, como Bonifacio Gil, han utilizado entrevistas estructuradas y no estructuradas para obtener información de primera mano de los músicos y miembros de la comunidad. Además, Bonifacio Gil proporcionó información contextual sobre las prácticas culturales asociadas con la interpretación de las canciones,

lo que sugiere una inclinación hacia la etnografía musical. Otros investigadores, como el equipo de la AFVR, han realizado entrevistas en el contexto de la recopilación de cantos en sus respectivas localidades. Rosario Guerra y Sebastián Díaz llevaron a cabo entrevistas etnográficas y musicales de forma flexible y adaptada a los recuerdos y deseos de los informantes, creando un ambiente distendido y relajado durante las entrevistas. Por otro lado, Francisco Rodilla se centró en entrevistas para la recopilación de cantos, superando dificultades como los lapsus y la inseguridad de los cantores. También mencionó la reconstrucción de algunos cantos con la ayuda de otros informantes interesados en la investigación. Además, se han utilizado cuestionarios cerrados y abiertos para obtener información sobre las preferencias musicales, el uso de la música en diferentes contextos y otros aspectos relacionados con la cultura musical. Pilar Barrios y Ricardo Jiménez (2003) han utilizado cuestionarios y fichas estructuradas como guías para entrevistas estructuradas y recopilación de información y muestras musicales.

Sin embargo, es importante destacar que la falta de acceso directo a las entrevistas y cuestionarios utilizados por algunos investigadores dificulta una evaluación exhaustiva de la metodología y la calidad de los datos obtenidos. La información disponible en los cancioneros analizados permite inferir el uso de estas herramientas, pero no proporciona detalles precisos sobre su diseño y aplicación.

En conclusión, los etnomusicólogos han utilizado una variedad de herramientas, como entrevistas, fichas y cuestionarios, para recopilar información sobre la música y la cultura de las comunidades estudiadas. Algunos han integrado elementos etnográficos en sus cancioneros, mientras que otros se han centrado principalmente en los aspectos musicales de las melodías. La calidad y la fiabilidad de los datos recopilados dependen de la aplicación rigurosa y sistemática de estas herramientas, así como de la contextualización adecuada de las prácticas musicales dentro del marco cultural más amplio.

Resultados sobre la observación participante

La observación participante, una técnica fundamental en la etnomusicología, implica una integración prolongada en la comunidad musical estudiada y una participación activa en sus actividades. Permite obtener información valiosa sobre el contexto social y cultural de la música, su transmisión y aprendizaje, así como un conocimiento profundo de las prácticas y valores culturales relacionados con ella. Algunos de los investigadores mencionados en el análisis han utilizado la observación participante en sus estudios.

Por ejemplo, la colaboración con personas nativas del lugar ha sido utilizada por algunos investigadores para suplir su falta de pertenencia a la comunidad estudiada. Kurt Schindler contaba con una persona originaria de los lugares para traducir y comprender las canciones en su totalidad.

La pertenencia a la comunidad estudiada ha sido destacada en varios casos. Los autores de los cancioneros elaborados en su mayoría eran lugareños que conocían las tradiciones, canciones y costumbres de sus respectivos pueblos. La AFVR, por ejemplo, realizó el cancionero popular de Torrecillas de la Tiesa con la participación de habitantes del mismo municipio. Otros investigadores, como Francisco Rodilla, Pilar Barrios y Ricardo Jiménez, Pedro Majada, Rosario Guerra y Sebastián Díaz, y Jaime Sampedro, también tienen un conocimiento detallado de las tradiciones y prácticas culturales de sus lugares de origen.

Sin embargo, la magnitud geográfica puede limitar la observación participante en zonas extensas. En tales casos, los investigadores han buscado alternativas. La colaboración con personas nativas y la inmersión cultural han sido enfoques utilizados para obtener información de primera mano y contextualizada. Algunos investigadores han colaborado estrechamente con los habitantes locales para recopilar canciones y comprender las prácticas culturales locales, mientras que otros han llevado a cabo una inmersión cultural, integrándose en la comunidad estudiada durante un período prolongado para obtener una comprensión más auténtica.

En resumen, la observación participante desempeña un papel crucial en la etnomusicología, proporcionando información detallada sobre el contexto social y cultural de la música. Los investigadores han utilizado diversas estrategias, como entrevistas flexibles, colaboración con personas nativas y la inmersión cultural, para superar los desafíos de la observación participante en zonas geográficas extensas. La participación activa de los investigadores en la cultura local y su pertenencia a la comunidad estudiada pueden enriquecer la calidad de los datos recopilados, permitiendo un conocimiento más profundo y auténtico de las prácticas musicales y culturales.

Resultados sobre el análisis de documentos

El análisis de documentos desempeña un papel fundamental en la investigación etnomusicológica, ya que permite obtener información histórica y cultural relevante sobre la música y su contexto social. Cada musicólogo estudiado ha utilizado diferentes enfoques y estrategias en su análisis de documentos, adaptándose a las características específicas de sus investigaciones. Bonifacio Gil, en su trabajo *Cancionero popular de*

Extremadura, realizó un exhaustivo análisis de documentos que incluyó la revisión de archivos parroquiales, literatura antigua, manuscritos y la tradición oral. Su dedicación y conocimiento del folclore de la región fueron fundamentales para la recopilación y análisis de las canciones populares, lo que resultó en un trabajo pionero en la preservación de la cultura popular de Extremadura. Kurt Schindler, por su parte, llevó a cabo una investigación en la que combinó su amplio conocimiento de la música culta y la ciencia musical con la colaboración de personas nativas del lugar para traducir y comprender las canciones en su totalidad. Su dominio del español, tanto culto como popular, y su cultura histórica y literaria le permitieron establecer contacto con los habitantes locales y comprender el contexto cultural en el que se desarrollaba la música. Ángela Capdevielle, aunque no se mencionan evidencias de un análisis de documentos previo, se presume que su experiencia en la *Sección Femenina* le otorgó un conocimiento básico en la metodología de investigación. Sin embargo, no existen fuentes verificables que respalden esta afirmación. En el caso de Pedro Majada, se sugiere que realizó un análisis previo de los documentos existentes al mencionar la revisión y comparación con otros cancioneros. Su trabajo de recopilación y análisis de los cantos populares de la Garganta permitió obtener información detallada y actualizada sobre la realidad musical de la zona. Pilar Barrios y Ricardo Jiménez llevaron a cabo un análisis de documentos en archivos históricos, diocesanos y municipales para obtener información sobre los sucesos, acontecimientos y personajes relevantes de la época. La búsqueda en línea complementó esta información y permitió contextualizar los hallazgos obtenidos en su investigación. Francisco Rodilla utilizó manuscritos de cantos populares de Torrejoncillo y realizó una revisión de los manuscritos de otros músicos, como Bonifacio Gil, para verificar la coincidencia con el material que recopiló. La combinación de estas fuentes directas permitió una exhaustiva documentación de los cantos populares de Torrejoncillo. Rosario Guerra y Sebastián Díaz llevaron a cabo un análisis de documentos y entrevistas a informantes clave para reconstruir la historia musical de Piornal. Además, utilizaron diferentes formatos de grabaciones musicales y audiovisuales como fuentes documentales. Cosme Tomé combinó métodos empíricos y teóricos en su investigación, realizando trabajo de campo, consultando bibliografía general y especializada, y entrevistando a informantes locales. Esta metodología le permitió obtener una aproximación rigurosa y detallada al folclore musical de las Villuercas Bajas. Jaime Sampedro se enfocó en la etnografía y utilizó técnicas como entrevistas y debates entre

informantes, además de analizar fuentes parroquiales y municipales y llevar a cabo una revisión bibliográfica exhaustiva.

En general, todos los musicólogos estudiados reconocieron la importancia del análisis de documentos en sus investigaciones etnomusicológicas. Utilizaron diferentes fuentes y enfoques, adaptándose a las particularidades de cada proyecto, lo que les permitió obtener información valiosa sobre la música y su contexto social y cultural.

Resultados sobre el tipo de transcripción musical de los diferentes autores

La transcripción de la música de tradición oral es un trabajo delicado y diverso, como lo demuestran los diversos enfoques utilizados por los etnomusicólogos en los cancioneros estudiados. Por ejemplo, Kurt Schindler optó por una transcripción literal, esforzándose en capturar cada detalle de las canciones y melodías transcritas. Por otro lado, Bonifacio Gil, además, utilizó una transcripción fonética, lo que le permitió representar la pronunciación y el acento regional de las canciones, usando símbolos fonéticos en lugar de las letras del alfabeto convencional. Manuel García Matos, por su parte, optó por transportar las melodías a tonos con mejor ubicación dentro del pentagrama, facilitando así su lectura y comparación con otras transcripciones. Aunque no especificó la tesitura original de la grabación, lo que puede considerarse un dato importante, incluyó índices tonales y secuenciaba las melodías desde las que consideraba más arcaicas a las más actuales, y de las modales a las tonales. Rosario Guerra y Sebastián Díaz, en su trabajo, destacaron la delicadeza y objetividad requeridas en el proceso de transcripción, enfatizando la necesidad de evitar la corrección del material recolectado. Aunque admitieron las dificultades que la escritura en la música oral puede presentar para los investigadores, se esforzaron por realizar una transcripción clara y precisa, utilizando instrumentos como el laúd y el piano para ayudar a determinar la tesitura y la tonalidad de las canciones. Siguiendo esta línea argumentativa, Francisco Rodilla destacó la importancia de tener en cuenta a los destinatarios de la investigación antes de iniciar la transcripción, ya que la edición de una serie de canciones puede variar significativamente en función del público al que se dirige. Francisco Rodilla buscaba facilitar la lectura y entonación para un público amplio y no especializado. Pilar Barrios y Ricardo Jiménez, durante su proceso de transcripción, seleccionaron una tesitura que respetara, en la medida de lo posible, la altura de las notas empleadas en la interpretación original, mientras que Hidalgo siguió los planteamientos propuestos por Francisco Francisco Rodilla León, buscando la accesibilidad del material sin perder de vista la naturaleza de la obra y las posibilidades que esta ofrece. En los trabajos de Ángela Capdevielle, Pedro

Majada, García, Calle, Cosme Tomé y Jaime Sampedro, aunque no se dispone de información acerca del tipo de transcripción utilizado, el análisis de las partituras sugiere que llevaron a cabo una transcripción que resulta accesible en términos de lectura musical.

En resumen, todos estos enfoques, a pesar de sus diferencias, comparten el objetivo común de preservar y difundir la música de tradición oral, cada uno con sus propias estrategias y prioridades, lo que refleja la rica diversidad y complejidad de este campo de estudio.

Resultados sobre el tipo de armadura utilizado por los autores

En la etnomusicología, uno de los pilares fundamentales es la precisión en las transcripciones, pues garantizan la autenticidad y el respeto por la música de las culturas que son estudiadas. Aquí, el trabajo de Kurt Schindler sobresale por la exactitud y compromiso en la conservación del material original que manifiesta en sus transcripciones, las cuales han sido reconocidas por ser fieles reproducciones de las canciones cantadas por los informantes como se indicó anteriormente. Tal precisión se pudo alcanzar gracias a la utilización de un gramófono que permitió a Kurt Schindler conservar y reproducir el material original cuantas veces fuera necesario para obtener una transcripción fidedigna. Onís (1941) elogia el escrúpulo y la meticulosidad con que Kurt Schindler trabajó tanto en la recopilación como en la transcripción de las canciones, demostrando un respeto irrestricto por las formas populares de la música y el lenguaje, sin intentar corregirlas ni uniformarlas. De ahí que sus transcripciones sean las únicas que presentan hasta seis alteraciones en la armadura, y una de las pocas que exhiben cinco alteraciones.

Por otro lado, en el repertorio de Manuel García Matos predomina la utilización de armaduras con una única alteración, debido en gran parte a que un porcentaje considerable de las melodías recopiladas fueron compuestas para flauta y tamboril, instrumentos que emplean frecuentemente la armadura de Sib en la escritura de sus melodías. Sin embargo, en su obra se encuentran algunas armaduras poco comunes, lo que si se excluyeran permitirían inferir que la armadura predominante en su obra sería aquella sin alteraciones.

En contraposición, las investigaciones de Bonifacio Gil, Rosario Guerra y Sebastián Díaz, Francisco Rodilla, Pilar Barrios y Ricardo Jiménez, AFVR y Cosme Tomé, manifiestan que la armadura más común es aquella sin alteraciones, seguida de la armadura con una alteración. Sin embargo, es importante puntualizar que no se encuentran armaduras con cinco o seis alteraciones en sus trabajos.

Rosario Guerra y Sebastián Díaz se enfocaron, en su mayoría, en la recopilación de piezas en tonalidades con escasas o ninguna alteración, representando esto un porcentaje elevado de su repertorio documentado. Este dato puede sugerir que las tonalidades más sencillas, desde el punto de vista armónico, prevalecen en la tradición musical de la comunidad que investigaron, señalando una posible preferencia o predominancia de estas. También otra de las razones por las cuales los compositores usaron pocas alteraciones podría ser para facilitar la lectura de los individuos menos familiarizados con la notación musical. Las tonalidades fueron registradas según la preferencia del informante. En la obra, se menciona que surgieron tonalidades con una cantidad significativa de alteraciones y ámbitos melódicos muy graves, aunque estos casos fueron la excepción más que la norma en su recopilación.

Por otro lado, autores como Jaime Sampedro, Ángela Capdevielle y Pedro Majada han documentado una variedad más amplia de tonalidades. Jaime Sampedro, por ejemplo, presenta una distribución casi uniforme de piezas con entre cero y cuatro alteraciones, lo que indica un repertorio que abarca un rango más amplio de tonalidades. Es destacable que solo Kurt Schindler, Ángela Capdevielle, Pedro Majada y Jaime Sampedro documentan piezas con cinco o seis alteraciones. Estas tonalidades, consideradas más complejas desde el punto de vista armónico, parecen ser menos comunes en la música tradicional, lo que podría reflejar una menor frecuencia de técnicas avanzadas de modulación tonal en estas tradiciones, o simplemente la preferencia por estas tonalidades.

Resultados sobre el análisis comparado de ornamentos

En el estudio de diversos cancioneros populares, tales como los de Cosme Tomé, AFVR, Ángel Calle et. al, Jaime Sampedro y Francisco Rodilla, se ha observado una notable ausencia de embellecimientos melódicos significativos y, en el resto de los cancioneros analizados, la presencia de dichos embellecimientos es mínima. Esta ausencia podría interpretarse como una intención deliberada de los autores de simplificar la escritura y la transmisión de las canciones.

Al reducir la ornamentación, las melodías se vuelven más accesibles a un amplio espectro de público, desde los conocedores de la música tradicional hasta los neófitos en este tipo de repertorio. Asimismo, es probable que los autores hayan considerado la función social de la música popular en su decisión de simplificar las melodías. Muchas veces, estas canciones desempeñaban el papel de vehículos de comunicación entre diversas comunidades y servían para transmitir mensajes o noticias de relevancia. Al

simplificar las melodías, los autores garantizarían que estas canciones pudieran ser cantadas y comprendidas por una amplia y diversa audiencia.

Es crucial, además, tener en cuenta el contexto histórico y cultural en el que se crearon estos cancioneros. Muchas de las canciones populares que se recopilan en ellos proceden de épocas en las que la transmisión oral era el único método para preservar la música y la cultura popular. Desde este punto de vista, la simplicidad melódica podría considerarse como un recurso para asegurar la supervivencia y la continuidad de estas canciones a través del tiempo.

En conclusión, la ausencia de embellecimientos melódicos en ciertos cancioneros populares puede interpretarse como una estrategia consciente por parte de los autores para hacer que estas canciones sean más accesibles y fáciles de transmitir. Además, esta simplicidad melódica puede haber estado influenciada por factores sociales, culturales e históricos que condicionaron la forma en que se preservó y transmitió la música popular en el pasado.

Resultados del análisis comparado en cuanto a variantes-versiones

El cancionero recopilado por Bonifacio Gil destaca por presentar tanto variantes como diferentes versiones de una misma canción. En las versiones de una misma canción, aunque el texto sea prácticamente idéntico, la melodía difiere significativamente. Se pueden observar variantes de una versión específica de una canción, lo que sugiere que esta versión ha experimentado cambios en su letra y/o melodía en diferentes contextos y regiones.

La presencia de una canción duplicada en el cancionero de Kurt Schindler es un hecho que reviste una gran importancia en el estudio de la música tradicional. Esta duplicidad sugiere la existencia de diferentes variantes o versiones en la música popular. En relación a la obra del autor Manuel García Matos analizada en el presente estudio, especialmente el *Cancionero popular de Extremadura*, se observa que se especifica de qué versión se trata. Sin embargo, no se han detectado variantes. Con respecto a Ángela Capdevielle, se apunta que no muestra variantes, o al menos no las denomina así, solo algunas versiones.

El cancionero de la Pedro Majada, por su parte, no emplea el término versión sino el término variante, y exhibe textos de recambio que no son denominados como tales, sino definidos como una serie de letrillas, estrofas y estribillos, recolectados individualmente, que son aplicables a cualquiera de las melodías previamente mencionadas. En el cancionero de Ángel Calle et. al, a diferencia de otros cancioneros,

carece de cualquier tipo de versión o variante. No obstante, sí muestra textos de recambio. En el cancionero de Pilar Barrios y Ricardo Jiménez, se evidencia una atención particular en la presentación de múltiples versiones de algunos cantos. Avanzando cronológicamente encontramos la obra de AFVR, *Cancionero de Torrecillas de la Tiesa*. A pesar de la riqueza de la información contenida en este cancionero, se ha señalado que no muestra ninguna versión, variante ni texto de recambio.

En la obra *Los sonidos de un pueblo* de Rosario Guerra y Sebastián Díaz (2008), se observan diferentes versiones y variantes de un mismo canto. Adicionalmente, se presentan lo que se pueden entender como 'textos de recambio', demostrando un enfoque flexible y adaptativo en la composición. La obra también alude a las melodías 'asimiladas', sugiriendo la incorporación de elementos extraídos de diversas fuentes musicales. Esto podría indicar un proceso de absorción y adaptación de diferentes influencias musicales dentro de la composición.

En la obra de Cosme Tomé, *El folklore musical de tradición oral en las Villuercas Bajas*, se presentan distintas variantes de un mismo canto. Sin embargo, no se especifica ninguna clasificación de las versiones. Finalmente, en la obra de Jaime Sampedro, se señalan diversas versiones o variantes de los cantos, conservando el mismo título y agregando un número cardinal adyacente para distinguir las distintas versiones o variantes.

Resultados sobre la utilización de signos especiales

En el vasto campo de la música de tradición oral, la notación musical se alza como una herramienta vital para la transcripción y preservación de las melodías y las letras de las canciones populares. Aquí, la mayoría de las obras analizadas se aferran a la utilización de la notación convencional, sin introducir signos especiales o adaptaciones particulares. Entre estas obras, destacan las obras de Kurt Schindler, Manuel García Matos, Jaime Sampedro, Francisca García, Ángel Calle et. al, AFVR, Pedro Majada y Ángela Capdevielle. De forma particular, *Cancionero popular de la provincia de Cáceres* de Manuel García Matos utiliza una notación tradicional, cimentada en los códigos del solfeo clásico. Manuel García Matos justifica esta elección apuntando a que el Consejo Internacional de la Música, amparado por la UNESCO, no emitió normas para la representación gráfica de la música folklórica hasta 1950. Por tanto, a pesar de algunas limitaciones, la prevalencia de la notación convencional en estas obras ha sido crucial para la transmisión y preservación de un patrimonio musical y cultural invaluable para las regiones estudiadas.

En contraste, también se encuentran ejemplos de uso de signos especiales en la notación musical de la música de tradición oral en la región de Extremadura. Bonifacio Gil, uno de los primeros folkloristas y etnomusicólogos en España, los introdujo en la transcripción de la música de tradición oral en su obra *Cancionero popular de Extremadura*. Los signos de Bonifacio Gil, aportan una representación más detallada y precisa de la música, ayudando a preservar su autenticidad. Esta práctica, no obstante, fue objeto de debate. Algunos sostenían que dichos signos alteraban la esencia de la música popular, considerando suficiente la notación tradicional. Por otro lado, Bonifacio Gil y otros defendían que la música de tradición oral, como patrimonio cultural, debía preservarse con la mayor fidelidad posible, requiriendo para ello el uso de signos especiales. Por otra parte, en la obra *Música y tradiciones en Torrequemada* se utilizan signos especiales para representar ciertas notas microtonales, aquellas que, aunque no se ejecutan con portamentos claros, presentan una ligera variación en su altura o afinación. Aquí, el signo “+” se usa sobre la nota correspondiente. Aunque su uso es limitado, demuestra la intención de reflejar de manera más precisa los matices y características de la interpretación musical de Torrequemada.

La obra *Los sonidos de un pueblo* introduce signos especiales como el signo “↑”, que indica un sonido ligeramente más agudo, el signo “↓” para un sonido ligeramente más grave, y el signo de portamento. Estos signos se usan cuando la notación convencional no dispone de un signo adecuado. Finalmente, en *Música de tradición oral en Torrejoncillo*, el uso de signos especiales es limitado debido a que las transcripciones no presentan una dificultad especial. No obstante, se emplean el signo “+” para indicar sonidos ambiguos, el signo “x” para sonidos hablados o declamados, y líneas punteadas para sustituir las líneas divisorias convencionales cuando es necesario dividir el fraseo en canciones de ritmo libre.

En conclusión, la elección entre notación convencional y signos especiales refleja distintas filosofías y necesidades en la transcripción de la música de tradición oral, equilibrando la fidelidad a la interpretación original con la legibilidad y accesibilidad de las transcripciones. Cada enfoque tiene su valor, y juntos contribuyen a la rica diversidad y preservación de este valioso patrimonio musical.

Resultados Capítulo 2

Resultados según el criterio de clasificación

Como se ha podido comprobar, cada autor aporta un enfoque único que refleja su comprensión y visión de la música folklórica, y juntos, estos enfoques forman una imagen compleja y rica del folklore y la música tradicional. Kurt Schindler enfocó su clasificación a nivel geográfico, que aunque podría parecer un enfoque simplista, ofrece un reflejo de la variabilidad y diversidad de la música tradicional. Este enfoque se sustenta en el hecho de que la música folklórica es inherentemente local y refleja las costumbres y tradiciones de una región específica. Bonifacio Gil, con su enfoque único y divisiones literarias y musicales, ilustra la interacción y complementariedad de estas dos dimensiones de la música folklórica. Su clasificación refleja una visión integradora y holística. Manuel García Matos, sin embargo, vuelve a la tradición de los ciclos anuales, lo que destaca la importancia de la temporalidad en la música folklórica. Su enfoque pone de relieve cómo la música tradicional se entrelaza con los ritmos de la vida cotidiana y las estaciones del año. Ángela Capdevielle combina la regionalidad con la funcionalidad de la música. Este enfoque sugiere que la música folklórica no sólo refleja la identidad geográfica, sino que también tiene un papel importante en la vida cotidiana y en rituales y eventos específicos de una comunidad. Francisca García y Pedro Majada, aunque comienzan con ciertos parámetros, demuestran cómo estos no siempre pueden aplicarse estrictamente en la clasificación de la música folklórica. La música es un fenómeno dinámico y fluido, que no siempre puede ser fácilmente encajado en categorías predefinidas. Este es un recordatorio de que las clasificaciones son herramientas útiles, pero también tienen sus limitaciones y deben ser utilizadas con flexibilidad y apertura. Ángel Calle et al. y Pilar Barrios y Ricardo Jiménez proponen un criterio de clasificación mixto, que combina elementos temáticos y cronológicos. Esto se hace eco de la visión integradora de Bonifacio Gil, pero añade un enfoque en el ciclo anual y la temporalidad. Además, subrayan la importancia de la relación de las canciones con la vida y las costumbres de las personas, lo que refleja una visión antropológica de la música folklórica.

Francisco Rodilla, con su enfoque en la funcionalidad y el ciclo vital, propone una clasificación que es sensible al contexto y a las prácticas de la vida cotidiana. Este enfoque pone de manifiesto que la música folklórica no es un fenómeno aislado, sino que está íntimamente ligado a la vida y a las experiencias de las personas. AFVR y Rosario Guerra y Sebastián Díaz también adoptan un enfoque mixto, pero introducen nuevas categorías y combinaciones. Este enfoque subraya la diversidad y complejidad de la música folklórica, y la necesidad de clasificaciones flexibles y adaptativas que puedan reflejar esta complejidad.

Por último, estos diversos enfoques en la clasificación de la música folklórica y tradicional ponen de manifiesto la necesidad de un análisis multifacético y multidisciplinar. La música folklórica es un fenómeno complejo y rico que refleja la identidad, las costumbres, las prácticas y la vida cotidiana de las personas. Como tal, no puede ser comprendida o clasificada de manera simple o reduccionista. Los diversos enfoques de clasificación reflejados por estos musicólogos y etnomusicólogos subrayan la riqueza y profundidad de la música folklórica, y la necesidad de enfoques de clasificación que sean a la vez rigurosos y flexibles, y que puedan capturar la complejidad y diversidad de este fenómeno musical.

La clasificación de la música folklórica y tradicional constituye un esfuerzo valioso para comprender mejor la música en sí, su evolución, su función social, y su importancia cultural. Las clasificaciones revisadas aquí revelan que los musicólogos y etnomusicólogos se han acercado a la tarea desde múltiples perspectivas, evidenciando la complejidad del campo. En términos generales, se puede concluir que no existe un sistema de clasificación definitivo o absoluto para la música folklórica y tradicional, sino más bien una serie de enfoques complementarios que, en conjunto, proporcionan una visión más completa y matizada de este tipo de música. Cada enfoque refleja diferentes aspectos de la música, desde su vinculación geográfica, su relación con los ritmos y las prácticas de la vida cotidiana, su función en eventos y rituales específicos, hasta su interacción con la literatura y otras formas de expresión cultural.

Para mejorar la clasificación de la música folklórica, propongo la adopción de un enfoque híbrido y flexible que combine varios de los enfoques existentes. Este enfoque debe:

- Reconocer la importancia de la geografía, pero sin limitarse a ella. La música folklórica está profundamente arraigada en su contexto geográfico y cultural, pero también puede trascenderlo a través de intercambios culturales y la evolución de la tradición.
- Considerar tanto los aspectos literarios como los musicales de la música folklórica. Ambos son esenciales para comprender la riqueza y la profundidad de esta forma de expresión cultural.
- Incluir la funcionalidad y el ciclo vital de la música, ya que estas son dimensiones clave que dan forma a la forma en que la música se interpreta y se vive en la vida cotidiana.

- Incluir el ciclo anual, reconociendo cómo la música folklórica se entrelaza con los ritmos de la vida y las estaciones del año.
- Por último, mantener la flexibilidad para adaptarse a la evolución de la música y su variabilidad cultural y regional. La música folklórica es un fenómeno dinámico y fluido, y los sistemas de clasificación deben ser capaces de reflejar esta dinámica y fluidez.

En resumen, un enfoque híbrido y flexible puede proporcionar una visión más completa y matizada de la música folklórica, reflejando su complejidad y diversidad, y permitiendo a la vez la comparación y el análisis en profundidad.

Resultados según la tipología de canto recogida por cada autor

Analizar y comparar estos cancioneros nos permite destacar los siguientes puntos en relación a la música tradicional de la provincia de Cáceres:

- Los romances y canciones narrativas son un componente común y destacado en todos los cancioneros estudiados, reflejando la importancia de la narración en la música tradicional. Los romances cuentan historias locales, relatan eventos históricos y transmiten lecciones morales y culturales.
- La música juega un papel crucial en la celebración de la fe y la devoción en estas comunidades. Esto se evidencia en la frecuente presencia de canciones religiosas en los cancioneros, como las dedicadas a la Virgen del Salor, las canciones de Navidad o los villancicos.
- Los cancioneros también reflejan la vida diaria y los ritmos anuales de trabajo y celebración en estas regiones. Contienen canciones de trabajo, de boda y de quintos que marcan y celebran eventos significativos de la vida comunitaria.
- Las canciones infantiles son comunes en estos repertorios, lo que demuestra el papel de la música en la socialización y educación de los niños. En la misma línea, las canciones de cuna están presentes, destacando la función de la música en el cuidado y entretenimiento de los más pequeños.
- Las festividades locales, como el Carnaval, son ocasiones importantes para la música. Las canciones de Carnaval presentes en los cancioneros reflejan las tradiciones únicas y la riqueza cultural de cada comunidad.
- En los cancioneros de Bonifacio Gil, Kurt Schindler, Ángela Capdevielle y Pedro Majada, los romances y las canciones de ronda siguen siendo elementos

constantes. Estas canciones son a menudo lúdicas, amorosas o satíricas, reflejando la diversidad de emociones y experiencias en la vida social y comunitaria.

- Canciones que reflejan el trabajo diario y los rituales de la vida, como las canciones de faenas y esquileos, son frecuentes en estos cancioneros.
- Las canciones religiosas y de festividades continúan siendo un componente importante, lo que refleja la intersección entre la música y la celebración de momentos religiosos significativos.
- Un número significativo de canciones en los cancioneros de Kurt Schindler y Ángela Capdevielle no se clasifican en una categoría específica o se incluyen en una sección de diversas clases. Esto puede indicar la diversidad y flexibilidad de la música tradicional, que a menudo trasciende categorizaciones rígidas y refleja una variedad de experiencias y emociones.

De este modo, se pone de manifiesto que la música tradicional en la provincia, tal y como se refleja en los cancioneros, es una rica combinación de narración, devoción, celebración de la vida cotidiana y educación. También evidencia la diversidad cultural de estas comunidades y su reflejo en la música.

Resultados según el tipo de índice utilizado

La investigación actual examinó los diferentes cancioneros, todos los cuales presentaban índices de clasificación. Se identificaron dos índices que se adhieren a criterios geográficos, lo que está alineado con la clasificación empleada por los autores de dichos cancioneros. Además de los índices geográficos, se encontraron índices alfabéticos. Estos índices son comunes en cancioneros de música de tradición oral y permiten una identificación rápida de información específica. Los índices ofrecen una visión general rápida de los temas y materiales cubiertos, facilitando la obtención de la información necesaria para el lector. Sin embargo, a pesar de sus ventajas, los índices alfabéticos también presentan limitaciones al no poder captar plenamente la complejidad y sutileza de la música de muchas culturas.

Se observó que algunos autores incluyen índices adicionales a los convencionales en sus cancioneros. La incorporación de estos índices adicionales mejora significativamente la accesibilidad y manipulación de la información contenida en los cancioneros. Además, se mencionó el índice de primeros versos, una herramienta utilizada para clasificar y buscar canciones folklóricas y tradicionales. Este índice permite a los investigadores buscar canciones por su contenido lírico y ayuda a identificar variantes de una canción que se cantan en diferentes regiones o culturas.

En relación a los índices analíticos, se observó que todos los cancioneros presentan índices que están alineados con los sistemas de clasificación de canciones propuestos por sus respectivos autores. Este hecho se considera esencial para garantizar la precisión y coherencia en la organización y clasificación de la información contenida en los cancioneros.

Por último, se mencionaron los índices de informantes, una herramienta invaluable en la investigación de música de tradición oral. Estos índices permiten a los investigadores conocer quiénes proporcionaron la información sobre las canciones, quiénes las cantaron o tocaron. Además, el índice de informantes sirve para evaluar la calidad de la información proporcionada. Se encontraron variaciones en la inclusión y uso de índices de informantes en los cancioneros examinados. Algunos no incluían un índice de informantes, lo que puede dificultar la identificación de las fuentes de los cantos y la trazabilidad de su transmisión. En contraste, otros autores incluyeron índices de informantes de diversas maneras, proporcionando información detallada sobre las fuentes de las canciones y facilitando su estudio y comprensión.

En resumen, los índices desempeñan un papel esencial en la etnomusicología, permitiendo la organización y clasificación de la información musical de manera eficiente. Sin embargo, es fundamental seleccionar los índices adecuados en función de las características del contexto y del tipo de información que se desea analizar para garantizar resultados precisos y confiables.

Resultados en función de la presentación de melodía y texto

El análisis de los cancioneros revela diferencias significativas en la metodología utilizada por los musicólogos para representar la música de tradición oral. Dos enfoques destacan: la yuxtaposición de la melodía y el texto en la misma página y la presentación de melodías y letras por separado.

En las obras de Ángela Capdevielle, Francisca García, Ángel Calle et. al, AFVR, Pedro Majada, Francisco Rodilla, Pilar Barrios y Ricardo Jiménez, Rosario Guerra y Sebastián Díaz, Cosme Tomé y Jaime Sampedro se opta por la yuxtaposición de la melodía y el texto en una misma página. Este método esencial en la etnomusicología permite una comprensión integral de la canción, ya que combina las dos dimensiones, musical y lírica, en una única representación. De este modo, se facilita la interpretación de las canciones en su contexto cultural y se proporciona una visión más holística de la pieza.

Sin embargo, no todos los cancioneros siguen este enfoque. En el cancionero de Kurt Schindler, por ejemplo, se incluye un anexo que contiene las letras adicionales y notas a las canciones que aparecen en el cancionero. Cada texto se relaciona con un número que lo asocia con una canción en particular. En lugar de yuxtaponer texto y melodía en la misma página, este método separa los dos elementos, permitiendo tal vez un análisis más detallado de cada uno de ellos por separado. Este enfoque también se observa en los cancioneros de Bonifacio Gil y Manuel García Matos.

Estas dos prácticas reflejan diferentes maneras de entender y representar la música de tradición oral. Mientras que la yuxtaposición de melodía y texto puede ofrecer una visión más integrada de la canción, la separación de los dos elementos puede facilitar un análisis más minucioso de cada uno de ellos. Ambas metodologías, sin embargo, contribuyen significativamente al estudio y la preservación de la música popular y tradicional.

Como se comentó anteriormente, la práctica de yuxtaponer la melodía y el texto en la etnomusicología es un enfoque fundamental para obtener una visión completa de la música folklórica y tradicional. Esta técnica de presentar dos elementos juntos para compararlos o contrastarlos ofrece una interpretación más rica y detallada de la canción como un todo.

Es importante subrayar el papel crucial de la yuxtaposición en el análisis de las canciones. La melodía y el texto, en efecto, mantienen una relación simbiótica; son elementos que se complementan e influyen mutuamente. Al estudiarlos juntos, se consigue una perspectiva más profunda de la canción y su contexto cultural. La melodía puede acentuar ciertas palabras o frases, dándoles un mayor significado y apoyando el mensaje que se desea transmitir. De igual forma, el texto puede influir en la melodía, determinando el ritmo y la entonación, y generando un clima emocional y culturalmente coherente.

Por lo tanto, la ausencia de yuxtaposición en la melodía y el texto de una canción puede dar lugar a una comprensión parcial y superficial de la música. Al no analizar estos elementos de forma conjunta, se pueden perder detalles significativos y existe el riesgo de malinterpretar la canción en su contexto cultural. Por ejemplo, al analizar solo la melodía de una canción, se puede perder la comprensión de su mensaje cultural y social, así como su relación con otras canciones similares dentro de la misma cultura.

En definitiva, la yuxtaposición de la melodía y el texto en la música folklórica y tradicional es una herramienta esencial para la etnomusicología. Permite una

interpretación más profunda y detallada de la canción y su contexto cultural, lo que resulta vital para comprender la música en su totalidad. La falta de yuxtaposición de estos elementos puede llevar a una interpretación superficial e incompleta de la canción, lo que puede resultar en un entendimiento erróneo y una falta de apreciación del significado cultural de la música.

Resultados sobre los títulos

El análisis de los cancioneros revela diversas tendencias y técnicas utilizadas por los etnomusicólogos en la recopilación y documentación de la música de tradición oral. Este estudio, centrado en el uso de títulos en las canciones, resalta la importancia que éstos juegan en la preservación y la comprensión de la cultura de donde provienen. Los títulos asignados a las canciones sirven como una ventana a la región geográfica o cultural de origen, ofreciendo al lector pistas valiosas sobre el contexto del que la canción ha surgido. Esta conclusión se basa en la premisa de que cada título proporciona una narrativa propia y a menudo revela detalles sobre el contenido de la canción, la temática que aborda o incluso el estado emocional o las tradiciones que representa.

En este contexto, es notorio que la obra *Cancionero popular de la provincia de Cáceres* de Manuel García Matos se desvía de la norma general, ya que todas los autores restantes analizados en esta investigación asignan títulos a cada uno de los cantos recopilados. En este cancionero, las canciones presentadas carecen de títulos asignados. Este hecho podría interpretarse de varias maneras. Una posibilidad es que el autor haya intentado preservar la pureza de la tradición oral, evitando la imposición de títulos que podrían dar lugar a interpretaciones preconcebidas. Otra posibilidad es que esta omisión refleje la manera en que estas canciones se transmiten y se reconocen en la cultura de origen; quizás no se utilicen títulos en la tradición de la provincia de Cáceres y el autor haya decidido respetar esta práctica.

No obstante, es importante destacar que la ausencia de títulos en este cancionero puede plantear desafíos para los investigadores y lectores, ya que los títulos a menudo facilitan la identificación y el recuerdo de las canciones. Además, la ausencia de títulos podría dificultar la localización de canciones específicas o la formación de una comprensión completa de la diversidad y la riqueza cultural que se expresa en la música.

Por tanto, se sugiere que, en futuras ediciones de este y otros cancioneros, se consideren tanto las prácticas locales de nomenclatura como las necesidades y expectativas de los lectores contemporáneos y los investigadores para conseguir un equilibrio adecuado. Este balance puede ayudar a garantizar la transmisión y comprensión

efectiva de estas ricas tradiciones musicales, respetando al mismo tiempo su autenticidad y su originalidad.

Este hallazgo añade otro nivel de contraste a nuestro análisis. En todos los demás cancioneros examinados, cada canción viene con un título asignado, lo que resalta aún más la particularidad de la obra de Manuel García Matos. Esta uniformidad en el uso de títulos entre los otros cancioneros indica un entendimiento generalizado sobre la utilidad y la importancia de los títulos en la documentación de la música de tradición oral. Los títulos, en estos casos, proporcionan una guía esencial para navegar a través de las colecciones de canciones, facilitando su clasificación, búsqueda y estudio.

Por lo tanto, la decisión de Manuel García Matos de no asignar títulos a las canciones en su obra *Cancionero popular de la provincia de Cáceres* es un desvío notable de la norma establecida. Esta diferencia sugiere un enfoque alternativo hacia la documentación de la música de tradición oral, el cual valdría la pena explorar en estudios futuros para entender a fondo las razones y las implicaciones detrás de esta decisión.

De todas formas, a pesar de la falta de títulos, el valor de este cancionero no debe ser subestimado. Como todos los cancioneros estudiados, es un recurso muy importante para la preservación y el entendimiento de la rica tradición musical y cultural de la provincia de Cáceres. En resumen, el uso de títulos es una práctica común y útil en la documentación de la música de tradición oral. No obstante, como lo demuestra el cancionero de Manuel García Matos, hay lugar para diferentes enfoques y es crucial entender y respetar las particularidades de cada tradición musical y cultural.

Resultados en cuanto a la numeración de cantos

En la etnomusicología, la metodología de numeración y catalogación de cantos es un aspecto crucial que facilita su identificación y análisis detallado. En los cancioneros de Kurt Schindler, Bonifacio Gil, Ángela Capdevielle, Manuel García Matos, Pedro Majada, Francisco Rodilla, Ángel Calle et al., Pilar Barrios y Ricardo Jiménez, Rosario Guerra y Sebastián Díaz, y Jaime Sampetro se encuentran diferentes métodos de numeración que reflejan la diversidad de enfoques en el estudio de la música tradicional y folclórica.

Kurt Schindler opta por una numeración situada a la izquierda de la clave, agregando números a las distintas versiones musicales de un canto. Por otro lado, Bonifacio Gil sigue una numeración secuencial que no distingue entre las diferentes versiones de un canto, aportando un sentido de continuidad a su cancionero. Ángela Capdevielle elige reiniciar la numeración con cada cambio de población y distingue las

versiones de un canto de manera textual bajo el título. En contraposición, Manuel García Matos adopta un enfoque de numeración dual que permite una mayor flexibilidad al organizar los cantos tanto cronológicamente como por temática. Pedro Majada y Francisco Rodilla siguen un sistema similar de numeración continua, pero mientras Pedro Majada utiliza números romanos para las versiones, Francisco Rodilla indica otra versión bajo el título del canto. Calle et al. mantienen el número de referencia alineado con el título del canto, aunque no especifican diferentes versiones. Pilar Barrios y Ricardo Jiménez, así como Rosario Guerra y Sebastián Díaz, asignan un número a cada canto y distinguen las versiones añadiendo notaciones después del título. Sin embargo, Pilar Barrios y Ricardo Jiménez usan notaciones numéricas (1ª versión, 2ª versión), mientras que Rosario Guerra y Sebastián Díaz optan por letras (Versión a, Versión b). Por último, Jaime Sampredo continúa la numeración original para las distintas versiones, lo que proporciona una coherencia a su cancionero. De todos modos, hay que tener en cuenta los trabajos que no incluyen numeración alguna, como los de Francisca García y AFVR, lo que podría dificultar la identificación y el estudio posterior de las canciones.

En resumen, estos diferentes enfoques reflejan las distintas perspectivas y propósitos en la recopilación y estudio de la música de tradición oral, demostrando la riqueza y diversidad en la etnomusicología.

Resultados en lo que respecta a la indicación del lugar de procedencia

El análisis de estos cancioneros etnomusicológicos demuestra que la indicación de la procedencia geográfica de un canto es una práctica valiosa pero no universal en el campo. Este detalle tiene un peso significativo en la contextualización del canto dentro de su marco cultural y social, y su inclusión o exclusión puede depender de varios factores. Autores como Kurt Schindler, Bonifacio Gil (principalmente en el Vol. I y no tanto en el Vol.II), Manuel García Matos y Ángela Capdevielle, que han elaborado cancioneros que abarcan la provincia de Cáceres o diversas localidades, han seguido la práctica recomendada por Rey en 1985, incorporando sistemáticamente la procedencia geográfica en sus trabajos. Esta práctica permite trazar la relación entre la música y su entorno cultural y social, y puede ser crucial para entender las influencias, los temas y los estilos presentes en cada canto.

Sin embargo, en los cancioneros centrados en núcleos rurales muy específicos, la indicación de la procedencia puede parecer redundante. En estas circunstancias, la identificación del origen geográfico de un canto puede ser obvia y, por tanto, innecesaria. Por lo tanto, se comprende que los investigadores puedan optar por centrarse en la

transcripción y el análisis del canto en sí, en lugar de repetir información ya conocida. Esta tendencia se observa en trabajos como los de Pedro Majada, Francisco Rodilla, Rosario Guerra y Sebastián Díaz, Jaime Sampedro, Francisca García, Pilar Barrios y Ricardo Jiménez, AFVR, y Ángel Calle et. al. Estos cancioneros, centrados en comunidades específicas, no especifican la procedencia de los cantos, suponiendo este dato por el contexto claramente definido de su investigación.

Así, la inclusión de la procedencia geográfica de los cantos puede variar en función de la naturaleza y el alcance de la investigación etnomusicológica. En recopilaciones que abarcan regiones más amplias o diversas localidades, la procedencia es un dato valioso. Sin embargo, en estudios centrados en comunidades específicas, puede ser más relevante enfocarse en el canto en sí.

En conclusión, no hay una única forma correcta de documentar la música de tradición oral. Cada enfoque tiene sus méritos y depende del contexto y de los objetivos de la investigación. Al final, lo más importante es que los métodos y herramientas utilizados deben adaptarse a las necesidades y características de cada caso para preservar y comprender eficazmente estas ricas tradiciones musicales.

Resultados en función de la tipología de autografía utilizada

El análisis profundo de los cancioneros, con base en el concepto de autografía delineado por Manzano, permitió identificar matices y particularidades en cada uno. Por ejemplo, en el primer tomo de la obra de Bonifacio Gil, se percibió que la transcripción inicial se realizó manualmente, lo que puede deberse a limitaciones económicas o la necesidad de una entrega inmediata. Este tipo de transcripción manual, además de ser laboriosa, requiere de una gran precisión para garantizar la fidelidad al contenido original. Por otro lado, en el *Cancionero Arroyano* de Francisca García, se combinaron técnicas manuales y mecánicas. Al igual que en otros cancioneros modernos, predominó la utilización de la tecnología informática. No obstante, se notó cierta dificultad en la identificación de las notas musicales en algunas autografías de la obra, lo que puede atribuirse a una escritura descuidada o falta de precisión en la transcripción de las melodías. La dificultad fue especialmente marcada en la identificación de las notas más graves en los compases finales de algunos cantos, reflejando la imprecisión inherente a la notación musical manual. Se observaron errores notorios en la notación musical de diferentes transcripciones, particularmente en la colocación incorrecta de las plicas, una situación que puede generar confusión en la identificación de las notas, y más aún en piezas complejas o que presentan cambios rápidos de tonalidad o ritmo.

Algunos de los primeros cancioneros fueron editados críticamente por otros autores con el advenimiento de las computadoras, destacando así el contraste entre la metodología utilizada en los cancioneros modernos y los primeros cancioneros. Aunque la prevalencia de técnicas informáticas en la creación de cancioneros modernos se justifica por su accesibilidad, eficiencia y precisión, los métodos manuales pueden proporcionar datos valiosos sobre las características y particularidades de las canciones.

Por lo tanto, la estrategia adoptada por Francisca García, que combina técnicas manuales e informáticas, puede ser muy eficaz para la creación de cancioneros que capturen con precisión la esencia de la música folklórica y tradicional. En resumen, el análisis y comparación de estos cancioneros destacan la importancia de la precisión y fidelidad en las transcripciones, al tiempo que ilustran la evolución de las técnicas de transcripción y notación a lo largo del tiempo.

Continuando con el análisis, se observó que el resto de los cancioneros objeto de este estudio utilizan técnicas informáticas para su realización. Esto pone de manifiesto la evolución y el progreso tecnológico en el ámbito de la transcripción musical. Las técnicas informáticas permiten una transcripción más eficiente y precisa, reduciendo errores humanos inherentes a la transcripción manual.

El uso de software especializado en notación musical no sólo facilita el proceso de transcripción, sino que también proporciona una mayor legibilidad y coherencia en la notación, elementos esenciales para la correcta interpretación de las piezas musicales. Además, las herramientas informáticas permiten la reproducción de múltiples copias idénticas sin pérdida de calidad, lo que facilita su distribución y uso por otros investigadores y músicos.

Esta predominancia de las técnicas informáticas en la creación de los cancioneros modernos evidencia su eficacia y practicidad. No obstante, como se señaló anteriormente, los métodos manuales también pueden proporcionar una visión única y valiosa sobre las características y particularidades de las canciones. Por lo tanto, la combinación de técnicas manuales e informáticas, como la empleada por Francisca García en el *Cancionero Arroyano*, puede ser una estrategia eficaz para capturar la esencia de la música de una manera más auténtica y detallada.

En definitiva, el uso de técnicas informáticas en la creación de cancioneros es un recurso valioso que aporta precisión, eficiencia y facilidad de distribución, aunque la incorporación de elementos de transcripción manual puede enriquecer el contenido al reflejar las particularidades y matices de la música de manera más personal y detallada.

Resultados en función del ámbito melódico predominante en los distintos cancioneros

Considerando los datos obtenidos y la comparativa realizada, se pueden establecer varias conclusiones.

Primero, es evidente que en la mayoría de los cancioneros examinados, las melodías que se encuentran dentro de una octava predominan sobre aquellas que se extienden más allá de una octava. Esto puede sugerir que la tradición musical representada en estos cancioneros tiende a favorecer melodías más compactas, posiblemente debido a las características vocales de las personas que originalmente interpretaron estas canciones. Las melodías contenidas dentro de una octava suelen ser más accesibles para un rango vocal más amplio de cantantes, y por lo tanto pueden ser más comunes en la música tradicional y popular. Sin embargo, la presencia de una cantidad considerable de melodías que exceden una octava en algunos de los cancioneros indica que también existe una diversidad significativa en el ámbito melódico de estas colecciones. Este hallazgo subraya la riqueza y la variedad de la música tradicional recopilada en los cancioneros.

Además, las diferencias observadas en las proporciones de melodías dentro y más allá de una octava entre los distintos cancioneros pueden reflejar las variaciones regionales y culturales en la música tradicional. Esto resalta la importancia de la recopilación y preservación de la música de diferentes comunidades y regiones, ya que cada una puede tener características y estilos musicales únicos.

Finalmente, los datos pendientes para algunos de los cancioneros sugieren que aún queda mucho trabajo por hacer en términos de recopilación, análisis y comparación de la música tradicional. A medida que se disponga de más datos y se realicen más análisis, se podrá obtener una imagen más completa y precisa de las tendencias y características de la música recopilada en estos valiosos cancioneros.

En resumen, este análisis ha proporcionado una visión valiosa de la diversidad y riqueza de la música tradicional reflejada en los cancioneros examinados. Aunque las melodías contenidas dentro de una octava son dominantes, también hay una representación significativa de melodías que exceden esta extensión, lo que subraya la variedad y la amplitud del ámbito melódico en la música tradicional. Además, las diferencias observadas entre los cancioneros destacan la diversidad regional y cultural en la música tradicional, y subrayan la importancia de continuar con la recopilación y análisis de la música de diferentes comunidades y regiones.

Resultados en cuanto a la presencia de cantos de ritmo libre en los diferentes cancioneros

Al explorar a fondo los cancioneros en estudio, uno de los hallazgos notables ha sido la ausencia de ritmo libre en los cancioneros de Kurt Schindler, Jaime Sampedro, Calle et al., Pilar Barrios y Ricardo Jiménez, Cosme Tomé, Ángela Capdevielle, Rosario Guerra y Sebastián Díaz, a pesar de ser un elemento comúnmente asociado a la música tradicional y folklórica. El ritmo libre, una forma de expresión rítmica que se desvía del pulso o metro regulares, parece estar notablemente ausente de estas colecciones.

Existen varias posibles explicaciones para esta ausencia. Primero, puede ser que esta falta de ritmo libre refleje las convenciones y estilos musicales predominantes en las culturas y regiones representadas en los cancioneros. Si el ritmo libre no es común en ciertos tipos de música popular o tradicional, es probable que esto se vea reflejado en las colecciones que recogen esta música. Además, la metodología de recopilación y transcripción utilizada puede haber influido en la ausencia de ritmo libre en estos cancioneros. Transcribir música de ritmo libre puede ser un desafío debido a su naturaleza fluida e impredecible, y los transcritores podrían haber optado por concentrarse en canciones con ritmos más regulares y fácilmente identificables.

También es posible que las preferencias personales o estéticas de los recopiladores y editores de los cancioneros hayan jugado un papel en la ausencia de ritmo libre. Si estos individuos se sienten más atraídos por los cantos con ritmos más definidos y estructurados, es posible que hayan seleccionado más de estos para su inclusión en los cancioneros. Además, puede ser que las canciones con ritmo libre sean menos comunes o populares entre las comunidades de las que se recogieron estos cantos. Las canciones con ritmos más estructurados y predecibles pueden ser más fáciles de aprender y recordar, lo que podría contribuir a su mayor presencia en estas colecciones.

Por último, esta ausencia de ritmo libre podría reflejar una evolución en la música tradicional y folklórica. Como estas formas de música se transmiten de generación en generación, es posible que hayan experimentado cambios y adaptaciones que reflejen las preferencias y las influencias culturales del momento. En este sentido, la predominancia de ritmos más estructurados podría ser indicativo de esta evolución musical.

En resumen, varios factores podrían haber contribuido a la ausencia de ritmo libre en los cancioneros de Kurt Schindler, Jaime Sampedro, Calle et al., Pilar Barrios y Ricardo Jiménez, Cosme Tomé, Ángela Capdevielle, Rosario Guerra y Sebastián Díaz. Estos podrían incluir las convenciones y estilos musicales de las regiones representadas,

los desafíos asociados a la transcripción del ritmo libre, las preferencias personales de los recopiladores y editores, la popularidad de las canciones con ritmo más estructurado, y las tendencias evolutivas en la música tradicional y folklórica. Este hallazgo resalta la importancia de considerar el contexto cultural y metodológico al analizar y comparar diferentes cancioneros.

Resultados en cuanto a la utilización de figuración unida/no unida

A lo largo del análisis de los cancioneros de música de tradición oral de la provincia de Cáceres, se han detectado variaciones considerables en el uso de la figuración unida y la figuración no unida en las transcripciones de los autores. Aunque hay una presencia de figuración unida, hay espacio para un uso más amplio en general, lo cual suscita un debate sobre las ventajas y desventajas de cada tipo de figuración en el marco de estos cancioneros.

Entre los autores, Cosme Tomé es quien más utiliza la figuración unida en sus transcripciones. Este tipo de notación puede permitir una representación más fluida y continua de la música, lo que puede ser especialmente útil en contextos donde las melodías pueden variar en términos de ritmo o tempo. Sin embargo, también es posible que este enfoque pueda complicar la legibilidad de la notación para algunos lectores, especialmente aquellos que están menos familiarizados con este tipo de figuración. Por otro lado, otros autores como Jaime Sampedro, Ángel Calle et al., Pilar Barrios, Ángela Capdevielle y Rosario Guerra y Sebastián Díaz, parecen optar más por la figuración no unida en sus transcripciones.

Este tipo de notación puede ofrecer una mayor claridad y facilidad de lectura, especialmente para aquellos que pueden ser menos expertos en la lectura de notación musical. Por otro lado, es crucial reconocer que la figuración posee un vínculo intrínseco con la articulación de las sílabas en la música vocal. Esta interrelación entre la notación musical y el texto puede complicar la interpretación, particularmente para aquellos intérpretes que se encuentran más familiarizados con abordar la figuración unida en contextos puramente instrumentales. Esta realidad nos remite a las contribuciones de Felipe Pedrell, quien ya empleaba un sistema de notación basado en sílabas en relación a los melismas. Tal decisión puede estar motivada por la relevancia de la consonancia entre la música y el texto en su obra, un aspecto que mantiene su pertinencia en la práctica musical contemporánea. Un caso destacado en este sentido es el de Miguel Manzano, quien también privilegia este enfoque en su notación musical, reafirmando la importancia de este vínculo simbiótico entre la música y el texto en el campo de la musicología.

En la obra de Kurt Schindler, se observa una combinación de ambas figuraciones. Aunque la figuración unida no es tan predominante como en el caso de Cosme Tomé, se utiliza de manera efectiva en ciertos contextos para capturar la fluidez de la música.

A través de este análisis, se puede concluir que el uso de la figuración unida y la figuración no unida puede depender de una variedad de factores, incluyendo las preferencias y habilidades del transcriptor, así como las características particulares de la música que se está transcribiendo. Es importante tener en cuenta estos aspectos al considerar la idoneidad de cada enfoque en la transcripción de música de tradición oral, y se sugiere una mayor exploración y reflexión en este tema.

Resultados en cuanto al compás predominante en cada cancionero

El análisis detallado de los tipos de compases utilizados en los diversos cancioneros ofrece una valiosa comprensión de la riqueza y variedad rítmica en la música tradicional de la provincia de Cáceres. En general, se puede destacar que el compás de $3/4$, seguido del $2/4$ y $3/8$, predomina en casi todos los cancioneros. Sin embargo, la presencia y representación de estos y otros compases varían significativamente entre los distintos autores y obras.

Las obras de Kurt Schindler y Ángela Capdevielle muestran una proporción considerable de compases en $3/4$. Sin embargo, Capdevielle presenta un mayor número de compases en $2/4$. En la obra de Francisco Rodilla, los compases $2/4$, $3/8$ y $3/4$ se manifiestan con frecuencia similar, con una presencia notoriamente menor de compases $4/4$ y ritmo libre. Pilar Barrios muestra una mayor diversidad, siendo el compasillo el más utilizado, seguido de $3/4$ y $6/8$. Francisca García y Ángel Calle et al. presentan una mayor predominancia del compás $3/4$, mientras que en las obras de Cosme Tomé y Bonifacio Gil, los compases $3/4$ y $2/4$ son más prevalentes. Manuel García Matos, Rosario Guerra, Sebastián Díaz y Pedro Majada muestran un equilibrio más marcado con una alta representación de los compases $2/4$ y $3/4$. No obstante, el trabajo de la AFVR destaca por su frecuente uso del compás $6/8$, seguido por el compasillo y el $2/4$.

Esta amplia gama de compases utilizados sugiere que las formas rítmicas de $3/4$ y $2/4$ podrían ser características de la música tradicional y folklórica de la región. Sin embargo, también refleja una rica variedad rítmica, indicativa de la diversidad cultural y las variadas influencias que han modelado la música tradicional de Cáceres a lo largo de los años. La variación en el uso de diferentes compases entre los cancioneros puede ser atribuida a las preferencias individuales de los autores, a su metodología de transcripción, y a las canciones específicas seleccionadas para cada cancionero. La ausencia o rareza de

ciertos compases en algunos cancioneros sugiere que estos pueden ser menos comunes o representativos en la música de la región.

Finalmente, el análisis de los ritmos en estos cancioneros podría indicar la evolución de la música tradicional a lo largo del tiempo, con posibles cambios en la prevalencia de ciertos compases reflejando cambios en las prácticas y preferencias musicales de la región. En resumen, este estudio de los compases en los cancioneros de música de la tradición oral de Cáceres ofrece una ventana fascinante a la historia cultural y musical de la región, y subraya la importancia de entender estas tradiciones en su específico contexto histórico y cultural.

Resultados en cuanto a los cambios de compás mostrados en las obras

Los resultados de nuestra investigación revelan que los cambios de compás son una constante en los cancioneros analizados, desde la obra de Kurt Schindler hasta la recopilación de Manuel García Matos. Este fenómeno, que altera el ritmo y el pulso de las canciones, aporta una capa de complejidad y riqueza al repertorio musical de la provincia de Cáceres, ofreciendo un matiz distintivo a su tradición oral.

Los cambios de compás son más numerosos en el cancionero de Kurt Schindler, en la obra de Francisco Rodilla y en la obra de Rosario Guerra y Sebastián Díaz. Contrastantemente, se encuentran obras como las de Ángel Calle et. al, y Jaime Sampedro, donde los cambios de compás son menos frecuentes.

No obstante, aunque existen variaciones en la frecuencia de los cambios de compás entre las distintas obras, todos los cancioneros presentan este fenómeno en mayor o menor medida, lo que subraya su relevancia en el panorama musical tradicional de Cáceres.

Resultados sobre las indicaciones de tempo

Se pueden observar diferencias notables en el uso de las indicaciones de tempo entre los autores estudiados, lo que refleja sus distintas concepciones del ritmo y su interpretación en la música de tradición oral de la provincia de Cáceres. Algunos autores, como Francisco Rodilla, Rosario Guerra y Sebastián Díaz, Pilar Barrios y Ricardo Jiménez, parecen priorizar la precisión y la claridad en sus indicaciones de tempo, utilizando velocidades metronómicas para proporcionar una guía exacta para la interpretación, mientras que otros, como Pedro Majada y García Matos, parecen favorecer un enfoque más flexible y matizado, empleando términos de agógica para sugerir variaciones y matices en el tempo. En cuanto a la interpretación de las velocidades metronómicas, es posible que los autores hayan utilizado diferentes métodos para

determinarlas, lo que podría explicar algunas de las diferencias observadas en sus indicaciones de tempo.

De igual forma, la elección de términos de agógica por parte de algunos autores puede reflejar su deseo de capturar y transmitir la rica expresividad y el carácter distintivo de la música de tradición oral de la provincia.

En resumen, este análisis de las indicaciones de tempo en los cancioneros de música de tradición oral de la provincia de Cáceres revela una diversidad de enfoques y técnicas empleadas por los autores en su intento de capturar y transmitir el ritmo y el pulso de esta música, lo que subraya la complejidad y la riqueza de esta tradición musical y plantea interesantes cuestiones para la investigación y la práctica musicales.

Resultados sobre los comienzos anacrúsicos

Si analizamos los datos en términos porcentuales, encontramos patrones y diferencias interesantes entre los cancioneros en el uso de comienzos anacrúsicos, téticos y acéfalos. Por ejemplo, en el *Cancionero popular de Extremadura Vol. II* y en el *Cancionero de Torrecillas de la Tiesa*, los comienzos anacrúsicos tienen un alto porcentaje, con un 59% y 61% respectivamente. Sin embargo, en el cancionero de la Garganta, vemos un porcentaje mucho menor de comienzos anacrúsicos, sumando solo un 31%. Esta diferencia podría indicar variaciones en las preferencias de los transcritores, el material de origen o las tradiciones locales representadas en cada cancionero.

En términos de comienzos téticos, el cancionero de Pedro Majada es notable con un 39%, superando el porcentaje de comienzos anacrúsicos que se registran en el mismo cancionero. Esto sugiere una fuerte presencia de cantos que comienzan en el tiempo fuerte en la música de la región. Sin embargo, en el *Cancionero de Cáceres y su provincia*, los comienzos téticos son menos frecuentes, con un 43% reportado, lo que podría indicar una tendencia a la preferencia por comienzos anacrúsicos en la música de esta región.

Con respecto a los comienzos acéfalos, son bastante infrecuentes en todos los cancioneros, con porcentajes bajos en todos ellos. Aun así, la obra de Rosario Guerra y Sebastián Díaz presenta un porcentaje algo más alto con un 15%, en comparación con el cancionero de Bonifacio Gil, donde se registra solo un 7%. Esto sugiere que, aunque son infrecuentes, estos comienzos aún desempeñan un papel en la tradición musical de la provincia de Cáceres.

En general, estos porcentajes reflejan la diversidad de enfoques y estilos dentro de la música de tradición oral de la provincia de Cáceres, y muestran cómo los diferentes

cancioneros ofrecen diversas representaciones de estas tradiciones. Además, señalan posibles áreas de investigación futura, como el estudio de las razones detrás de las variaciones en los tipos de comienzo de canto entre diferentes regiones y géneros de canciones.

Los resultados de este análisis sugieren que los diferentes tipos de comienzo podrían estar relacionados con factores como el tipo de canto, su origen geográfico, el contexto en el que se canta y las características de la melodía, entre otros. Específicamente, los comienzos anacrúsicos, que a menudo implican la anticipación del ritmo o la melodía, podrían estar asociados a estilos de canto más dinámicos y expresivos, así como a canciones que requieren un mayor nivel de participación y respuesta por parte del público. Mientras que los comienzos téticos y acéfalos, que implican un ritmo más marcado y directo, podrían estar más presentes en canciones de carácter ceremonial o formal. Por lo tanto, estos resultados subrayan la riqueza y la diversidad de la música de tradición oral en la provincia de Cáceres y ofrecen interesantes pistas para futuras investigaciones sobre las características y el significado de los diferentes tipos de comienzo de canto en esta tradición musical.

Resultados sobre el Modo Mayor o Menor

Al analizar los datos proporcionados, concluimos que el uso de la especificación del modo mayor o menor varía considerablemente entre los cancioneros estudiados. Si bien la presencia o ausencia de estos detalles puede depender de múltiples factores, como las tradiciones locales, la formación del transcriptor y la audiencia prevista, estos detalles pueden ofrecer una visión valiosa de la música de tradición oral de la provincia de Cáceres.

En la colección de Kurt Shindler, Francisca García, Jaime Sampedro, AFVR, Pedro Majada, Ángel Calle et. al, y Cosme Tomé, no se hace alusión a los modos mayor y menor. Esto puede indicar una preferencia por centrarse en otros aspectos de las canciones, como la letra, el ritmo, o simplemente el reflejo de una tradición que no se centra en el modo mayor o menor.

Por otro lado, en la obra de Pilar Barrios y Ricardo Jiménez, así como en la de Guerra y Díaz, se especifica el modo mayor o menor. Esto sugiere un enfoque más formal y estructurado, posiblemente influenciado por la formación musical clásica o el deseo de ofrecer una visión más detallada de la música.

En el cancionero de Francisco Rodilla, encontramos un enfoque intermedio: se diferencia entre los cantos tonales y modales, pero no se especifica si los tonales

pertencen al modo mayor o menor. Esto podría reflejar un compromiso entre la precisión musical y la accesibilidad para un público más amplio, o bien puede deberse a la ambigüedad inherente en algunos tipos de música de tradición oral.

En resumen, estas diferencias subrayan la riqueza y diversidad de la música de tradición oral de la provincia de Cáceres, así como los diferentes enfoques adoptados por los transcriptoros en la representación de esta música. Aunque la inclusión del modo mayor o menor puede no ser universal, su presencia o ausencia puede proporcionar una visión valiosa del enfoque y las prioridades de cada transcriptor.

Muchos autores en el campo de la música de tradición oral a menudo omiten la mención de los modos mayor y menor en sus investigaciones, centrándose en lugar de ello en aspectos como la lírica, la estructura rítmica, el contexto histórico y la función social de las canciones. Esta decisión puede simplificar la información, facilitar la accesibilidad para el público general y permitir un enfoque más amplio en otros elementos de la música. Existen diversas razones para esta omisión, como el interés del autor en otros aspectos de la música, la relevancia de otros sistemas modales en diferentes culturas, la posible falta de formación musical del autor, las variaciones inherentes a la transmisión oral de la música y el objetivo de simplificar la información para mejorar la accesibilidad.

Sin embargo, la ausencia de información sobre la estructura armónica y melódica puede limitar la comprensión integral de la música, dificultar el análisis musical, y obstaculizar la preservación y transmisión precisa del patrimonio musical.

Resultados obtenidos sobre la comparación de los cancioneros teniendo en cuenta si hacen alusión a cuestiones modales o tonales

En el análisis comparado de los cancioneros estudiados, destacan distintas posturas sobre la música de tradición oral y su relación con la tonalidad y la modalidad. Algunos autores, como Crivillé (en su edición crítica del cancionero de Manuel García Matos) y Pilar Barrios y Ricardo Jiménez, exploran profundamente estas relaciones, llegando a clasificar melodías basándose en influencias de diversas culturas y sistemas de escalas modales, tales como las orientales, presentes en la música tradicional española. Rosario Guerra y Sebastián Díaz, por otro lado, a pesar de abordar el tema de la tonalidad y modalidad en su obra, adoptan un enfoque particularmente influenciado por el trabajo de Miguel Manzano. Manzano, en sus estudios de recopilación de canciones, optó por un enfoque menos teórico y más centrado en la caracterización de las melodías por su Modo de Mi cromatizado.

Por otro lado, en algunos cancioneros estudiados no se hace alusión explícita a la distinción entre música tonal y modal. Esta omisión puede deberse a la decisión de los autores de enfocarse en otros aspectos de la música de tradición oral, como la preservación del patrimonio cultural, la fluidez y adaptabilidad de las prácticas musicales, y la diversidad inherente a las diferentes tradiciones musicales de distintos grupos culturales y regiones.

Estos enfoques variados y complementarios aportan una visión más completa y rica de la música de tradición oral, y enfatizan la importancia de abordar el estudio de estas tradiciones desde múltiples perspectivas, reconociendo su complejidad y diversidad. es importante añadir que existen notables diferencias en los enfoques de los autores respecto al estudio de la música de tradición oral. Mientras algunos autores ponen especial énfasis en la distinción entre música tonal y modal, explorando la influencia de diferentes culturas y escalas en la música tradicional española, en otros cancioneros estudiados no se hace alusión a estos aspectos.

Es interesante observar que, a pesar de la riqueza de las fuentes y las variadas tradiciones que componen la música de tradición oral española, algunos autores optan por no abordar la distinción entre música tonal y modal en sus estudios. Esto puede reflejar una preferencia por centrarse en otros aspectos de la música, como el contexto cultural, la geografía, la historia, o las particularidades técnicas y estructurales de las piezas. Además, puede reflejar un enfoque más orientado hacia la preservación del patrimonio cultural y la diversidad inherente a las diferentes tradiciones musicales de distintos grupos culturales y regiones.

Estos enfoques son igualmente válidos y aportan una visión holística de la música de tradición oral, evitando una simplificación excesiva y reconociendo la complejidad y diversidad de las prácticas musicales en su contexto cultural y social. Cada enfoque, ya sea centrado en la modalidad, la tonalidad, o ignorando explícitamente dicha distinción, contribuye a un entendimiento más profundo y rico de la música de tradición oral.

Resultados Capítulo 3

El repertorio de música tradicional de la provincia de Cáceres, reconocido por la UNESCO como patrimonio inmaterial, ha experimentado una renovada popularidad y reconocimiento en el siglo XXI. Su difusión ha demostrado ser un elemento vital para la continuidad cultural, histórica y educativa de la región. De acuerdo con la investigación de Mason (2016), su preservación y promoción contribuyen significativamente al turismo y a la economía local.

La efectividad de este proceso de difusión ha sido principalmente posible gracias al apoyo y esfuerzos de instituciones como la Federación Extremeña de Folklore. Su labor ha garantizado que esta rica tradición musical no sólo se mantenga, sino que sea transmitida a las futuras generaciones. En este sentido, se destacan las iniciativas en el ámbito educativo, las cuales buscan incorporar la música tradicional en los programas de estudio, fomentando así un mayor aprecio y entendimiento del patrimonio musical en los jóvenes.

Adicionalmente, la Diputación de Cáceres y la Junta de Extremadura han jugado un papel crucial en la preservación y promoción de esta música tradicional. Su constante apoyo ha permitido la realización de numerosos conciertos, festivales, concursos y actividades educativas, asegurando de esta manera que la música tradicional de Cáceres siga viva y apreciada por las generaciones venideras.

V. DISCUSIÓN

Conforme avanzamos hacia la etapa culminante de nuestra investigación, nos enfrentamos a la crucial sección de *Discusión*. Este segmento vital de la investigación se presenta como un foro para analizar y confrontar los hallazgos y resultados obtenidos en nuestro estudio sobre la música de tradición oral en la provincia de Cáceres con los planteamientos teóricos propuestos a lo largo de nuestro trabajo. Los resultados, que se han presentado de manera neutral y objetiva, adquieren ahora una dimensión añadida de significado e implicaciones a medida que se analizan y debaten en este contexto. La sección de *Discusión* cobra vida como un espacio donde los resultados hablan, generándose un diálogo entre la evidencia empírica y las teorías y problemáticas previamente planteadas.

En primer lugar, se establece la relación entre los resultados y el marco teórico y la problemática, desgranando cómo estos hallazgos contribuyen a la comprensión de la tradición musical cacereña y su contextualización respecto a las teorías y problemáticas previamente discutidas.

En segundo lugar, se identifican y discuten aquellos aspectos de los resultados que exceden o no son capturados por el marco teórico y la problemática planteada, poniendo en relieve los hallazgos emergentes e imprevistos que han demostrado una relevancia especial durante el proceso de investigación.

Finalmente, se articula el aporte de nuestra investigación, subrayando la relevancia, originalidad y novedad de nuestras constataciones y cómo estas aportan valor al campo de estudio de la música de tradición oral.

En definitiva, el objetivo último de esta sección es establecer un diálogo crítico y constructivo que visibilice la contribución de nuestra investigación al campo de la música de tradición oral, y discutir las implicaciones y el valor de nuestros resultados en este marco. A través de esta descomposición detallada de cada apartado de la investigación, esperamos que nuestras Discusiones proporcionen una visión integrada y completa de nuestro estudio.

Comenzaremos con la discusión del trabajo de campo y los instrumentos de recogida de información utilizados por los etnomusicólogos.

Trabajo de campo e instrumentos de recogida de la información

En la próxima sección, se presentaran los resultados obtenidos en relación al trabajo de campo e instrumentos de recogida de la información utilizados por los diversos

etnomusicólogos estudiados. Este análisis es crucial, ya que los métodos de recogida de datos son un componente esencial para el estudio de la etnomusicología. La meticulosidad y la estrategia con la que se recopilan los datos pueden influir de manera significativa en los resultados y conclusiones finales del estudio. Por tanto, al mostrar estos resultados, pretendemos evidenciar las prácticas más efectivas y las diversas maneras de abordar el trabajo de campo, proporcionando así un valioso recurso para futuros etnomusicólogos y estudios en el campo.

Utilización de la grabadora de audio

El uso de la grabación de audio en la recopilación de datos ha tenido un impacto significativo en la etnomusicología y en los estudios musicales relacionados. De acuerdo con Seeger (2004), esta herramienta no solo ha mejorado la capacidad de capturar y analizar sonidos, sino que también ha influido en la percepción y comprensión de la música. En relación con el estudio presentado, puede afirmarse que la grabación de audio facilita la captura y análisis precisos de aspectos técnicos de la música, como la tesitura y el ámbito melódico. En consonancia con la perspectiva de Manzano (1989), la grabación de audio provee un medio para preservar las características tonales y vocales de las melodías en su forma original, lo que resulta particularmente útil al analizar canciones tradicionales y populares.

Sin embargo, es importante reconocer que el uso de la grabadora de audio no es adecuado en todos los contextos y situaciones. Algunas limitaciones están relacionadas con la calidad del equipo de grabación utilizado, la disponibilidad y el acceso a la tecnología en determinados contextos, y la posible distorsión o pérdida de información durante el proceso de grabación. Además, el uso de la grabadora de audio puede plantear desafíos éticos en términos de consentimiento informado y protección de los derechos de los participantes.

En cuanto a las áreas para futuras investigaciones, se sugiere explorar y desarrollar metodologías y protocolos claros para el uso de la grabadora de audio en la recopilación de datos etnomusicológicos. Esto incluye considerar aspectos éticos y legales, así como mejorar la calidad del equipo de grabación y la gestión de los datos grabados. Además, se podrían realizar estudios comparativos sobre la eficacia y utilidad de diferentes herramientas de recopilación de datos, como la grabadora de audio y la grabadora de vídeo, en diferentes contextos culturales y geográficos.

También es importante promover la colaboración y el intercambio de conocimientos entre los etnomusicólogos y las comunidades locales, fomentando la

participación activa de los informantes en el proceso de grabación y documentación de la música tradicional. Esto podría implicar la capacitación de los miembros de las comunidades en el uso de la grabadora de audio y la promoción de la conciencia sobre la importancia de preservar y valorar su patrimonio musical.

En conclusión, la grabadora de audio ha sido una herramienta valiosa en la etnomusicología para la documentación y análisis de la música tradicional. Su uso ha permitido capturar de manera precisa y detallada las expresiones culturales, contribuyendo a la preservación y difusión del patrimonio musical. Sin embargo, es necesario abordar las limitaciones y desafíos asociados con su uso y promover investigaciones futuras que mejoren las metodologías y la aplicación ética de la grabadora de audio en el campo de la etnomusicología.

Utilización de la grabadora de video

La implementación de grabaciones de vídeo en la investigación etnomusicológica es un elemento de creciente importancia en el estudio del folklore y las tradiciones culturales. En sintonía con los resultados de este estudio, la literatura existente sugiere que la grabación de vídeo ofrece ventajas significativas para la recopilación de datos y el análisis de la música y sus contextos culturales (Baily, 2008). La capacidad de capturar tanto elementos visuales como auditivos permite obtener una perspectiva más integral de las expresiones musicales. La inclusión de gestos, movimientos de danza, instrumentos musicales y la interacción entre los participantes, proporciona una riqueza de detalles que van más allá de la mera captura de la música en sí misma.

Además, la documentación visual puede enriquecer la interpretación y el análisis de la música, permitiendo explorar aspectos como la performance, la expresión corporal, y la interacción social, que son elementos fundamentales de la experiencia musical y cultural (Titon, 2008). Esto concuerda con algunos de los resultados presentados, donde se subraya la relevancia de recoger grabaciones en vídeo durante el trabajo de campo para capturar expresiones, gestos e instrumentos que puedan enriquecer la investigación.

Sin embargo, similar a lo que ocurre con las grabaciones de audio, las grabaciones de vídeo también pueden presentar limitaciones y desafíos, especialmente en términos de consentimiento, privacidad, y ética de la investigación. Por ejemplo, la presencia de una cámara puede influir en el comportamiento de los participantes, y puede haber restricciones culturales o personales sobre qué puede ser grabado y compartido (Barz & Cooley, 2008).

Por lo tanto, es crucial continuar la investigación sobre las mejores prácticas y consideraciones éticas para el uso de grabaciones de vídeo en la etnomusicología. Asimismo, es importante considerar la capacitación de los miembros de las comunidades locales en el uso de esta tecnología y la gestión de las grabaciones, fomentando su participación activa en la documentación y preservación de su patrimonio musical.

Para futuras investigaciones, se sugiere una mayor exploración y documentación del uso de grabaciones en vídeo en la investigación etnomusicológica. Es necesario desarrollar metodologías y protocolos claros para la captura, catalogación y análisis de las grabaciones en vídeo, teniendo en cuenta aspectos éticos y legales para garantizar la protección de los participantes y el uso adecuado de las imágenes. Asimismo, se podrían realizar estudios comparativos y evaluaciones sobre la eficacia y utilidad de diferentes herramientas de recopilación de datos, como grabaciones en audio, grabaciones en vídeo y entrevistas, para comprender mejor la música y su contexto cultural en diversas comunidades y contextos geográficos.

En conclusión, aunque no se disponga de información precisa sobre el uso de grabaciones en vídeo en los trabajos de los etnomusicólogos analizados en la investigación, se reconoce la importancia de esta herramienta para la documentación y análisis de la música y su contexto cultural. Las grabaciones en vídeo permiten capturar aspectos visuales complementarios a la música, enriqueciendo la comprensión de las expresiones artísticas y culturales. Sin embargo, es necesario abordar las limitaciones y desafíos relacionados con el acceso, la ética y la disponibilidad de grabaciones en vídeo, así como explorar y comparar otras herramientas de recopilación de datos para futuras investigaciones en etnomusicología.

Entrevistas y fichas

Se observa que las entrevistas y fichas han sido herramientas ampliamente utilizadas por los etnomusicólogos para obtener información sobre la cultura musical de las comunidades estudiadas. Los hallazgos sobre el uso de cuestionarios y entrevistas están en consonancia con la literatura existente en el campo. La utilización de entrevistas y cuestionarios ha sido y sigue siendo una práctica común en los estudios etnomusicológicos (Titon, 2008; Barz y Cooley, 2008). Estos instrumentos permiten recopilar datos cualitativos y cuantitativos, proporcionando información detallada sobre las prácticas y creencias musicales, así como sobre el contexto social y cultural de la música.

Los estudios previos destacan el uso de entrevistas estructuradas y no estructuradas como una forma efectiva de obtener información de primera mano de los músicos y miembros de la comunidad. Estas entrevistas han sido adaptadas y flexibles, permitiendo a los informantes expresarse libremente y compartir sus recuerdos y deseos relacionados con la música. Además, algunos investigadores han incorporado elementos etnográficos en sus entrevistas, brindando información contextual sobre las prácticas culturales asociadas con la interpretación de las canciones.

En cuanto a las fichas y cuestionarios, se ha observado que se utilizan tanto cerrados como abiertos. Las fichas y cuestionarios cerrados son útiles para recopilar datos cuantitativos y se utilizan comúnmente en la investigación sobre la opinión de los oyentes y las preferencias musicales. Por otro lado, las fichas y cuestionarios abiertos permiten respuestas libres de los encuestados y son valiosos para obtener datos cualitativos sobre la interpretación de la música y su uso en diferentes contextos.

Sin embargo, es importante señalar que la disponibilidad limitada de entrevistas y fichas utilizados en los estudios analizados dificulta una evaluación exhaustiva de la metodología y la calidad de los datos obtenidos. Aunque los cancioneros proporcionan cierta información sobre el uso de estas herramientas, no ofrecen detalles precisos sobre su diseño y aplicación. Por lo tanto, se requiere una mayor transparencia y documentación detallada de los métodos utilizados en la recopilación de datos a través de cuestionarios y entrevistas.

En términos de implicaciones, el uso de entrevistas y fichas en la investigación etnomusicológica permite obtener una comprensión más profunda de las prácticas y creencias musicales de las comunidades estudiadas. Estas herramientas brindan la oportunidad de escuchar directamente a los músicos y miembros de la comunidad, capturando su perspectiva y enriqueciendo la investigación con datos de primera mano. Además, las fichas y cuestionarios pueden proporcionar información sobre las preferencias musicales y el uso de la música en diferentes contextos, lo que contribuye a una comprensión más completa de la cultura musical.

No obstante, es importante reconocer las limitaciones asociadas con el uso de cuestionarios y entrevistas. La calidad y la fiabilidad de los datos recopilados dependen de la aplicación rigurosa y sistemática de estas herramientas, así como de la representatividad de la muestra y la adecuada contextualización de las respuestas en el marco cultural más amplio. Además, la falta de acceso directo a los cuestionarios y las

entrevistas utilizados por los investigadores dificulta una evaluación exhaustiva de su diseño y aplicación, lo que puede afectar la interpretación de los resultados.

Para futuras investigaciones, se sugiere una mayor documentación y transparencia en la metodología utilizada en la recopilación de datos a través de cuestionarios y entrevistas. Esto permitirá una mejor comprensión de las fortalezas y limitaciones de estas herramientas, así como una evaluación más precisa de la calidad de los datos obtenidos. Además, sería beneficioso explorar en mayor medida la integración de elementos etnográficos en las entrevistas, para obtener una comprensión más completa y contextualizada de las prácticas musicales dentro de su marco cultural. Asimismo, la aplicación de cuestionarios y entrevistas en diferentes contextos geográficos y culturales podría proporcionar una visión más diversa y comparativa de las prácticas musicales y creencias en diferentes comunidades.

Observación participante

Se observa que la observación participante desempeña un papel crucial en la etnomusicología, tal como se evidencia en los estudios previos de los etnomusicólogos mencionados en esta investigación. Por ejemplo, Bonifacio Gil, en su trabajo *Cancionero popular de Extremadura*, utilizó la observación participante como una técnica fundamental para recopilar información sobre las canciones populares y su contexto cultural en Extremadura. Su dedicación y conocimiento del folclore de la región fueron fundamentales para integrarse en la comunidad musical y participar activamente en sus actividades, lo que resultó en la obtención de datos detallados y auténticos sobre las prácticas musicales y culturales. Del mismo modo, Kurt Schindler también hizo uso de la observación participante en sus investigaciones. Combinando su amplio conocimiento de la música culta y la ciencia musical con la colaboración de personas nativas del lugar, logró comprender y traducir las canciones en su totalidad. Su participación activa en la vida cotidiana de la comunidad estudiada le permitió obtener información de primera mano sobre las prácticas musicales y culturales, enriqueciendo así la calidad de los datos recopilados.

Además, algunos de los investigadores mencionados, como Francisco Rodilla, Pilar Barrios y Ricardo Jiménez, Pedro Majada, Rosario Guerra y Sebastián Díaz, y Jaime Sampedro, tienen un conocimiento previo detallado de las tradiciones y prácticas culturales de sus lugares de origen. Esto les otorga una ventaja al llevar a cabo la observación participante, ya que están familiarizados con la comunidad musical y pueden integrarse fácilmente en sus actividades. Su pertenencia a la comunidad estudiada les

permite obtener un conocimiento más profundo y auténtico de las prácticas musicales y culturales, generando confianza con los informantes y mejorando la calidad de los datos recopilados.

La observación participante es una técnica etnográfica fundamental que permite a los investigadores zambullirse en la comunidad que están estudiando, participar en sus actividades y observar de primera mano sus prácticas y tradiciones musicales. Esta técnica proporciona una perspectiva interna única sobre la música y su significado cultural, permitiendo al investigador capturar los detalles y matices que podrían pasar desapercibidos a través de otros métodos de recopilación de datos (Nettl, 1983).

Los hallazgos aquí mencionados están en línea con estudios anteriores que también han resaltado la importancia de la observación participante en la etnomusicología. Por ejemplo, John Blacking (1973) enfatizó que la observación participante permite a los etnomusicólogos comprender las habilidades, competencias y conocimientos implicados en la práctica musical, así como las normas y valores culturales que influyen en estas prácticas. Del mismo modo, Bruno Nettl (2015) afirmó que la observación participante puede ayudar a los etnomusicólogos a entender la música como un fenómeno social, enmarcado en un contexto cultural y social específico.

Sin embargo, a pesar de sus beneficios, la literatura también ha señalado algunos desafíos y limitaciones de la observación participante. Por ejemplo, los etnomusicólogos deben ser conscientes de su papel y su influencia en la comunidad que están estudiando, y deben tener cuidado de no imponer sus propios prejuicios o interpretaciones en su análisis de la música y la cultura (Fetterman, 2010). Además, la observación participante requiere un alto grado de compromiso y tiempo, lo que puede ser un desafío en algunas situaciones de investigación. También conviene aclarar que la magnitud geográfica de las zonas investigadas puede limitar la participación prolongada en la comunidad y afectar la cantidad y diversidad de datos recopilados. En los casos en los que la observación participante no es posible debido a la extensión geográfica, algunos investigadores han recurrido a estrategias alternativas, como la colaboración con personas nativas del lugar o la inmersión cultural, para obtener información de primera mano.

En cuanto a las implicaciones, la observación participante permite a los investigadores establecer una conexión directa con la comunidad musical estudiada, lo que contribuye a generar confianza y obtener información más precisa y contextualizada. La participación activa en las actividades musicales y el conocimiento profundo de las

prácticas culturales locales permiten una comprensión más completa de la música y su significado en el contexto social y cultural.

Para futuras investigaciones, se sugiere explorar en mayor medida el uso de la observación participante en zonas geográficas extensas, buscando estrategias efectivas para superar los desafíos logísticos y maximizar la participación e interacción con la comunidad musical. Además, sería interesante investigar cómo la observación participante puede complementarse con otras técnicas de recopilación de datos, como entrevistas, grabaciones de campo y análisis de documentos, para obtener una comprensión más completa y enriquecedora de la música de tradición oral.

En resumen, la observación participante desempeña un papel crucial en la etnomusicología, tal como se evidencia en los estudios previos de los etnomusicólogos mencionados. Su uso permite obtener información valiosa sobre la música y su contexto social y cultural, y la pertenencia a la comunidad estudiada o la colaboración con personas nativas del lugar puede mejorar la calidad de los datos recopilados. A pesar de los desafíos que pueden surgir debido a la extensión geográfica, existen alternativas y estrategias que pueden utilizarse para obtener información precisa y contextualizada sobre las prácticas musicales y culturales.

Análisis de documentos

El análisis de documentos en la investigación etnomusicológica, como se evidencia en los estudios de Bonifacio Gil, Kurt Schindler, Ángela Capdevielle, Pedro Majada, Pilar Barrios y Ricardo Jiménez, Francisco Rodilla, Rosario Guerra y Sebastián Díaz, Cosme Tomé y Jaime Sampedro, ha demostrado ser una herramienta fundamental para obtener información histórica y cultural relevante sobre la música de tradición oral en Extremadura. Bonifacio Gil, en su trabajo *Cancionero popular de Extremadura*, realizó un análisis exhaustivo de documentos que incluyó la revisión de archivos parroquiales, literatura antigua, manuscritos y la tradición oral. Su dedicación y conocimiento del folklore de la región fueron fundamentales para la recopilación y análisis de las canciones populares, lo que resultó en un trabajo pionero en la preservación de la cultura popular de Extremadura. Kurt Schindler, por su parte, combinó su amplio conocimiento de la música culta y la ciencia musical con la colaboración de personas nativas del lugar para traducir y comprender las canciones en su totalidad. Su dominio del español, tanto culto como popular, y su cultura histórica y literaria le permitieron establecer contacto con los habitantes locales y comprender el contexto cultural en el que se desarrollaba la música. Ángela Capdevielle, aunque no se mencionan evidencias de

un análisis de documentos previo, se presume que su experiencia en la Sección Femenina le otorgó un conocimiento básico en la metodología de investigación. Sin embargo, no existen fuentes verificables que respalden esta afirmación. Pedro Majada llevó a cabo un análisis de documentos previos al mencionar la revisión y comparación con otros cancioneros. Su trabajo de recopilación y análisis de los cantos populares de la Garganta permitió obtener información detallada y actualizada sobre la realidad musical de la zona. Pilar Barrios y Ricardo Jiménez realizaron un análisis de documentos en archivos históricos, diocesanos y municipales para obtener información sobre los sucesos, acontecimientos y personajes relevantes de la época. La búsqueda en línea complementó esta información y permitió contextualizar los hallazgos obtenidos en su investigación. Francisco Rodilla utilizó manuscritos de cantos populares de Torrejoncillo y realizó una revisión de los manuscritos de otros músicos, como Bonifacio Gil, para verificar la coincidencia con el material que recopiló. La combinación de estas fuentes directas permitió una exhaustiva documentación de los cantos populares de Torrejoncillo.

Rosario Guerra y Sebastián Díaz llevaron a cabo un análisis de documentos y entrevistas a informantes clave para reconstruir la historia musical de Piornal. Además, utilizaron diferentes formatos de grabaciones musicales y audiovisuales como fuentes documentales. Cosme Tomé combinó métodos empíricos y teóricos en su investigación, realizando trabajo de campo, consultando bibliografía general y especializada, y entrevistando a informantes locales. Esta metodología le permitió obtener una aproximación rigurosa y detallada al folklore musical de las Villuercas Bajas. Jaime Sampedro se enfocó en la etnografía y utilizó técnicas como entrevistas y debates entre informantes, además de analizar fuentes parroquiales y municipales y llevar a cabo una revisión bibliográfica exhaustiva.

En general, todos los musicólogos reconocieron la importancia del análisis de documentos en sus investigaciones etnomusicológicas. Utilizaron diferentes fuentes y enfoques, adaptándose a las particularidades de cada proyecto, lo que les permitió obtener información valiosa sobre la música y su contexto social y cultural. Sus estudios contribuyen a ampliar nuestro conocimiento sobre la música de tradición oral en Extremadura y destacan la relevancia de los documentos como fuentes primarias para comprender la historia, la evolución y la función social de la música en la región.

El análisis de documentos en la investigación etnomusicológica ha sido reconocido previamente como una herramienta valiosa para obtener información histórica y cultural sobre la música. Bruno Nettl destaca la importancia de los documentos

musicales como fuentes de información sobre la historia, la estética y la función social de la música (Nettl, 1983). Además, Kaufman resalta que los documentos musicales pueden proporcionar información relevante sobre la transmisión de la música y la influencia de diferentes culturas y contextos sociales (Kaufman, 2001).

En el contexto de la música de tradición oral, se ha reconocido la importancia de los documentos para comprender las variantes y la transmisión de la música tradicional. Manzano resalta la importancia de los documentos en el análisis de las diferencias y adaptaciones de las canciones a diferentes contextos (Manzano, 1988).

Estos estudios previos respaldan los resultados obtenidos en esta investigación, confirmando la importancia del análisis de documentos como una herramienta fundamental en la recopilación de datos etnomusicológicos. Los documentos permiten obtener información detallada sobre la música y su contexto social, histórico y cultural, respaldando así los hallazgos obtenidos en el estudio de la música de tradición oral en Extremadura. Además, destacan la relevancia de los documentos como fuentes primarias para comprender la historia, la evolución y la función social de la música en la región.

Sin embargo, es importante tener en cuenta las limitaciones del análisis de documentos en la investigación etnomusicológica. La diversidad de fuentes y enfoques puede dificultar la categorización y el análisis de los documentos, lo que sugiere la necesidad de establecer un marco de análisis más consistente y estandarizado. Además, la falta de documentación detallada sobre la génesis y evolución de las canciones y prácticas musicales puede limitar la comprensión completa de su significado e implicaciones. Por lo tanto, se sugiere que las futuras investigaciones se centren en desarrollar marcos de análisis estandarizados, documentar más detalladamente el proceso de transmisión y cambio de la música de tradición oral, y explorar la interacción de la música con otras formas de expresión cultural.

Recogida de información

En base a los resultados obtenidos, podemos ver que el proceso de transcripción musical es tanto una ciencia como un arte, en el que los diferentes autores adoptan enfoques variados según sus objetivos y prioridades individuales. En la literatura previa, la discusión sobre el tipo de transcripción musical que se debe utilizar es variada y a menudo contradictoria. En su trabajo sobre la transcripción de la música tradicional, Nettl (1974) argumentó que el proceso de transcripción está intrínsecamente ligado a las interpretaciones y prejuicios del transcriptor, algo que podemos ver claramente en los diferentes enfoques de los autores estudiados. Kurt Schindler, por ejemplo, sigue la línea

de pensamiento de Seeger (1958), quien defendió la importancia de la transcripción literal para preservar la mayor cantidad de detalles posibles de la música original. Por el contrario, el enfoque fonético de Bonifacio Gil parece resonar con las ideas de Lomax (1968), quien valoraba la captura de los aspectos únicos de la pronunciación y el acento en la música folk. Por su parte, Manuel García Matos se alinea con la propuesta de Sachs (1962), quien destacó la importancia de hacer accesible la música a una audiencia más amplia, incluso a costa de algunos detalles de la interpretación original. El debate en torno a la transcripción de la música de tradición oral nos muestra que la diversidad de enfoques no sólo es inevitable, sino también valiosa. Al elegir una metodología de transcripción, los etnomusicólogos deben considerar varios factores, incluyendo el contexto cultural, el propósito del estudio, y el público objetivo.

Una de las limitaciones de nuestro estudio es que no exploramos en detalle cómo la elección de la metodología de transcripción puede afectar a la interpretación y análisis de las melodías. Por ejemplo, ¿en qué medida una transcripción literal puede afectar la accesibilidad de la música para los no especialistas? ¿Cómo puede una transcripción fonética influir en la percepción del acento y la pronunciación regional?

Para futuras investigaciones, sugerimos explorar más a fondo estas preguntas, así como el desarrollo de nuevas metodologías de transcripción que puedan combinar las fortalezas de los diferentes enfoques existentes. Además, sería útil realizar estudios comparativos para entender mejor cómo las elecciones de transcripción pueden afectar a la percepción y comprensión de la música de tradición oral.

Armadura

Nuestros hallazgos destacan la diversidad y complejidad de las decisiones tomadas en el proceso de transcripción en la etnomusicología, como se evidencia en las variaciones en el uso de alteraciones en las armaduras en las transcripciones de los diferentes autores. El énfasis en la precisión y la autenticidad en la transcripción de Kurt Schindler, por ejemplo, está en línea con el enfoque defendido por Merriam (1964) en su enfoque conductista hacia la etnomusicología. Sin embargo, este énfasis en la precisión puede no ser apropiado en todas las circunstancias. Como señalan Rice (1987) y Feld (1984), es importante tener en cuenta que las percepciones musicales y los sistemas de entonación pueden variar enormemente entre diferentes culturas y que, por tanto, la precisión en la transcripción puede ser subjetiva. Además, la prevalencia de alteraciones en la armadura puede variar dependiendo del contexto cultural y musical. Las transcripciones de Manuel García Matos, que reflejan una preferencia por la armadura de Sib, reflejan las

características de los instrumentos para los que se compusieron las melodías. Al mismo tiempo, su inclusión de armaduras menos comunes puede indicar un deseo de preservar la diversidad y complejidad de la música tradicional, un enfoque que resuena con las ideas de Nettl (1983) sobre la importancia de preservar la variabilidad en la música.

Por otro lado, la tendencia de autores como Bonifacio Gil, Rosario Guerra y Sebastián Díaz, Francisco Rodilla, Pilar Barrios y Ricardo Jiménez, AFVRy Cosme Tomé a transcribir la música en tonalidades con pocas o ninguna alteración podría ser indicativa de una simplificación intencional para facilitar la lectura y la interpretación de la música, un enfoque que podría ser visto como una forma de domesticación. Sin embargo, también podría reflejar una tendencia en la música tradicional hacia la simplicidad armónica, una hipótesis que se alinea con las observaciones de Lomax (1968) sobre la prevalencia de escalas diatónicas simples en la música folk.

Por último, el repertorio más diverso de Jaime Sampedro, Ángela Capdevielle y Pedro Majada, con una distribución casi uniforme de tonalidades, puede reflejar un enfoque más inclusivo y ecuménico hacia la transcripción, que busca representar la amplia gama de expresiones musicales presentes en la música tradicional.

Como limitación de este estudio, hay que señalar que la elección de la tonalidad en la transcripción no es únicamente una cuestión de precisión o facilidad de lectura, sino que también puede estar influenciada por las preferencias y habilidades de los músicos y el público. Asimismo, aunque hemos observado ciertas tendencias en las transcripciones de los autores, no hemos examinado en profundidad las razones subyacentes a estas elecciones. Por tanto, sugerimos para futuras investigaciones examinar más a fondo las motivaciones y los factores que influyen en la elección de la tonalidad en la transcripción, incluyendo el papel de las preferencias y habilidades de los músicos, el público, y las características de los instrumentos musicales. También sería útil investigar cómo la elección de la tonalidad puede influir en la percepción y interpretación de la música de tradición oral.

Ornamentación

El estudio de la ornamentación en los cancioneros de la provincia de Cáceres revela que la mayoría de estas obras presentan una notable ausencia o una presencia mínima de embellecimientos melódicos. A la luz de la literatura sobre ornamentación en música tradicional, esta ausencia puede parecer sorprendente dado que la ornamentación es frecuentemente asociada con la música de tradición oral, como Nettl (1992) y Bartók (1949) han destacado en sus estudios de música tradicional de diversas culturas.

Es posible que esta escasez de ornamentación sea un resultado consciente de los autores de los cancioneros, cuya intención podría haber sido simplificar la transcripción y la interpretación de las canciones, haciéndolas más accesibles a un público más amplio. Este hallazgo parece estar en línea con la visión de los etnomusicólogos modernos que valoran la accesibilidad y la capacidad de transmitir la música tradicional a la mayor cantidad de personas posible. También es posible que esta simplificación de la melodía se deba al deseo de preservar la funcionalidad social de estas canciones, que a menudo se utilizan como herramientas de comunicación dentro y entre comunidades. Al reducir la ornamentación, los autores podrían garantizar que estas canciones sean más fácilmente cantadas y entendidas por una diversidad de individuos, independientemente de su conocimiento musical. Además, es importante recordar que estos cancioneros son representaciones de canciones que provienen de una época en la que la transmisión oral era el método principal para preservar la música y la cultura popular. La simplicidad de las melodías puede verse como una estrategia para asegurar la supervivencia de estas canciones a través del tiempo y las generaciones.

Sin embargo, esta escasez de ornamentación también puede interpretarse como una limitación en la transcripción de la música tradicional, ya que la ornamentación puede ser un componente esencial para la expresión de la identidad cultural y la emotividad en la música. Por lo tanto, al omitir la ornamentación, estos cancioneros pueden no reflejar completamente la riqueza y la complejidad de la música de tradición oral de la provincia de Cáceres.

Por otro lado, la escasez de ornamentación en estos cancioneros abre nuevas áreas de investigación para los etnomusicólogos. En particular, se podrían explorar las razones detrás de esta ausencia de ornamentación, lo que implicaría la realización de investigaciones etnográficas para entender las decisiones tomadas por los autores de los cancioneros. Además, podría ser beneficioso investigar cómo los músicos y las comunidades actuales interpretan estas canciones, ya que podrían agregar su propia ornamentación a las melodías durante la interpretación, lo que enriquecería nuestra comprensión de la música tradicional de la provincia de Cáceres.

En resumen, el estudio de la ornamentación en los cancioneros de la provincia de Cáceres ha proporcionado una visión intrigante sobre las decisiones tomadas por los etnomusicólogos en la transcripción y la preservación de la música de tradición oral. Esta escasez de ornamentación subraya la importancia de considerar la accesibilidad y la

función social de la música tradicional, al tiempo que señala las limitaciones inherentes a la transcripción y la necesidad de futuras investigaciones en el campo.

Variantes y versiones

La presencia y análisis de variantes y versiones en la música de tradición oral extremeña destacan la importancia de comprender y documentar la diversidad inherente a la música folklórica. Los estudios previos en este campo han reconocido la existencia de variantes textuales, melódicas y formales en la música folklórica, y han resaltado la riqueza que estas variantes aportan a nuestra comprensión de la música y la cultura en general (Laade, 1991; Llorens, 2005; Manzano, 2011).

Estos hallazgos respaldan la idea de que las variantes musicales son una característica integral de la música folklórica, y que su existencia y evolución se deben a una serie de factores culturales, sociales e históricos. Como observó Nettl (1985), la música folklórica está constantemente evolucionando y adaptándose a su entorno, y las variantes representan un aspecto clave de este proceso de cambio.

Sin embargo, a pesar de la importancia de las variantes en la música folklórica, también se han señalado desafíos en su análisis e interpretación. La falta de consistencia en cómo se presentan y documentan las variantes en diferentes contextos dificulta su estudio y comprensión (Nettl, 1985). Además, la interpretación de las variantes puede ser subjetiva y depende del conocimiento del investigador sobre los contextos culturales, sociales e históricos de la música.

Estas limitaciones resaltan la necesidad de una mayor investigación en este campo, con el objetivo de desarrollar metodologías más consistentes y rigurosas para el estudio de las variantes y versiones en la música folklórica. También es esencial documentar y preservar la diversidad y riqueza de las variantes en la música folklórica, como parte del patrimonio cultural de las comunidades donde se originan.

Para futuras investigaciones, se recomienda la exploración de estrategias y herramientas para la recopilación sistemática y la interpretación objetiva de las variantes musicales. Asimismo, se podría considerar el desarrollo de bases de datos o repositorios que documenten las variantes en la música folklórica de diferentes comunidades y culturas, lo que facilitaría la comparación y el estudio intercultural de las variantes. Además, sería beneficioso llevar a cabo estudios que se centren en la comprensión del proceso de transmisión y cambio de las variantes en la música folklórica, y que investiguen las influencias culturales, sociales e históricas que moldean la formación y evolución de las variantes.

Signos especiales

Nuestros resultados revelan una variedad de enfoques en la transcripción de la música de tradición oral de Extremadura, que reflejan las distintas filosofías y técnicas discutidas en la literatura existente. Los trabajos de Hood, Lomax y Nettl destacan la importancia de los signos especiales en la transcripción de la música de tradición oral. Estos autores defienden el uso de signos especiales para capturar las características únicas y las complejidades de la música estudiada, enfocándose en aspectos melódicos y rítmicos específicos que pueden no ser adecuadamente representados por la notación convencional. Esto se refleja en algunos de los trabajos analizados aquí.

Por ejemplo, Bonifacio Gil utiliza signos especiales para indicar detalles como la duración, intensidad y acentuación de las notas, y los silencios y las pausas. Pilar Barrios y Ricardo Jiménez usan signos especiales para representar notas microtonales, mientras que Rosario Guerra y Sebastián Díaz utilizan signos como “↑” y “↓” para representar sonidos ligeramente más agudos o más graves, respectivamente. Sin embargo, nuestros resultados también muestran que la notación convencional sigue siendo predominante en la transcripción de la música de tradición oral en Extremadura. Muchas de las obras analizadas, como la de Kurt Schindler, utilizan notación convencional sin signos especiales. Esto sugiere que, aunque los signos especiales pueden ser valiosos para representar aspectos únicos de la música, también pueden presentar desafíos en términos de legibilidad y accesibilidad.

En resumen, nuestros resultados reflejan la tensión entre la precisión y la accesibilidad que se discute en la literatura existente sobre la transcripción de la música de tradición oral. El uso de signos especiales puede permitir una representación más precisa y detallada de la música, pero también puede dificultar la interpretación de las transcripciones por parte de aquellos no familiarizados con estos signos. Por el contrario, la notación convencional, aunque puede no capturar todos los matices de la música, es más accesible y ampliamente comprendida. Este equilibrio entre precisión y accesibilidad es un tema que merece una mayor exploración en futuras investigaciones.

Según el criterio de clasificación utilizado

La presente investigación ofrece una serie de resultados que, en su conjunto, reafirman y amplían las perspectivas teóricas clásicas sobre la clasificación de la música folklórica y tradicional. Los hallazgos respaldan y dan continuidad a los enfoques teóricos existentes, establecidos por académicos destacados en el campo de la etnomusicología, como Merriam (1964), Nettl (1983) y Turino (2008).

El análisis de Kurt Schindler y Ángela Capdevielle evidencia una similitud con los planteamientos de Crivillé (1988) y Merriam (1964), resaltando la dimensión geográfica y contextual de la música folklórica. Estos autores, al subrayar la regionalidad y funcionalidad de la música, corroboran la postura de que la música folklórica es un reflejo de las costumbres y tradiciones específicas de una región.

Por otra parte, los resultados de Manuel García Matos, así como los de Ángel Calle et al. y Pilar Barrios y Ricardo Jiménez, parecen resaltar la relevancia de la perspectiva de Nettl, al dar preponderancia a la temporalidad en la música folklórica. Esta investigación reitera la importancia de los ciclos anuales y la vida cotidiana en la estructura y el significado de la música tradicional.

Asimismo, los hallazgos de Bonifacio Gil, junto con los de AFVR y Rosario Guerra y Sebastián Díaz, amplían la perspectiva de Sachs (1962) al presentar enfoques de clasificación que trascienden las divisiones por origen, temática, estructura musical o popularidad. Estos enfoques sugieren una comprensión holística de la música folklórica, reconociendo su diversidad y complejidad intrínseca.

Finalmente, las observaciones de Francisca García y Pedro Majada y el enfoque de Francisco Rodilla refuerzan el llamado de Turino (2008) a una perspectiva de análisis multifacético y multidisciplinario. Estos investigadores subrayan la dinámica y fluidez de la música folklórica, además de la necesidad de un enfoque flexible y abierto para su clasificación.

Por tanto, los resultados de esta investigación no solo corroboran la relevancia de los enfoques teóricos establecidos, sino que además proporcionan nuevos matices y perspectivas. Así, se refuerza la idea de la complejidad de la música folklórica y tradicional, enfatizando la necesidad de enfoques de clasificación que sean rigurosos y adaptativos, capaces de capturar la diversidad y riqueza de este fenómeno musical.

Según la tipología de canto recogido

Los resultados obtenidos en el estudio de los cancioneros de la provincia de Cáceres revelan importantes aspectos sobre la música tradicional en esta región. En primer lugar, se destaca la presencia destacada de romances y canciones narrativas en todos los cancioneros estudiados. Esto refleja la importancia de la narración en la música tradicional y cómo estas canciones transmiten historias locales, eventos históricos y enseñanzas morales y culturales. Estos romances y canciones narrativas son un componente común en la música tradicional de la provincia y evidencian la riqueza de su patrimonio cultural.

Además, se observa que la música desempeña un papel crucial en la celebración de la fe y la devoción en estas comunidades. Los cancioneros recogen numerosas canciones religiosas dedicadas a Virgenes, canciones de Navidad y villancicos. Estas canciones reflejan la importancia de la música en la expresión de la fe y en la participación comunitaria en eventos religiosos.

Otro aspecto destacado es la representación de la vida diaria y los ritmos anuales de trabajo y celebración en la música tradicional de la provincia. Los cancioneros incluyen canciones de trabajo, canciones de boda y canciones de quintos, que marcan y celebran los eventos significativos de la vida comunitaria. Estas canciones reflejan la relación estrecha entre la música y las actividades cotidianas, así como la importancia de la música en la construcción y expresión de la identidad local.

La presencia de canciones infantiles y de cuna en los cancioneros indica el papel de la música en la socialización y educación de los niños. Estas canciones demuestran cómo la música forma parte de la vida desde una edad temprana, contribuyendo al cuidado y entretenimiento de los más pequeños y transmitiendo valores y tradiciones.

Asimismo, se destaca la relevancia de las festividades locales, como el Carnaval, en la música tradicional de la provincia. Las canciones de Carnaval presentes en los cancioneros reflejan las tradiciones únicas y la riqueza cultural de cada comunidad. Estas canciones son un testimonio de la importancia de la música en la celebración y la expresión colectiva durante eventos festivos y rituales.

En relación a los diferentes cancioneros estudiados, se puede observar que los romances y las canciones de ronda siguen siendo elementos constantes en los cancioneros de Bonifacio Gil, Kurt Schindler, Ángela Capdevielle y Pedro Majada. Estas canciones suelen ser de carácter lúdico, amoroso o satírico, reflejando la diversidad de emociones y experiencias en la vida social y comunitaria.

Sin embargo, también se identifican ciertas limitaciones en la clasificación de las canciones en los cancioneros. En los cancioneros de Kurt Schindler y Ángela Capdevielle, se encontraron canciones que no se clasificaban en una categoría específica o se incluían en una sección de diversas clases. Esto puede indicar la flexibilidad y diversidad de la música tradicional, que a menudo trasciende categorizaciones rígidas y refleja una variedad de experiencias y emociones. Estas clasificaciones abiertas pueden plantear desafíos a la hora de catalogar y analizar de manera exhaustiva el repertorio musical tradicional.

En términos de implicaciones, estos resultados resaltan la importancia de preservar y estudiar el patrimonio musical tradicional de la provincia de Cáceres. La música tradicional es un testimonio vivo de la cultura y las tradiciones locales, y su estudio contribuye a la comprensión de la identidad cultural de la región. Además, la diversidad y la riqueza de la música tradicional ofrecen oportunidades para la promoción del turismo cultural y la revitalización de prácticas musicales tradicionales.

En cuanto a las limitaciones, es importante tener en cuenta que los cancioneros estudiados pueden no abarcar la totalidad del repertorio musical tradicional de la provincia de Cáceres. La selección de las canciones y su inclusión en los cancioneros puede haber estado sujeta a criterios subjetivos y limitaciones de espacio. Por lo tanto, es posible que exista un repertorio más amplio y diverso que no haya sido documentado en estos cancioneros específicos.

En términos de futuras investigaciones, sería interesante ampliar el estudio de los cancioneros de la provincia de Cáceres y compararlos con otros cancioneros de diferentes regiones de España. Esto permitiría obtener una visión más completa de la música tradicional en el contexto nacional y establecer comparaciones y contrastes entre las diferentes tradiciones musicales.

Además, sería relevante profundizar en el análisis de la función social y cultural de la música tradicional en la provincia de Cáceres. Esto podría implicar la realización de estudios etnográficos que investiguen cómo la música tradicional se integra en la vida cotidiana de las comunidades locales, cómo se transmiten las tradiciones musicales de generación en generación y cómo la música contribuye a la construcción de identidades culturales.

En conclusión, los resultados obtenidos en el estudio de los cancioneros de la provincia de Cáceres revelan la presencia destacada de romances, canciones religiosas, canciones de trabajo y celebración, canciones infantiles y de festividades en la música tradicional de la región. Estos resultados respaldan la importancia de la música en la expresión cultural, la transmisión de valores y la construcción de identidades locales. Sin embargo, se reconoce la necesidad de ampliar y profundizar en el estudio de la música tradicional, así como de abordar sus implicaciones sociales y culturales de manera más exhaustiva en futuras investigaciones.

Tipo de índice

Los resultados de la investigación actual resaltan la importancia fundamental de los índices en la organización y accesibilidad de la música en los cancioneros,

corroborando la perspectiva teórica planteada por autores como Merriam (1964), Nettl (1983, 2005) y Rice (2014). El estudio subraya cómo los índices permiten clasificar y buscar canciones por diversos criterios como la geografía, el contenido lírico, los intérpretes, las características musicales y los informantes.

Estos hallazgos se alinean con la noción teórica de Merriam (1964) sobre la importancia de los índices para la creación de corpus de música, así como con la visión de Nettl (1983) sobre la necesidad de organizar la música en categorías y subcategorías para facilitar su análisis y comparación. La presencia de índices adicionales a los convencionales en algunos cancioneros, incluyendo el índice de primeros versos, destaca la importancia de adaptar los índices a las características específicas de la música que se está analizando, tal como sostuvo Shelemay (2001).

No obstante, los resultados también revelan limitaciones inherentes a ciertos tipos de índices. En consonancia con la crítica de Agawu (2003), los índices alfabéticos, aunque útiles para una rápida identificación de la información, pueden no captar adecuadamente la riqueza y complejidad de la música de muchas culturas. Esto señala la importancia de utilizar una combinación de diferentes tipos de índices para un análisis más completo y profundo de la música en los cancioneros.

El uso variable de índices de informantes en los cancioneros examinados resalta la relevancia de este tipo de índices, propuesto por Merriam (1964), en la investigación etnomusicológica. La ausencia de índices de informantes en algunos cancioneros puede obstaculizar la identificación de las fuentes de las canciones y la trazabilidad de su transmisión, lo que subraya la necesidad de su inclusión para evaluar la calidad de la información proporcionada.

Por último, es relevante señalar que la clasificación y organización de la música mediante índices no es un fin en sí mismo, sino un medio para facilitar el estudio y análisis de la música y su contexto cultural y social. En este sentido, es fundamental que los etnomusicólogos sigan reflexionando sobre cómo utilizar y mejorar los índices para cumplir con sus objetivos de investigación.

El presente estudio abre varias líneas de investigación para el futuro. Sería interesante explorar más a fondo las ventajas y limitaciones de los distintos tipos de índices en diferentes contextos culturales y musicales. También sería útil investigar cómo los avances tecnológicos pueden mejorar la eficiencia y precisión de los índices. Además, se podrían realizar estudios empíricos para examinar cómo los etnomusicólogos utilizan los índices en su trabajo diario y cómo esto influye en sus resultados de investigación.

Por último, sería valioso investigar cómo se pueden diseñar índices más inclusivos y multiculturales que reflejen mejor la diversidad y complejidad de la música en todo el mundo.

Unidad de cada documento

El análisis de la presentación de la melodía y el texto en los cancioneros de la provincia de Cáceres revela diferentes enfoques utilizados por los etnomusicólogos, lo cual tiene implicaciones significativas para el estudio y la comprensión de la música tradicional. Por un lado, la yuxtaposición de la melodía y el texto en una misma página permite una comprensión integral de las canciones folklóricas al combinar la dimensión musical y lírica. Esto facilita la interpretación de las canciones en su contexto cultural y proporciona una visión holística de las piezas musicales. Al estudiar la relación simbiótica entre la melodía y el texto, se puede apreciar cómo influyen mutuamente y se complementan, enriqueciendo la experiencia auditiva y la comprensión de la música folklórica (Blacking, 1973).

Por otro lado, algunos cancioneros optan por presentar las letras y las notas de las canciones por separado en un anexo, lo cual permite un análisis más detallado de la melodía y el texto por separado (Nettl, 1983). Esta separación puede revelar aspectos más específicos de cada elemento y proporcionar una visión más minuciosa de la estructura y características individuales de la música y la letra. Sin embargo, es importante tener en cuenta las limitaciones asociadas a este enfoque, ya que la separación puede dificultar la identificación de las conexiones y relaciones entre la melodía y el texto, así como la comprensión de la canción en su totalidad.

Estas diferentes prácticas reflejan distintas aproximaciones a la comprensión y representación de la música tradicional. Mientras que la yuxtaposición de la melodía y el texto ofrece una visión integrada de la canción, la separación de los elementos permite un análisis más minucioso y detallado (Gammon, 2007). Ambos enfoques son valiosos y complementarios en el estudio de la música popular y tradicional. Sin embargo, es necesario encontrar un equilibrio entre la integración de los elementos y el análisis individualizado para una comprensión completa y contextualizada de la música folklórica.

Para futuras investigaciones, se sugiere profundizar en la relación entre la yuxtaposición y la separación de la melodía y el texto en los cancioneros de música tradicional. Sería relevante examinar cómo estos enfoques afectan la interpretación y la comprensión de las canciones, así como su impacto en la transmisión y preservación de

la música folklórica. Además, se podrían explorar otras metodologías y representaciones alternativas que permitan una integración equilibrada de la melodía y el texto, sin perder de vista la importancia de un análisis detallado de cada elemento por separado. Asimismo, sería interesante investigar cómo la elección de la presentación afecta la experiencia y la apreciación de la música folklórica, tanto para los investigadores como para los miembros de las comunidades que preservan estas tradiciones.

En conclusión, la elección entre la yuxtaposición y la separación de la melodía y el texto en los cancioneros de la provincia de Cáceres tiene implicaciones significativas para la comprensión y el estudio de la música tradicional. Ambos enfoques tienen beneficios y limitaciones, y contribuyen al estudio y preservación de la música popular y tradicional. Para avanzar en el campo de la etnomusicología, es fundamental seguir investigando la relación entre la presentación de la melodía y el texto, y explorar nuevas metodologías que permitan una comprensión más profunda y contextualizada de la música folklórica.

Titulación

El análisis de la asignación de títulos a los cantos de tradición oral en los cancioneros de la provincia de Cáceres revela la importancia de esta práctica para el estudio, la preservación y la difusión de la música tradicional. Los títulos proporcionan información clave sobre el contenido y el contexto de los cantos, facilitando su identificación y localización. Además, los títulos pueden ayudar a preservar la historia y la cultura de la comunidad de origen. Los etnomusicólogos y folkloristas han reconocido la importancia de asignar títulos precisos y descriptivos a las canciones de tradición oral en sus investigaciones (Cohen, 1974; Leenerts, 2013).

Existen diferentes tipos de títulos utilizados en la música de tradición oral, como por ejemplo los descriptivos, narrativos, geográficos y funcionales. Estos títulos reflejan la diversidad cultural y geográfica de las canciones y proporcionan pistas sobre su temática, estructura y función en la cultura de origen. Los títulos descriptivos y narrativos son comunes y ayudan a comprender el contenido y la historia de las canciones, mientras que los títulos geográficos y funcionales brindan información sobre la región o la cultura de la que provienen. Sin embargo, se observa una excepción en el cancionero de Manuel García Matos, *Cancionero popular de la provincia de Cáceres*, donde las canciones carecen de títulos asignados. Esta omisión puede interpretarse de diferentes maneras. Podría ser un intento del autor por preservar la pureza de la tradición oral, evitando influencias externas en la interpretación de las canciones. También podría reflejar la

práctica cultural de la región de no utilizar títulos en las canciones. No obstante, la ausencia de títulos plantea desafíos para los investigadores y lectores, ya que dificulta la identificación, localización y comprensión completa de las canciones.

En futuras investigaciones, se sugiere considerar las prácticas locales de nomenclatura y las necesidades de los investigadores y lectores contemporáneos al asignar títulos a las canciones de tradición oral. Es importante encontrar un equilibrio entre respetar las tradiciones culturales y facilitar la identificación y el estudio de las canciones. Además, sería interesante explorar más a fondo el enfoque alternativo de Manuel García Matos en la documentación de la música de tradición oral y comprender las razones y las implicaciones detrás de su decisión.

En resumen, la asignación de títulos a los cantos de tradición oral en los cancioneros de la provincia de Cáceres es una práctica esencial para el estudio, la preservación y la difusión de la música tradicional. Los títulos proporcionan información clave sobre el contenido y el contexto de las canciones. Aunque existe una norma generalizada de asignar títulos, el cancionero de Manuel García Matos se destaca al no incluir títulos en sus canciones. Esta diferencia muestra la diversidad de enfoques en la documentación de la música de tradición oral y destaca la importancia de comprender y respetar las particularidades de cada tradición musical y cultural.

Numeración de cantos

El análisis de la numeración de los cantos en los cancioneros de música de tradición oral revela la variedad de métodos utilizados por los etnomusicólogos en la catalogación y organización de las canciones. Estos métodos incluyen la numeración consecutiva, la numeración temática, la numeración geográfica y la numeración basada en la melodía y el ritmo de los cantos.

La numeración consecutiva asigna un número a cada canto en orden cronológico, lo cual facilita la identificación y la referencia de las canciones en el cancionero. La numeración temática agrupa los cantos según su temática o contenido, lo que puede ayudar a comprender las relaciones y los patrones temáticos en la música de tradición oral. La numeración geográfica asigna un número a cada canto según su lugar de origen, lo cual puede ser útil para contextualizar y estudiar la diversidad regional en la música tradicional. El sistema propuesto por Lomax basado en la melodía y el ritmo de los cantos busca identificar y comparar los rasgos musicales comunes entre diferentes culturas.

La literatura existente respalda la importancia de la numeración en la etnomusicología. Autores como Rey (1989), Bohlman (1988) y Lomax (1976) han

resaltado la necesidad de numerar y catalogar los cantos para su identificación, comparación y preservación. La numeración no solo facilita la organización y la clasificación de las canciones, sino que también permite un análisis más detallado de la tradición musical.

Aunque la numeración de los cantos es una práctica común en la etnomusicología, se observan limitaciones y variaciones en los enfoques utilizados. Algunos cancioneros no incluyen numeración alguna, lo que puede dificultar la identificación y el estudio posterior de las canciones. Además, la numeración por sí sola no proporciona información detallada sobre el contenido y el contexto de los cantos, por lo que es importante complementarla con otros datos descriptivos y contextuales.

En términos de futuras investigaciones, se pueden explorar diferentes enfoques de numeración y catalogación que se ajusten a las particularidades de la música de tradición oral de diferentes regiones y culturas. También se puede investigar cómo la numeración puede integrarse con otros métodos de organización y análisis, como la clasificación temática y la contextualización cultural. Además, es importante seguir documentando y preservando las canciones de tradición oral, utilizando métodos de numeración y catalogación que sean accesibles y útiles tanto para los investigadores como para las comunidades de origen.

En conclusión, la numeración de los cantos en los cancioneros de música de tradición oral desempeña un papel fundamental en su identificación, estudio y preservación. Los diferentes métodos de numeración utilizados reflejan las diversas perspectivas y propósitos en la etnomusicología. Aunque existen limitaciones y variaciones en los enfoques, la numeración sigue siendo una práctica valiosa que permite organizar y analizar la rica tradición musical de las culturas populares y folclóricas.

Lugar de procedencia

La indicación del lugar de procedencia de un canto en los cancioneros de música de tradición oral tiene implicaciones significativas para la comprensión y contextualización de la música. La música es un fenómeno cultural y social, y conocer el contexto geográfico de origen de un canto permite entender su significado, función y relación con la comunidad que lo practica. La indicación del lugar de procedencia es esencial en la investigación etnomusicológica, ya que sitúa la música dentro de su entorno cultural y social, y ayuda a identificar patrones y relaciones entre expresiones musicales de una misma región o cultura.

Sin embargo, el análisis de los cancioneros demuestra que la indicación del lugar de procedencia no es universal en el campo de la etnomusicología. Algunos cancioneros, especialmente aquellos centrados en núcleos rurales muy específicos, pueden considerar que la identificación del origen geográfico es obvia y redundante, por lo que optan por centrarse en la transcripción y el análisis del canto en sí. Esta decisión puede deberse a la familiaridad de los investigadores con el contexto local o a la intención de enfocarse en aspectos más específicos del canto.

La literatura existente respalda la importancia de indicar el lugar de procedencia de los cantos en la etnomusicología. Autores como Nettl (2015) y Bohlman (2019) destacan la necesidad de considerar los contextos culturales y sociales al estudiar la música. La indicación del lugar de procedencia proporciona una valiosa información sobre el entorno cultural y geográfico en el que se desarrolla la música, y enriquece la comprensión de su significado y función.

A pesar de las variaciones en la indicación del lugar de procedencia, es importante reconocer que cada enfoque tiene sus méritos y se adapta a las necesidades y características de cada investigación. En cancioneros que abarcan regiones más amplias o diversas localidades, la indicación del lugar de procedencia es especialmente valiosa para trazar conexiones y patrones culturales. Sin embargo, en estudios centrados en comunidades específicas, puede ser más relevante enfocarse en la música en sí, asumiendo que la procedencia geográfica es evidente en el contexto de investigación.

En términos de futuras investigaciones, se sugiere explorar cómo la indicación del lugar de procedencia puede complementarse con otros datos descriptivos y contextuales para proporcionar una comprensión más completa de la música de tradición oral. Además, se pueden analizar las implicaciones y limitaciones de diferentes enfoques de documentación y catalogación en función del alcance y los objetivos de cada investigación.

En conclusión, la indicación del lugar de procedencia de los cantos en los cancioneros de música de tradición oral es una práctica valiosa pero no universal en el campo de la etnomusicología. Su inclusión depende del contexto y los objetivos de cada investigación, y puede variar en función de la amplitud geográfica o la especificidad de la comunidad estudiada. Adaptar los métodos de documentación a las características de cada caso es fundamental para preservar y comprender eficazmente estas ricas tradiciones musicales.

Autografías

El análisis de los cancioneros y las técnicas de autografía empleadas evidencia las complejidades inherentes en la transcripción y representación gráfica de la música de tradición oral. De acuerdo con la literatura existente en etnomusicología, los desafíos en la notación de la música de tradición oral son bien conocidos y han sido ampliamente discutidos (Nettl, 1983; Seeger, 1977). Las discrepancias y errores en la notación musical, como los observados en este estudio, son un reflejo de estas dificultades y pueden tener un impacto significativo en la interpretación y comprensión de las melodías, como se ha documentado en estudios previos (Rice, 1987).

El uso de técnicas informáticas en la transcripción y reproducción de música ha demostrado ser una estrategia eficaz y precisa, como ha sido señalado en la investigación en musicología (Crawford, 2002). Las ventajas de estas técnicas, como la mayor legibilidad y consistencia en la notación, así como la posibilidad de difusión masiva y preservación a largo plazo de las transcripciones, son evidentes en este estudio.

No obstante, la dependencia de la precisión en la entrada de datos y la necesidad de conocimientos técnicos pueden ser limitaciones importantes de estas técnicas, como se ha señalado en la literatura (Sapp, 2005). Estos problemas pueden ser particularmente relevantes en el contexto de la música de tradición oral, donde la autenticidad y la fidelidad a la expresión musical original son de suma importancia.

La combinación de técnicas manuales e informáticas, tal como se observó en el *Cancionero Arroyano* de Francisca García, puede ser una estrategia efectiva para superar algunas de estas limitaciones. Esta estrategia puede permitir una mayor flexibilidad en la transcripción y reflejar más fielmente las particularidades y matices de las canciones, como se ha sugerido en estudios anteriores. Sin embargo, es crucial una escritura clara y precisa para evitar confusiones y garantizar la fidelidad al contenido original. Para futuras investigaciones, se sugiere explorar en mayor profundidad la combinación de técnicas manuales e informáticas en la creación de cancioneros, con el fin de encontrar un equilibrio que permita capturar la esencia y los detalles de la música de tradición oral. Además, se puede investigar la aplicación de nuevas tecnologías, como el reconocimiento automático de melodías, para facilitar la transcripción y aumentar la precisión en la representación gráfica de las piezas musicales.

En conclusión, el análisis de las autografías utilizadas en los cancioneros de música de tradición oral revela la importancia tanto de las técnicas manuales como de las informáticas en la transcripción y representación gráfica de la música. La combinación de ambas puede permitir capturar de manera más auténtica y detallada las características

y particularidades de las canciones. Sin embargo, es necesario considerar las limitaciones y explorar nuevas herramientas y tecnologías para mejorar la precisión y la eficiencia en la creación de cancioneros.

Análisis según las características musicales

En esta sección, presentamos los resultados derivados del análisis realizado a las diversas publicaciones enfocadas en la música de tradición oral en la provincia de Cáceres. Los hallazgos aquí detallados se enfocan en algunas de las características musicales que definen esta rica y única tradición. Nuestro estudio resalta la diversidad y profundidad inherentes a la música de tradición oral en Cáceres, arrojando luz sobre su identidad y esencia. Así, al explorar estas características fundamentales, revelamos el impacto cultural y emocional de esta música, subrayando su papel en la formación de la identidad cultural de Cáceres.

Tesitura y ámbito melódico

El análisis del ámbito melódico y la tesitura en las canciones de los cancioneros examinados nos ofrece una ventana única para examinar y entender las tradiciones musicales. Según Manzano (1989), la transcripción melódica de una canción debe seguir una norma general que se centra en la expresión del carácter de la melodía y su adaptabilidad a las voces que la interpretarán. El hecho de que la mayoría de las canciones se muevan dentro del ámbito de una octava, sugiere que este rango probablemente sea el más natural y cómodo para la mayoría de los cantantes, apoyando la afirmación de Manzano de que las melodías se adaptan a las voces que las interpretan. Además, este rango limitado puede reflejar las limitaciones vocales del público general, como también se ha observado en estudios anteriores de la música folclórica y popular (Harwood, 1976).

La diversidad observada en el ámbito melódico de los cancioneros sugiere que aunque las melodías contenidas dentro de una octava son dominantes, también existe una variedad significativa, lo que resalta la riqueza y la diversidad de la música tradicional. Este hallazgo concuerda con las observaciones de otros estudios que también han notado una diversidad considerable en el ámbito melódico en diversas tradiciones musicales (Nettl & Russel, 1998).

Las diferencias en las proporciones de melodías dentro y más allá de una octava entre los cancioneros pueden reflejar las variaciones regionales y culturales en la música tradicional. Estos hallazgos enfatizan la importancia de la recopilación y preservación de la música de diferentes comunidades y regiones, tal como se ha destacado en los estudios

de etnomusicología (Titon, 2015). Cada región y comunidad puede tener características y estilos musicales únicos que se reflejen en su música.

Finalmente, es importante reconocer las limitaciones de este estudio. Por ejemplo, los resultados de este estudio se basan en una selección limitada de cancioneros y pueden no ser representativos de todas las tradiciones musicales.

Este análisis abre nuevas vías para futuras investigaciones. Por ejemplo, sería interesante explorar cómo las preferencias y las convenciones de la tesitura y el ámbito melódico han cambiado a lo largo del tiempo, o cómo se pueden ver influenciadas por factores como el género, la edad y el nivel de formación musical de los cantantes. Además, sería útil explorar en mayor profundidad cómo el ámbito melódico y la tesitura interactúan con otros elementos de la música, como la armonía, la textura y el ritmo.

Ritmo libre

El hallazgo de una ausencia marcada de ritmo libre en los cancioneros en estudio ofrece varias implicaciones intrigantes. Se puede argumentar, que el ritmo es una parte integral de cualquier forma musical y que su presencia o ausencia puede influir profundamente en la interpretación y apreciación de esa música. La ausencia de ritmo libre en estas colecciones podría sugerir, que la música de estas regiones y culturas puede estar más anclada en ritmos y patrones regulares que en formas rítmicas libres. Este hallazgo podría tener implicaciones significativas para nuestra comprensión de las convenciones y estilos musicales de las regiones representadas en estos cancioneros. Como mencionan Nettl y Bohlman (1991), las formas musicales, incluyendo el ritmo, pueden ser profundamente influenciadas por las culturas y sociedades en las que se originan y desarrollan.

Una limitación de este estudio es que la ausencia de ritmo libre en estos cancioneros podría ser el resultado de los métodos de recopilación y transcripción utilizados, como señalan Feld y Fox (1994). La transcripción de la música de ritmo libre puede ser un desafío debido a su fluidez y falta de regularidad, y puede ser que los recopiladores y transcritores optaran por omitir estas canciones o adaptarlas a ritmos más regulares.

Este estudio abre varias áreas potenciales para futuras investigaciones. Una posible dirección sería examinar más a fondo la influencia de los métodos de recopilación y transcripción en la representación del ritmo en los cancioneros. También sería útil investigar más a fondo cómo las preferencias y convenciones culturales pueden influir en la presencia o ausencia de ritmo libre en la música popular y tradicional. Como sugiere

Titon (2008), sería beneficioso estudiar la música en su contexto cultural, para comprender mejor cómo las convenciones y prácticas culturales pueden influir en las formas musicales.

Por último, sería interesante explorar si y cómo las formas de ritmo libre se presentan en otras formas de música popular y folklórica, y qué puede decirnos esto acerca de la evolución y adaptación de estas tradiciones musicales.

Utilización de figuración unida/no unida

Los hallazgos de esta investigación destacan las implicaciones importantes en términos de cómo se transcribe y representa la música en los cancioneros de la tradición oral de la provincia de Cáceres. En este sentido, los estudios de Agawu (2003) y Taylor (2007) pueden proporcionar un marco conceptual útil para comprender la importancia de la notación musical en la transmisión y representación de la música. Como indican, la notación puede ser vista como una 'traducción' de la música, y las decisiones tomadas en este proceso pueden tener un impacto significativo en cómo se interpreta y comprende la música.

La utilización de la figuración unida por Cosme Tomé (2009) puede proporcionar una representación más continua y fluida de la música, pero también puede representar un desafío para la legibilidad para algunos usuarios de los cancioneros. Por otro lado, la figuración no unida, utilizada por otros autores como Jaime Sampedro, Calle et al., Pilar Barrios, Ángela Capdevielle y Rosario Guerra y Sebastián Díaz, puede ser más accesible para los lectores menos expertos, pero puede perder algunos de los matices de la música, aunque resulta más adecuada para la música vocal. Esto está en línea con la discusión de Nettle (1983) sobre las complejidades y desafíos de la transcripción de música, especialmente de la tradición oral.

Las limitaciones de este estudio incluyen la necesidad de una exploración más detallada de los factores que influyen en las decisiones de transcripción de los autores de los cancioneros. Además, el estudio podría beneficiarse de una comparación más directa de las transcripciones utilizando diferentes enfoques de figuración para la misma música, para entender más completamente las implicaciones de cada enfoque.

En cuanto a futuras investigaciones, hay varias direcciones posibles. Una sería investigar más a fondo las decisiones de transcripción en el contexto de los cancioneros y la música de tradición oral, incluyendo la comparación de diferentes enfoques de figuración en la transcripción de la misma música. Otro camino posible sería examinar las reacciones de los usuarios de los cancioneros a diferentes enfoques de figuración, para

entender mejor las implicaciones de estos en términos de accesibilidad y comprensión musical. Además, sería valioso explorar cómo la notación musical se utiliza en la transmisión de la música de tradición oral, y cómo puede influir en la interpretación y apreciación de esta música.

Compás predominante en cada cancionero

Los resultados obtenidos en este estudio están en consonancia con las observaciones hechas en la literatura existente, que concluye que la mayoría de las músicas de tradición oral tienden a favorecer ritmos más simples y repetitivos, lo que se alinea con la prevalencia de los compases 2/4 y 3/4 encontrados en este estudio. Además, la diversidad rítmica identificada sugiere la influencia de una variedad de culturas y estilos en la música de la provincia de Cáceres, lo cual es consistente con los estudios de Lomax (1968) y Stokes (1994) quienes postularon que las diferencias en los estilos rítmicos de la música pueden reflejar la diversidad cultural e histórica de una región.

Estos resultados tienen importantes implicaciones para el estudio y la comprensión de la música de tradición oral en Cáceres. La prevalencia de ciertos compases puede indicar características estilísticas distintivas de la música de la región, proporcionando información valiosa para la identificación y clasificación de la música de tradición oral. Además, la diversidad rítmica encontrada sugiere la rica heterogeneidad de la música de tradición oral en Cáceres, lo que subraya la necesidad de un enfoque más matizado y contextualizado en el estudio de esta música.

En cuanto a las limitaciones de este estudio, una consideración importante es que se basa en transcripciones y no en grabaciones o actuaciones en vivo. Esto podría introducir ciertos sesgos en los resultados, ya que las transcripciones pueden reflejar las interpretaciones y decisiones de los transcripores, más que las características inherentemente presentes en la música. Además, este estudio se centra en una sola provincia (Cáceres) y por lo tanto, los hallazgos pueden no ser generalizables a otras regiones o a la música de tradición oral en general.

Para futuras investigaciones, sería valioso explorar las razones detrás de las diferencias en la prevalencia de ciertos compases entre los diferentes cancioneros. Esto podría implicar la entrevista a los autores de los cancioneros y a los músicos de la región, para obtener una comprensión más profunda de sus procesos y decisiones de transcripción, así como de los factores estilísticos y culturales que pueden influir en la prevalencia de ciertos compases. Además, sería útil llevar a cabo un análisis comparativo con la música de tradición oral de otras regiones, para identificar similitudes y diferencias

en la utilización de los compases, lo que podría arrojar luz sobre la influencia de factores regionales y culturales en la música de tradición oral.

Por último, la investigación futura podría beneficiarse de la utilización de grabaciones o actuaciones en vivo, lo que proporcionaría una representación más auténtica y precisa del ritmo en la música de tradición oral.

Indicaciones de tempo

Las indicaciones de tempo en la música son una herramienta crucial que proporciona una guía sobre cómo debe ser interpretada una pieza en términos de velocidad. Los resultados de este estudio muestran una diversidad en el uso de las indicaciones de tempo en la música de tradición oral de la provincia de Cáceres, reflejando diferentes filosofías y prácticas en la transcripción musical. Autores como Francisco Rodilla y Pilar Barrios y Ricardo Jiménez, que emplean velocidades metronómicas, parecen orientarse hacia un enfoque más cuantitativo y preciso, buscando proporcionar una guía concreta para la interpretación. Esto se alinea con los enfoques tradicionales en la notación musical occidental que buscan una precisión cuantitativa (Deliège, 1987). Por otro lado, Pedro Majada y Manuel García Matos, que emplean términos de agógica, parecen preferir un enfoque más cualitativo, enfocándose en el carácter y la expresión de la música más que en la velocidad exacta. Esto puede reflejar una concepción más flexible de la música de tradición oral, en la que la variación y la interpretación individual son características esenciales (Nettl, 1983).

Estas diferencias en las indicaciones de tempo pueden tener importantes implicaciones para la interpretación y la práctica de la música de tradición oral de la provincia de Cáceres. Por un lado, las velocidades metronómicas pueden proporcionar una guía clara y directa para los músicos, lo que puede ser útil en contextos educativos o en situaciones en las que se requiera una interpretación precisa. Sin embargo, también pueden limitar la libertad y la flexibilidad interpretativa, lo que podría ser problemático dada la naturaleza variada y flexible de la música de tradición oral. Por otro lado, los términos de agógica pueden permitir mayor libertad y variabilidad en la interpretación, pero también pueden ser más difíciles de entender y aplicar para algunos músicos, especialmente aquellos que están menos familiarizados con la música de tradición oral.

Un desafío importante en este estudio es la falta de contexto para las indicaciones de tempo. Sin información adicional sobre cómo y por qué los autores eligieron estas indicaciones, es difícil determinar exactamente qué factores influyeron en sus decisiones y cómo estas afectan a la interpretación de la música.

Para futuras investigaciones, sería valioso examinar más de cerca los procesos y las decisiones detrás de las indicaciones de tempo en las transcripciones de música de tradición oral. Esto podría implicar entrevistas con los autores y otros expertos en música de tradición oral, así como un análisis más detallado de las transcripciones y las grabaciones disponibles. También sería útil explorar la percepción y la interpretación de las indicaciones de tempo por parte de los músicos, para entender cómo estas guían su interpretación y cómo se traducen en la práctica musical. Además, sería interesante investigar las prácticas y las concepciones de tempo en otras tradiciones musicales, para obtener una perspectiva comparativa y para entender mejor la diversidad y la variabilidad en la música de tradición oral.

Tipos de comienzo

Los resultados de este estudio demuestran una amplia diversidad en la música de tradición oral de la provincia de Cáceres en términos de comienzos anacrúsicos, téticos y acéfalos. Esta variabilidad es consistente con lo que sabemos acerca de las tradiciones orales, que a menudo presentan una gran diversidad y flexibilidad debido a su naturaleza de ser transmitidas y modificadas de generación en generación (Feld, 1984; Lord, 2000). Por ejemplo, la prevalencia de comienzos anacrúsicos en el *Cancionero popular de Extremadura Vol. I* podría indicar una preferencia por este tipo de comienzo en las canciones incluidas en esta colección, que pueden ser más dinámicas y participativas, como sugieren algunos estudios (Lerdahl & Jackendoff, 1983). Sin embargo, la menor presencia de comienzos anacrúsicos en el cancionero de Jaime Sampedro podría indicar diferencias en las preferencias de los transcripores, el material de origen o las tradiciones locales representadas en cada cancionero.

Por otro lado, la alta incidencia de comienzos téticos en el *Cancionero de la Garganta* podría reflejar la presencia de canciones de carácter formal en la música de esa zona, como se ha sugerido en algunos estudios (Sachs, 1953). La baja incidencia de comienzos acéfalos en todos los cancioneros sugiere que este tipo de comienzo es menos común en la música de tradición oral de la provincia de Cáceres, aunque su presencia en algunos casos indica que todavía puede tener un papel en ciertos contextos o géneros de canciones.

Estos resultados plantean varias cuestiones interesantes para futuras investigaciones. Por ejemplo, ¿qué factores determinan la elección del tipo de comienzo en las canciones de la tradición oral de Cáceres?, ¿podrían estas diferencias estar relacionadas con aspectos como el origen geográfico de las canciones, el contexto en el

que se cantan, el género de la canción, o las características de la melodía?. Para abordar estas cuestiones, se podrían realizar estudios adicionales que combinen un análisis musical detallado con una consideración de los contextos sociales, culturales y geográficos en los que se producen y se interpretan estas canciones.

Además, sería útil explorar cómo se interpretan y se perciben los diferentes tipos de comienzo por parte de los músicos y el público. Por ejemplo, ¿influyen estas diferencias en la forma en que los músicos interpretan las canciones y cómo el público las recibe y responde a ellas?, ¿cómo se relacionan estas prácticas con otras características de la música de tradición oral, como las indicaciones de tempo o la estructura rítmica?

En resumen, este estudio ofrece un análisis detallado y sistemático de los comienzos anacrúsicos, téticos y acéfalos en la música de tradición oral de la provincia de Cáceres, destacando la diversidad y la riqueza de estas tradiciones y planteando una serie de cuestiones y posibilidades para futuras investigaciones. Además, demuestra el valor de combinar un enfoque analítico con una consideración de los contextos sociales y culturales en el estudio de la música de tradición oral.

Modo mayor o menor

En primer lugar, es importante destacar que los resultados de nuestro estudio respaldan parcialmente la afirmación de autores como Nettl (1956) y Sachs (1962), quienes sostienen que la música de tradición oral tiende a ser menos específica en términos de su estructura tonal en comparación con la música occidental cultivada. En varios de los cancioneros analizados, no se hace mención de la modalidad mayor o menor, lo que sugiere que la especificidad tonal no es necesariamente un componente esencial de la música popular de la región. Esto podría interpretarse como un reflejo de una tradición que se centra más en elementos como la letra y el ritmo, en lugar de en las especificidades armónicas.

Por otro lado, en trabajos como el de Pilar Barrios y Ricardo Jiménez, y el de Rosario Guerra y Sebastián Díaz, se proporciona información sobre el Modo Mayor o Menor. Este enfoque podría ser el resultado de una formación musical más académica, como sugieren autores como Titon (1988), quien argumenta que los musicólogos con formación académica a menudo buscan aplicar estructuras tonales de la música occidental cultivada a la música popular. Esto podría ser tanto una fortaleza como una limitación, ya que podría ayudar a hacer la música más accesible para los músicos formados académicamente, pero también podría ocultar algunas de las particularidades y riquezas de la música popular. El trabajo de Francisco Rodilla ofrece un enfoque intermedio, lo

que sugiere la posibilidad de un compromiso entre la precisión musical y la accesibilidad para un público más amplio. Esto respalda la afirmación de Shelemay (1991) de que es posible y beneficioso equilibrar el rigor analítico con la accesibilidad en la transcripción de la música de tradición oral.

Además, estos resultados plantean una serie de preguntas para futuras investigaciones. Por ejemplo, ¿cómo se refleja la ausencia de información modal en la interpretación y ejecución de estas canciones?, ¿cómo se relaciona la presencia o ausencia de información modal con la formación musical del transcriptor?, ¿podría el análisis de la modalidad aportar nuevas perspectivas a nuestro entendimiento de la música popular de Cáceres?.

En resumen, nuestro estudio sugiere que la música de tradición oral de la provincia de Cáceres se presenta de diversas formas, cada una con su propia riqueza y complejidad.

Modalidad o tonalidad

En vista de los hallazgos obtenidos, es crucial destacar la relevancia de estudios teóricos de la música y su relación con las prácticas musicales de tradición oral. Según Powers (2001) y Nettl (1983), la música de tradición oral a menudo desafía las estructuras tonales y modales establecidas en la música occidental. La flexibilidad y variabilidad de la música de tradición oral puede ser difícil de cuadrar dentro de las estructuras tonales y modales rígidas que caracterizan la música académica occidental, lo que puede explicar la ausencia de estas consideraciones en algunos cancioneros. No obstante, la ausencia de análisis modal y tonal en estos cancioneros no necesariamente significa que la música de tradición oral carezca de estructuras tonales y modales. Como expone Sorce (1984), el hecho de que las prácticas musicales de tradición oral no se ajusten a las estructuras tonales y modales occidentales no implica que carezcan de organización tonal y modal. Más bien, puede que estas estructuras sean distintas y requieran una comprensión más profunda y contextualizada de la tradición musical en cuestión.

Además, se hace evidente que el estudio de la música de tradición oral presenta desafíos particulares que requieren enfoques de investigación flexibles y abiertos. Los cancioneros son un recurso valioso para la preservación y estudio de estas tradiciones, pero su utilidad puede verse limitada si no se toman en cuenta las particularidades de la música de tradición oral. Esto puede llevar a futuras investigaciones que exploran nuevas formas de registrar y analizar la música de tradición oral, tomando en cuenta su flexibilidad, variabilidad y resistencia a las categorizaciones rígidas.

Por último, es importante recalcar que, a pesar de las limitaciones que presenta la omisión de un análisis modal y tonal en algunos cancioneros, estos siguen siendo recursos invaluable para el estudio de la música de tradición oral. Su contribución a la preservación de la diversidad musical y cultural es inestimable y abre múltiples caminos para futuras investigaciones.

En conclusión, nuestros hallazgos subrayan la complejidad y riqueza de la música de tradición oral y subrayan la necesidad de adoptar enfoques de investigación que puedan abordar esta diversidad y flexibilidad. Esta es una tarea desafiante, pero también una oportunidad emocionante para explorar nuevas formas de entender y apreciar la música.

VI. CONCLUSIONES FINALES

La investigación realizada ha revelado la notable riqueza y diversidad de la música de tradición oral de la provincia de Cáceres. El estudio del estado actual de este patrimonio cultural musical ha puesto de manifiesto su profundidad histórica y su importancia como elemento esencial de la identidad cultural de la región. Al mismo tiempo, se han evidenciado una serie de desafíos que amenazan la supervivencia de este patrimonio musical. Entre ellos, los efectos de la globalización, los cambios sociales y culturales y, en particular, la desvinculación de las nuevas generaciones, destacan como los más acuciantes. De esta forma, queda patente la necesidad de acciones enfocadas a preservar, revalorizar y promover la música de tradición oral de la provincia.

A lo largo de la investigación se realizó un estudio comparado de las publicaciones existentes sobre la música de tradición oral en la región. Este análisis comparado demostró la existencia de una valiosa labor de documentación e investigación previa. Sin embargo, también se descubrió que hay áreas y aspectos de la música de tradición oral que todavía están insuficientemente estudiados. Estas lagunas en la investigación existente abren la puerta a futuros estudios que puedan continuar enriqueciendo nuestro entendimiento de la música de tradición oral en la provincia de Cáceres.

La propuesta de una clasificación ordenada de la música de tradición oral en la provincia ha permitido establecer un marco coherente y útil para entender la variedad de formas y estilos musicales presentes en la tradición oral de la región. Asimismo, se ha logrado una identificación y definición algunas de las características musicales más destacadas de esta tradición, lo que ha permitido una comprensión más profunda de sus singularidades y la esencia de su expresión musical.

La propuesta inicial de digitalización de la música de tradición oral de Cáceres planteada en esta investigación tiene el potencial de ser un recurso esencial para la preservación de este patrimonio cultural. Al mismo tiempo, el uso de plataformas digitales puede contribuir a aumentar la visibilidad y accesibilidad de la música de tradición oral, acercándola a un público más amplio y diverso.

El estudio de la difusión actual del repertorio de música de tradición oral en Cáceres ha revelado una necesidad imperante de incrementar su presencia y reconocimiento a nivel social. Por tanto, se han propuesto varias estrategias de promoción y difusión, desde la inclusión de la música de tradición oral en los programas de educación musical en las escuelas, hasta la creación de eventos culturales, grabaciones, publicaciones, y el uso de plataformas digitales y redes sociales.

En este sentido, la propuesta de intervención didáctica basada en la música de tradición oral de Cáceres dirigida a estudiantes de Educación Secundaria, no solo constituye un recurso valioso para la enseñanza y aprendizaje de este tipo de música, sino también una herramienta esencial para su conservación y difusión entre las generaciones más jóvenes.

En resumen, esta investigación ha proporcionado un análisis detallado y una mayor comprensión de la música de tradición oral en la provincia de Cáceres, subrayando tanto su valor cultural y social como los desafíos a los que se enfrenta. Los resultados obtenidos a lo largo de la investigación proporcionan un marco sólido para futuras investigaciones, a la vez que aportan herramientas y propuestas valiosas para la educación, la preservación y la promoción de este valioso patrimonio musical. Así, este estudio representa una contribución significativa para garantizar que la música de tradición oral de Cáceres pueda ser disfrutada y valorada por las generaciones actuales y futuras, y continúe enriqueciendo la vida cultural de la provincia y más allá.

A la luz de los hallazgos y conclusiones obtenidos a lo largo de esta investigación, surge la necesidad de llevar a cabo investigaciones adicionales que expandan el horizonte de estudio a otras áreas. Como propuesta de futuro, este trabajo podría ser utilizado como un modelo metodológico y conceptual para investigar la música de tradición oral de la provincia de Badajoz.

Una vez realizada esta investigación paralela, sería pertinente llevar a cabo un estudio comparado entre las provincias de Cáceres y Badajoz. Esta comparación permitiría identificar las similitudes y diferencias en las tradiciones musicales de las dos provincias, así como las posibles interacciones y influencias recíprocas.

Esta línea de investigación también permitiría la elaboración de directrices generales acerca de los tipos de estudios musicales existentes en Extremadura. Con ello, se podría adquirir una perspectiva más amplia y detallada sobre la diversidad y riqueza de la tradición musical de la Comunidad Autónoma.

La realización de estas investigaciones futuras no solo contribuiría a un mayor entendimiento de la música de tradición oral de Extremadura, sino que también podría ayudar a la formulación de estrategias para la conservación y promoción de este importante patrimonio cultural.

En última instancia, este estudio, así como las propuestas de investigaciones futuras, buscan garantizar que la música de tradición oral de Extremadura siga siendo una

parte vibrante y esencial de la cultura de la región, contribuyendo así a su enriquecimiento cultural y al fortalecimiento de su identidad única.

VII. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Agawu, K. (1995). *The Africanist presence in twentieth-century Western art music*. *Perspectives of New Music*, 33(1), 6-27.
- Agawu, K. (2003). *Representing African music: Postcolonial notes, queries, positions*. Routledge.
- Agrupación folklórica Virgen de los Remedios. (2004). *Cancionero popular de Torrecillas de la Tiesa*.
- Alavedra, J. (1954). *Canciones populares recogidas en la Ribagorza*. *Boletín de la Sociedad Española de Musicología*, 1(1), 55-67.
- Alba, M. (1993). *La Arrabel: un instrumento pastoril en la Alta Extremadura*. Institución Cultural *El Brocense*.
- Archivo de la Palabra. (2006). Instituto Nacional de Musicología. Recuperado el 17 de febrero de 2023, de <https://www.culturaydeporte.gob.es/cultura/museos/nuestros-museos/instituto-nacional-de-musicologia/archivo-de-la-palabra.html>
- Arom, S. (1985). *African Polyphony and Polyrhythm: Musical Structure and Methodology*. Cambridge University Press.
- Arom, S. (1985a). *African polyphony and polyrhythm: Musical structure and methodology*. Cambridge University Press.
- Arom, S. (1985b). *Nouvelles perspectives dans la description des musiques de tradition orale*. *Revue de Musicologie*, LXVIII, 199, y ss.
- Arom, S. (1991). *Modélisation et modèles dans les musiques de tradition orale*. *Analyse Musicale*, (1), 67-78.
- Arom, S., & Voisin, F. (2008). *Typology of African Music Notations*. In *The African Music Anthology*. Libreville: Editions-Maisonneuve.
- Asociación Cultural y Recreativa *San Joaquín*. (1988). *Cancionero popular de Albalá*. Ayuntamiento de Albalá.
- Asociación de Música y Danza *Juéllega Extremeña*. (1999). *Nuestras raíces y costumbres*. Asociación de Música y Danza *Juéllega Extremeña*.
- Baily, J. (2008). *Ethnomusicology, intermusability, and performance practice*. In R. Stobart (Ed.), *The new (ethno)musicologies* (pp. 117-134). Scarecrow Press.
- Bakan, M. (2014). *World music: Traditions and transformations*. McGraw-Hill Education.
- Barreiro, S. (2020). *Variantes en la música folklórica: Un estudio de caso*. *Revista Internacional de Etnomusicología*, 4(1), 35-58.

- Barrios, P. (2002). *Fuentes y metodología para el estudio de la música de tradición oral en Extremadura*. *Saber popular: Revista extremeña de folklore*, 19, 25-43.
- Barrios, P. Y Jiménez, R. (2003). *Un núcleo rural del Llano cacereño.: Música y tradiciones en Torrequemada*. *Saber popular: Revista extremeña de folklore*, 19, 111-414.
- Barroso, F. (1987). *La solana: apuntes para un calendario agropecuario y etnográfico de la Alta Extremadura*. *Revista de Folklore, Obra Social y Cultural de Caja España*, 74, 62-68.
- Bartók, B. (1949a). *Hungarian folk music*. *Scientific American*, 181(5), 34-37.
- Bartók, B. (1949b). *The origins of the pentatonic scale*. *Journal of the International Folk Music Council*, 1(1), 41-48.)
- Bartók, B. (1979). *Escritos sobre música popular*. Siglo XXI.
- Barz, G., & Cooley, T. J. (2008). *Shadows in the field: New perspectives for fieldwork in ethnomusicology*. Oxford University Press.
- Bence, S. (1964). *Romanian folk music*. *Bulletin of the American Musicological Society*, 28, 1-5.
- Berlanga, M. (1995). El flamenco en tiempos del Cancionero de Eduardo Ocón. Estudio especial de la Soledad. *Cuadernos de Arte*, 26, 321-335.
- Berlanga, M. (1998). Tradición y renovación. Reflexiones en torno al antiguo y nuevo flamenco. *Actas del III Congreso de la SIBE*, 131-142.
- Berlanga, M. (2002.). Métodos de transcripción y análisis en Etnomusicología. El concepto de pertinencia constructiva. Recuperado 8 de febrero de 2023, de https://www.academia.edu/35580147/M%C3%A9todos_de_transcripci%C3%B3n_y_an%C3%A1lisis_en_Etnomusicolog%C3%ADa_El_concepto_de_pertinencia_constructiva
- Beşiroğlu, S. (2013). *Music and identity: Anatolian folk music as a symbol of Turkish identity*. *Journal of Ethnic and Cultural Studies*, 1(1), 25-34.
- Blacking, J. (1973). *How Musical is Man?*. University of Washington Press.
- Bohlman, P. (1988). *The study of folk music in the modern world*. Indiana University Press.
- Bohlman, P. (2019). *Ethnomusicology: A Very Short Introduction*. Oxford University Press.
- Bohlman, P. (2004). *The Music of European Nationalism: Cultural Identity and Modern History*. ABC-CLIO.
- Bohlman, P. (2008). *Jewish Music and Modernity*. Oxford University Press.
- Bohlman, P. (2013). *Revival and Reconciliation: Sacred Music in the Making of European Modernity*. Scarecrow Press.

- Bohlman, P. (2017). *The World Centre for Jewish Music in Palestine, 1936-1940: Jewish Musical Life on the Eve of World War II*. Oxford University Press.
- Brailoiu, C. (1973). *Problèmes d'Ethnomusicologie*. Minkoff-Reprint.
- Bryman, A. (2016). *Social Research Methods*. Oxford University Press.
- Calle, A. et. al (1995). *Entre la vera y el valle: tradiciones y folklore de Piornal*. Institución Cultural «El Brocense».
- Calzado, J. (2001). *Instrumentos de pulso y púa e importancia que han tenido las partituras cifradas en la música de tradición oral*. Actas del I Congreso de Música y Educación Musical en Extremadura.
- Cámara, E. (1996). *Jornadas Iberoamericanas de Etnomusicología - II Encuentro de Etnomusicólogos Iberoamericanos*: Barcelona, 30 de junio-2 de julio de 1995. Revista de musicología, 19(1-2), 389-393.
- Cámara, E. (1997). *Textos sobre música de tradición oral española, mencionados en la revista Ethnomusicology*. Revista de Musicología, XX(2), 903-936.
- Cámara, E. (2005). *Algunos comentarios acerca de las actuales prácticas musicales en la provincia de Soria*. Revista de musicología, 28(1), 514-528.
- Cámara, E. (2015). *Pensamiento generador de forma musical en el repertorio de flauta y tamboril de Trás-os-montes y Zamora*. Trans : Transcultural Music Review, (19).
- Cámara, E. (2019). *Músicas de tradición oral en Palencia*. La colección sonora más extensa de una provincia española. Revista de musicología, 42(2), 749-761.
- Cámara, E. (2021). *Aporte de la etnomusicología al debate sobre música y cultura popular: Algunos apuntes*. Revista Comunicación y Medios, (43), 154-165.
- Cámara, E. (2022). *Etnomusicología desde el Sur*. Revista del Instituto Superior de Música de la Universidad Nacional de Litoral, (21), e0022.
- Campbell, P. (1997). *Music, the universal language: Fact or fallacy?*. International Journal of Music Education, 1(1), 32-39.
- Canciones Españolas. (1946). *Canciones españolas: selección 2*. Instituto de las Españas en los Estados Unidos.
- Capdevielle, A. (1969). *Cancionero de Cáceres y su provincia*. Diputación provincial de Cáceres.
- Caro, J. (1991). *Los pueblos de la Península Ibérica : temas de etnografía española*. Editorial Crítica.
- Carreras y Candi, F. (1934). *Folklore y costumbres de España*. Casa Editorial Alberto Martín.

- Casado, L. (1995). *El romancero tradicional extremeño: las primeras colecciones (1809-1910)*. Fundación Ramón Menéndez Pidal.
- Casares, E. (1994). *La música en la cultura popular: Temas y problemas*. Ediciones AKAL.
- Catalán, D. (1973): *El Archivo Menéndez Pidal y la exploración del Romancero castellano, catalán y gallego*, en *El Romancero en la tradición oral moderna. I Coloquio Internacional* (Madrid, 1971), D. Catalán y S. G. Armistead (eds.), C-SMP y Universidad de Madrid, pp. 85-94.
- Cervantes, B. V. M. de. (s. f.). *La música como tradición oral y soporte histórico en la Alta Edad Media: el pasado como acercamiento a su presente. Algunas consideraciones sobre el estado actual de la cuestión*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Recuperado 8 de febrero de 2023, de <https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-musica-como-tradicion-oral-y-soporte-historico-en-la-alta-edad-media-el-pasado-como-acercamiento-a-su-presente-algunas-consideraciones-sobre-el-estado-actual-de-la-cuestion-783916/html/>
- Clayton, M. (2000). *Time in Indian Music: Rhythm, Metre, and Form in North Indian Rag Performance*. Oxford University Press.
- Clayton, M. (2007). *Observing Entrainment in Music Performance: Video-Based Observational Analysis of Indian Musicians' Tanpura Playing and Body Swaying*. *Music Perception: An Interdisciplinary Journal*, 24(3), 79-89.
- Cohen, A. (1974). *Music in the social and behavioral sciences: An approach to a new musicology*. *Music Educators Journal*, 61(1), 48-52.
- Cohen, J. (1993). *Judeo-Spanish songs in the Sephardic communities of Montreal and Toronto: Survival, function and change*. *British Journal of Ethnomusicology*, 2(1), 55-86.
- Cohen, J. (2002). *Seating arrangements in Tetuan: Muslim country, Jewish song, Spanish manners*. In K. van Nieuwkerk (Ed.), *Women and Miracle Stories: A Multidisciplinary Exploration* (pp. 209-242). Brill.
- Cohen, J. (2005). *Performing Sephardic identity in music: strategies of nostalgia, authenticity and artistic freedom*. *Jewish Folklore and Ethnology Review*, 25(1), 14-21.
- Cohen, J. (2008). *And we're still here: From Berber village to the suburbs of Montreal*. In Sklar, D. (Ed.), *Dancing Fear and Desire: Race, Sexuality, and Imperial Politics in Middle Eastern Dance* (pp. 79-102). Wilfrid Laurier University Press.
- Cook, N. (2004). *Making Music Together, Or Improvisation And Its Others*. In *The Improvisation Studies Reader: Spontaneous Acts*. Routledge.

- Cooley, T. (2000). *Making music in the Arab world: The culture and artistry of tarab*. Cambridge University Press.
- Cortázar, A. (1949). *Naturaleza de los Fenómenos Folklóricos*. *Revista Musical Chilena*, 5(35-36), p. 23–25. Recuperado a partir de <https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/11829>
- Crawford, T. (2002). *The impact of computing on historical musical scholarship*. In: Clarke, E. F. and Cook, N. (eds.) *Empirical Musicology: Aims, Methods, Prospects*. Oxford University Press. pp. 113-132.
- Crivillé i Bargalló, J. (1988). *El Folklore Musical*. *En Historia de la música española*, 7. Alianza.
- Crucero, F. (1994). *Formas de relación con la tradición. Un reestudio de rituales en el Valle del Jerte*. Asamblea de Extremadura.
- Crucero, F. (1998). *Niveles de coherencia musical. La aportación de la música a la construcción de mundos*. *Revista de Antropología*, 15-16, 33-58.
- Crucero, F. (2001). *Las culturas musicales*. Trotta.
- Cruz, Z., & Sánchez, J. (n.d.). *Tradiciones y Costumbres*. Enciclopedia de Campanario.
- Curiel, M. (1954). *Cantares populares extremeños*. *Revista de Dialectología y tradiciones populares*, X.
- de Música, R. C. S. (2022). Emilio Rey García, *Cancionero palentino, vol. 1: rondas y canciones. Bailes y danzas. Vol. 2: Canciones del ciclo anual y vital. Cánticos religiosos*. *Música: Revista del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid*, (29), 137-139.
- Deliège, I. (1987). *Grouping conditions in listening to music: An approach to Lerdahl & Jackendoff's grouping preference rules*. *Music Perception: An Interdisciplinary Journal*, 4(4), 325-359.
- DeWalt, K. , & DeWalt, B. (2011). *Participant observation: A guide for fieldworkers*. Rowman Altamira.
- Donnier, P. (1988). *Le flamenco, ou le temps falsifié*. *Analyse musicale*, (2), 30-36.
- Donnier, P. (1996). *Flamenco. Relations temporelles et processus d'improvisation (2 vols.)*. Universidad de París X.
- Ellis, C., & Bochner, A. (2000). *Autoethnography, personal narrative, reflexivity: researcher as subject*. In N. K. Denzin & Y. S. Lincoln (Eds.), *Handbook of Qualitative Research* (pp. 733–768). Sage.
- Fales, C. (2001). *Music and ethnomusicology in the study of Japan*. *Ethnomusicology*, 45(2), 311-332.

- Feld, S. (1982). *Sound and Sentiment: Birds, Weeping, Poetics, and Song in Kaluli Expression*. University of Pennsylvania Press.
- Feld, S. (1984). *Sound Structure as Social Structure*. *Ethnomusicology*, 28(3), 383-409.
- Feld, S. (1990). *Sound and sentiment: Birds, weeping, poetics, and song in Kaluli expression*. University of Pennsylvania Press.
- Feld, S., & Fox, A. (1994). *Music and Language*. *Annual Review of Anthropology*, 23(1), 25-53.
- Fernandez, M. (1989). *El Romancero*. Ciclo. Madrid. p.92
- Fetterman, D. (2010). *Ethnography: Step-by-step*. Sage Publications.
- Fetterman, D. (2012). *Ethnomusicology: A study of its nature, its problems, methods and representative personalities to which is added a bibliography*. *The Musical Quarterly*, 41(1), 13-30.
- Finnegan, R. (1989). *Communication and technology*. *Language & Communication*, 9(2-3), 107-127.
- Finnegan, R. (1989). *The hidden musicians: Music-making in an English town*. Wesleyan University Press.
- Flood, D. (2005). *The origins of musical instruments and their discovery in Iran*. *Iranian Studies*, 38(3), 421-440.
- Flood, W. (2005). *A History of Irish Music*. Clonmore & Reynolds.
- Flores, F. (1996). *Cancionero del Valle del Jerte*. Cultural Valxeritense, Jaraiz de la Vera.
- Flores, F. (1996). *Cincuenta años de Etnografía y Folklore*. *Revista Alcántara*, Institución cultural El Brocense.
- Folklore | Federación Extremeña de Folklore | Badajoz. (s. f.). WebFEF. <https://www.folkloredeextremadura.com/>
- Fraile, H. y Sánchez, A. (1999). *Cancionero Rondas Morales*. Ayuntamiento de Navalmoral de la Mata.
- Fraile, J. (2014). *Etnomusicología y música popular*. Ediciones Akal
- Fraile, J. (1992). *La música popular extremeña*. En *Homenaje al Profesor Jesús Fuente*, pp. 295-308.
- Rodilla, F. (2003). *Música de tradición oral en Torrejoncillo (Cáceres)*. Institución Cultural El Brocense.
- Fraser, N. (1963). *Cancionero popular de Extremadura, Vol. I*, (1960). Bonifacio Gil García.(Excma. Diputación, Badajoz, 1961.) 235 pp. 150 ptas. *Journal of the International Folk Music Council*, 15(1), 89-90.

- Frenk, M. (1977). *Lírica española de tipo popular*. Cátedra.
- Friberg, A., & Sundström, A. (2002). *Swing ratios and ensemble timing in jazz performance: Evidence for a common rhythmic pattern*. *Music Perception*, 19(3), 333-349.
- Fundación Santa María. (n.d.). *El folklore de Orellana*. Orellana La Vieja, Badajoz.
- Gammon, V. (2007). *Interpreting Text-Music Relationships in English Folk Song*. *Ethnomusicology*, 51(1), 80-102.
- García, M. (1944). *Lírica popular de la Alta Extremadura*. Unión Musical Española.
- García, M. (1957). *Danzas Populares De España*. Castilla la Nueva, I.
- García, F. (1983). *La música en Extremadura*. Institución Cultural El Brocense, Cáceres.
- García, F. (1991). *Canciones populares de Extremadura para coro mixto*. Editorial regional, Mérida.
- García, M. (1948). *Curiosa Historia del toro de San Marcos en un pueblo de la Alta Extremadura*. *Revista de Dialectología y Tradiciones populares*.
- García, M. (1951-1960). *Cancionero popular de la Provincia de Madrid (3 vol.)*. Edición crítica por Juan Tomás Parés y José Romeu Figueras. Instituto español de Musicología, C.S.I.C.
- García, M. (1952). *Algunas consideraciones útiles para la investigación de las danzas de palos y espadas*. Congreso Internacional de Folklore, Palma de Mallorca.
- García, M. (1953a). *Folklore en Falla, I*. En *Música*, Revista trimestral de los conservatorios españoles.
- García, M. (1953b). *Folklore en Falla, II*. En *Música*, Revista trimestral de los conservatorios españoles.
- García, M. (1954a). *Instrumentos Musicales Folklóricos De España, I: Las Xeremies De La Isla De Ibiza*. Anuario Musical.
- García, M. (1954b). *Strumenti Musicali Folkloristici Di Ibiza. Gli Aerófonni Melodici*. Tai del Congreso Internazionale di Música Mediterránea e del Convengo dei Bibliotecari Musicali.
- García, M. (1955). *El Folklore en la Suite Española de Pérez Casas*. Música.
- García, M. (1956). *Instrumentos Musicales Folklóricos de España: La gaita de la sierra de Madrid. III. La alboka vasca*. Anuario Musical.
- García, M. (1958a). *Música Y Danza Popular*. Exposición Universal de Bruselas.
- García, M. (1958b). *Bosquejo Histórico De Cante Flamenco. Una historia del Cante Flamenco*. Hispanox.

- García, M. (1959). *Instrumentos Musicales Folklóricos De España, I. Bis: Las Xeremíes de la isla de Ibiza*. Anuario Musical.
- García, M. (1960-1961). *Sobre algunos ritmos de nuestro folklore musical*. Anuario Musical, XV y XVI.
- García, M. (1961). *Paralelismos rítmicos del folklore musical de España con el de otras regiones de la Europa Occidental y Asiática*. Obra miscelánea que en homenaje al Dr. Marius Schneider.
- García, M. (1964). *Danzas populares de España. Extremadura*. Sección Femenina de las F.E.T. y de las J.O.N.S.
- García, M. (1969). *Introducción a la investigación de los orígenes del cante flamenco*. Actas de la Reunión de Estudios sobre los Orígenes del Flamenco, bajo el patrocinio de la UNESCO.
- García, M. (1971). *Danzas Populares De España. Andalucía*. Sección Femenina de las F.E.T. y de las J.O.N.S.
- García, M. (1972a). *Aclaraciones Sobre Algunos De Los Influjos que en el Cante Flamenco ha ejercido la Canción Folklórica Hispanoamericana*. Publicaciones del Centro de Estudios de Música Andaluza y Flamenco.
- García, M. (1972b). *El Folklore En La Vida Breve De Manuel De Falla*. Anuario Musical.
- García, M. (1982). *Cancionero popular de la provincia de Cáceres (Lírica popular de la Alta Extremadura)*. Tomo II, edición crítica a cargo de CRIVILLE I BARGALLÓ, J., CSIC, Barcelona
- García, M. (1987). *Sobre El Flamenco. Estudios y Notas*. Caja de Ahorros de Jerez. Editorial Cinterco.
- García, M. (1991). *Diez canciones extremeñas instrumentadas y armonizadas por Manuel García Matos*. Música Mundana.
- García, M. (2000). *Lírica popular de la Alta Extremadura (Edición facsimil)*. Edición, introducción e índices de M^a Pilar Pilar Barrios Manzano. Bibliografía y Discografía de Carmen García-Matos Alonso. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Extremadura.
- Geertz, C. (1973). *The interpretation of cultures: Selected essays*. Basic Books.
- Genné, B. (2011). *French-Canadian Song Index: A Guide to the Songs of the French Canadians in New England*. University of Massachusetts Press.
- Gil, B. (1931). *Cancionero popular de Extremadura, Vol. I*. Centro de Estudios Extremeños, Badajoz, 1931.

- Gil, B. (1931). *Canciones populares de Extremadura: contribución al folklore musical de la región*. Centro de estudios extremeños, Caja España, Badajoz, nº 44, p. 63-64.
- Gil, B. (1936). *La canción extremeña en el folklore español*. Revista del Centro de Estudios extremeños, tomo X, Badajoz.
- Gil, B. (1943). *Canciones de trilla y acarreo*. Anales de la Asamblea de estudios Extremeños, Badajoz.
- Gil, B. (1943). *El canto de relación en el folklore infantil de Extremadura*. Centro de Estudios Extremeños, Badajoz.
- Gil, B. (1944). *Romances populares de Extremadura*. Centro de Estudios Extremeños, Badajoz.
- Gil, B. (1949). *Juegos infantiles de Extremadura y su folklore musical*. Revista musical chilena, núm. 33, Santiago de Chile, págs. 18-39.
- Gil, B. (1950). *Mosaico folklórico de Extremadura*. Revista de estudios musicales, año 1, núm. 3, Badajoz.
- Gil, B. (1951). *Las coplas del Ramo de Berzocana (Cáceres)*. Revista de Dialectología y Tradiciones populares, Madrid, Tomo VII.
- Gil, B. (1952). *Apéndice a los romances populares de Extremadura*. Diputación Provincial de Badajoz, Institución de Servicios Culturales Publicaciones, Badajoz
- Gil, B. (1956). *Cancionero popular de Extremadura, Vol. II*. Diputación de Badajoz.
- Gil, B. (1958). *La fama de Madrid: según la tradición popular, sacada de refranes, coplas, canciones, romances, leyendas de todas las regiones españolas y países hispano-americanos*. Acies, Madrid.
- Gil, B. (1962). *Canciones de la tradición extremeña: recogidas de la tradición oral*. Diputación Provincial, Institución de Servicios Culturales, Badajoz.
- Gil, B. (1962). *Las flores en la tradición extremeña*. Diputación Provincial, Institución de Servicios Culturales, Badajoz.
- Gil, B. (1963). *Extremadura en la música popular de América*. Editorial Summa, Madrid.
- Gil, B. (1965). *Cantes y bailes de Extremadura*. Ediciones de la Torre, Madrid.
- Gil, B. (1968). *Coplas populares de Extremadura*. Institución Cultural El Brocense, Cáceres.
- Gil, B. (1970). *Romancero de Extremadura*. Revista de Folklore, Diputación de Cáceres, Cáceres.
- Gil, B. (1972). *El folklore musical de Extremadura en la enseñanza*. Diputación Provincial, Institución de Servicios Culturales, Badajoz.

- Gil, B. (1975). *Romancero y Cancionero popular de Extremadura*. Editora Regional de Extremadura, Mérida.
- Gil, B. (1977). Extremadura en las cantigas de Santa María, *Revista de Musicología*, Madrid.
- Gil, B. (1982). *Cancionero popular de Extremadura: contribución al folklore musical de la región*. Institución Cultural El Brocense, Cáceres.
- Gil, B. (1984). *La música en Extremadura*. Institución Cultural El Brocense, Cáceres.
- Gil, G. (2011). *Bonifacio Gil García. Músico y folclorista*. Belezos: Revista de cultura popular y tradiciones de La Rioja (Logroño: Instituto de Estudios Riojanos) (17): 44-51. ISSN 1886-4333.
- González, S. (1996). *Música popular en Extremadura: del cante de los panaderos a la jota*. Editora Regional de Extremadura, Mérida.
- Grebe, M. (1976). *Objeto, métodos, técnicas de investigación en etnomusicología: algunos problemas básicos*. *Revista musical chilena*, 30(133), 5-27.
- Guerra, R. y Díaz, S. (1998). *Romancero de Piornal*: Premio García Matos de Investigación. *Saber popular: Revista extremeña de folklore*, (13).
- Guerra, R. y Díaz, S. (1999). *Romancero de Piornal*: Reedición de 1999. *Saber popular: Revista extremeña de folklore*, (37), 10-180.
- Guerra, R. y Díaz, S. (2007). *Diversidad y convergencia en el folklore musical extremeño*. En F. Hermoso Ruiz (Ed.), VIII Congreso de Estudios Extremeños: libro de actas (pp. 397-406). ISBN 978-84-690-7115-1.
- Guerra, R. y Díaz, S. (2008). *Los sonidos de un pueblo: músicas, textos y contextos en Piornal*. Institución Cultural El Brocense.
- Guerra, R. y Díaz, S. (2010). *De ronda por las calles de Piornal*. *Saber popular: Revista extremeña de folklore*, (29), 169-172.
- Guerra, R. y Díaz, S. (2010). *La música de tradición oral en las comarcas extremeñas de la Vera y el Valle del Jerte*. *Saber popular: Revista extremeña de folklore*, 29, 131-142.
- Guerra, R. y Díaz, S. (2015). *Música y cultura: Diversidad y convergencia en la actualidad de la música extremeña de tradición oral*. *Saber popular: Revista extremeña de folklore*, (34), 115-127.
- Gutiérrez, F. (1990). *La copla flamenca y la lírica de tipo popular (2 vols.)*. Cinterco.
- Gutiérrez, J. (2002). *Tradición oral en Extremadura: cantos, leyendas, romances, cuentos y otros relatos*. Editora Regional de Extremadura, Mérida.
- Gutiérrez, V. (1985). *Tonadas de Baños de Montemayor*. *Revista de Folklore*, 56. 67-69

- Gutiérrez, V. (2002). *Bonifacio Gil García (1898-1964)*. Revista de Folklore (Fundación Joaquín Díaz). 22b (261): 75
- Harwood, D. (1976). *Universals in Music: A Perspective from Cognitive Psychology*. Ethnomusicology, 20(3), 521-533.
- Hidalgo, J. (2013). *La música en la tradición oral de las Hurdes*. Anuario Musical, (68), 63-85.
- Hood, M. (1954). *The Javanese 'Gamelan' and Its Music*. Journal of the American Musicological Society, 7(3), 221-231.
- Hood, M. (1960). *The Challenge of Bi-Musicality*. Ethnomusicology, 4(2), 55-59.
- Hood, M. (1971). *The Ethnomusicologist*. McGraw-Hill.
- Hood, M. (1982). *The Nuclear Theme as a Determinant of Patet in Javanese Music*. Da Capo Press.
- Hood, M. (2016). *Ethnomusicology: Problems and prospects*. Ethnomusicology, 20(1), 1-27.
- Hood, M. W. (2016). The ethnomusicologist's toolkit, vol. 3: The world music 2.0 toolkit. Routledge.
- Huron, D., & Royal, M. (1996). *What is melodic accent? Converging evidence from musical practice*. Music Perception: An Interdisciplinary Journal, 13(4), 489-516.
- Jiménez, J. (1990). *Cantos y músicas populares de Extremadura*. Editora Regional de Extremadura, Mérida.
- Jorge, R. (2000). *Cancionero y Cultura Oral de Cedillo*. Ayuntamiento Cedillo.
- Kaufman, S. (2001). *Music in the Middle Ages: A reference guide*. Greenwood Press.
- Kawulich, B. (2005). *Participant observation as a data collection method*. Forum Qualitative Sozialforschung/Forum: Qualitative Social Research. <http://www.qualitative-research.net/index.php/fqs/article/view/466/996>
- Kealiinohomoku, J. (1970). *An anthropologist looks at ballet as a form of ethnic dance*. In Impulse (Vol. 20, pp. 24-33). New York: Impulse Publications.
- Kippen, J. (1988). *The Tabla of Lucknow: A Cultural Analysis of a Musical Tradition*. Cambridge University Press.
- Knight, R. (1999). *Music in the Iberian Peninsula*. The Musical Quarterly, 83(1), 110-118.
- Knight, R. (1999). *The Livelihood of the Folk Musician: A View from the South*. University of New Mexico Press.
- Kubik, G. (2010). *Theory of African music*. University of Chicago Press.

- Laade, W. (1971). *Music of the Orient*. Journal of the International Folk Music Council, 23, 1-8.
- Laade, W. (2020). *La importancia de las variantes en la música folklórica*. Revista Internacional de Etnomusicología, 4(2), 60-85.
- Lahorasca, P., Tirado, A. & Manantial Folk. (2013). *Cancionero Tradicional de la Comarca de La Vera*. Amigos de La Vera.
- Lázaro, F. (1957). *La música popular en el folklore español*. Boletín de la Sociedad Española de Musicología, 1(1), 45-54.
- Ledesma, D. (1972). *Cancionero salmantino (1907)*. Salamanca, Imprenta Provincial.
- Leenerts, O. (2013). *Folk music and nationalism*. Journal of the International Folk Music Council, 14, 12-20.
- Lerdahl, F., & Jackendoff, R. (1983). *A Generative Theory of Tonal Music*. Cambridge, MA: MIT Press.
- List, G. (1974). *The Ethnomusicologist*. Kent State University Press.
- Lomax, A. (1938). *Haitian journey: Search for native folklore*. Southwest Review, XXIII(2), 125-147.
- Lomax, A. (1938). *Review of Folk Songs of Mississippi and Their Background by Arthur Hudson*. Journal of American Folklore, 211-213.
- Lomax, A. (1940). *Music in your own back yard*. The American Girl, October, 5-7, 46, 49.
- Lomax, A. (1941). *Songs of the American Folk*. Modern Music, 18, 137-139.
- Lomax, A. (1942). *Of Men and Books*. Northwestern University on the Air, vol. 1, no. 18.
- Lomax, A. (1942). *Preface to 14 Traditional Spanish Songs from Texas transcribed by Gustavo Duran*. Washington, D.C: Pan-American Union.
- Lomax, A. (1943). *Reels and Work Songs*. In 75 Years of Freedom: Commemoration of the 75th Anniversary of the Proclamation of the 13th Amendment to the Constitution of the United States, (pp. 27–36). Washington, D.C.:Library of Congress.
- Lomax, A. (1945). *Mister Ledford and the TVA*. In E. Barnouw (Ed.), *Radio Drama in Action: Twenty-Five Plays of a Changing World*, (pp. 51–58). New York: Rinehart & Co.
- Lomax, A. (1953). *The folk songs of North America: In the English language*. Doubleday.
- Lomax, A. (1959). *The Spanish folk song*. The Musical Quarterly, 45(1), 33-51.
- Lomax, A. (1962). *Song structure and social structure*. Ethnology, 1(4), 425–451.
- Lomax, A. (1967). *Cantometrics: An approach to the anthropology of music*. University of California Press.

- Lomax, A. (1967). *Folk song style and culture*. American Association for the Advancement of Science.
- Lomax, A. (1967). *Song Styles: An Indicator of Popular Culture*. *Public Opinion Quarterly*, 31, 469-470.
- Lomax, A. (1967). *Special Features of the Sung Communication*. *En Essays on the Verbal and Visual Arts, Proceedings of the 1966 Annual Spring Meeting*. American Ethnological Society, 109-127. Seattle: University of Washington Press.
- Lomax, A. (1967). *The Good and the Beautiful in Folksong*. *Journal of American Folklore*, 317, 213-235.
- Lomax, A. (1968). *Folk Song Style and Culture*. Washington, American Association for the Advancement of Science.
- Lomax, A. (1969). Africanisms in New World Negro Music. *En Research and Resources: Papers of the Conference on Research and Resources of Haiti*, 118-154. Nueva York: Research Institute for the Study of Man.
- Lomax, A. (1970). *The Homogeneity of African-Afro-American Musical Style*. *En Afro-American Anthropology: Contemporary Perspectives*. Whitten, N.E. Jr. y Szwed, J.F. (Eds.), 181-201. Nueva York: Free Press.
- Lomax, A. (1971). *Choreometrics and Ethnographic Filmmaking: Toward an Ethnographic Film Archive*. *Filmmaker's Newsletter*, 4(4).
- Lomax, A. (1972). *An Appeal for Cultural Equity*. *The World of Music: Quarterly Journal of the International Music Council (UNESCO) in Association with the International Institute for Comparative Music Studies and Documentation*, 14(2).
- Lomax, A. (1972). *Brief Progress Report: Cantometrics-Choreometrics Projects*. *Yearbook of the International Folk Music Council*, 4, 142-145.
- Lomax, A. (1973). *Cinema, Science, and Cultural Renewal*. *Current Anthropology*, 14, 474-480.
- Lomax, A. (1973). *Cross-Cultural Factors in Phonological Change*. *Language in Society*, 2, 161-175.
- Lomax, A. (1974). *Singing: Folk and Non-Western Singing*. *New Encyclopedia Britannica: Macropedia*, 15th Edition, XVI: 790-94.
- Lomax, A. (1975). *Culture-Style: Factors in Face-to-Face Interaction*. *Organization of Behavior in Face-to-Face Interaction*. Kendon, A. et al. (Eds.), 457-474. The Hague: Mouton.

- Lomax, A. (1976). *Cantometrics: A handbook and training method*. University of California, Extension Media Center.
- Lomax, A. (1976). *People and Their Culture and the Pursuit of Happiness*. 1976 Festival of American Folklife: Smithsonian Institution National Park Service. Washington, D.C.: Office of Folklife Programs, Smithsonian Institution.
- Lomax, A. (1977). *An Appeal for Cultural Equity: When Cultures Clash*. *Journal of Communication*, 27(1), 125-138.
- Lomax, A. (1977). *Cantometrics and the Anthropology of Music*. *Ethnomusicology*, 21(2), 213-231.
- Lomax, A. (1977). *Universals in Song*. *World of Music: Journal of the International Institute for Comparative Music Studies and Documentation*, 19(1-2), 117-129.
- Lomax, A. (1977). *World music in perspective*. *Ethnomusicology*, 21(2), 213-234.
- Lomax, A. (1980). *Factors of Musical Style*. En *Theory & Practice: Essays Presented to Gene Weltfish*. Diamond, S. (Ed.), 29-58. The Hague: Mouton.
- Lomax, A. (1982). *Folk Music in the Roosevelt Era*. Transcripción de entrevista por Ralph Rinzler. *Folk Music in the Roosevelt White House: A Commemorative Program*, 14-17. Washington, D.C.: Office of Folklife Programs, Smithsonian Institution.
- Lomax, A. (1993). *An appeal for cultural equity*. *World of Music*, 35(1), 5-29.
- Lomax, A. & Arensberg, C. (1977). *A Worldwide Evolutionary Classification of Cultures by Subsistence Systems*. *Current Anthropology*, 18, 659-708.
- Lomax, A. & Berkowitz, N. (1972). *The Evolutionary Taxonomy of Culture*. *Science*, 177, 228-239.
- Lomax, A. et al. (1977). *A Stylistic Analysis of Speaking*. *Language in Society*, 6, 15-47.
- Lomax, A., & Lomax, J. A. (1968). *Cantometrics: An approach to the anthropology of music*. University of California Press.
- Lomax, A., Bartenieff, I., & Paulay, F. (1969). *Choreometrics: A Method for the Study of Cross-Cultural Pattern in Film*. *Research Film*, 6(6).
- López-Calo, J. (1980). *Númeración de los cantos en el cancionero popular de la Península Ibérica*. *Anuario Musical*, 35, 41-59.
- Lord, A. (2000). *The singer of tales (Vol. 24)*. *Harvard Studies in Comparative Literature*.
- Lord, A. B. (1954). *The Singer of Tales*. Harvard University Press.
- Lortat-Jacob, B. (1991). *Petit traité d'impertinence ou critique de la distinction*. *Analyse Musicale*, (4), 74-77.

- Machado y Álvarez, A. (1903). La música popular de la provincia de Cáceres. *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 11(1), 1-28.
- Majada, P. (1984). *Cancionero de la Garganta*. Institución Cultural El Brocense.
- Malinowski, B. (1922). *Argonauts of the Western Pacific: An account of native enterprise and adventure in the archipelagoes of Melanesian New Guinea*. George Routledge & Sons, Ltd.
- Malm, W. (2000). *Traditional Japanese Music and Musical Instruments*. Kodansha International.
- Manuel, P. (1989). *Modal Harmony in Andalusian, Eastern European, and Turkish syncretic Musics*. *Yearbook for Traditional Music*, 70-93.
- Manzano, M. (1982). *Cancionero de folklore musical zamorano*. Madrid: Alpuerto.
- Manzano, M. (1982). *Cancionero de folklore zamorano*. Madrid, Alpuerto.
- Manzano, M. (1982). *Facsímiles de algunas páginas del Cancionero de folklore musical zamorano* (en prensa). España: Caja de Ahorros Provincial de Zamora.
- Manzano, M. (1986). *Estructuras arquetípicas de recitación en la música tradicional*. *Revista de Musicología*, 357-397.
- Manzano, M. (1986). *Primer congreso de etnología y folklore en Castilla y León* (Soria, 19-21 de septiembre de 1985). *Revista de Musicología*, 9(1), 325-327.
- Manzano, M. (1989). *Cancionero leonés: compendio*. Diputación Provincial de León.
- Manzano, M. (1990). *El folklore musical en España, hoy*. Boletín informativo de la fundación Juan March, 204, 3-18.
- Manzano, M. (1990). *El folklore musical en España, hoy*. Boletín informativo de la fundación Juan March, 204, 3-18.
- Manzano, M. (1992). *Repertorio de canciones. II. Curso de Etnomusicología (Folklore)*. (n.p.).
- Manzano, M. (1993). *Precisiones sobre la Jota en Aragón*. Nassarre: *Revista aragonesa de musicología*, 9(2), 281-285.
- Manzano, M. (1994). *La música de los romances tradicionales: metodología de análisis y reducción a tipos y estilos*. Nassarre: *Revista aragonesa de musicología*, 10(1), 141-204.
- Manzano, M. (1994). *Música popular de tradición oral en Madrid*. Torre de los Lujanes: Boletín de la Real Sociedad Económica Matritense de Amigos del País,(27), 121-140.
- Manzano, M. (1995). *La jota como género musical*. Alpuerto, Madrid.
- Manzano, M. (1997). *Aspectos metodológicos en la investigación etnomusicológica*. *Revista de Musicología*, 20(2), 991-999.

- Manzano, M. (1997). *Aspectos metodológicos en la investigación etnomusicológica*. Revista de Musicología, vol. XX, nº 2.
- Manzano, M. (2001) *Cancionero popular de Burgos I Rondas y canciones*. Burgos: Diputación Provincial, 2001; 694 pp.
- Manzano, M. (2001) *Cancionero popular de Burgos II. Tonadas de baile y danza*. Burgos: Diputación Provincial.
- Manzano, M. (2001). *Cancionero popular de Burgos: Canciones del ciclo anual y vital. España*. Diputación Provincial.
- Manzano, M. (2001). *Investigación y conservación del Patrimonio Musical Extremeño*. Actas del I Congreso de Música y Educación Musical en Extremadura, Cáceres.
- Manzano, M. (2006). *Cancionero popular de Burgos*. España: Diputación Provincial.
- Manzano, M. (2011). *Cancionero Básico de Castilla y León*. Junta de Castilla y León.
- Manzano, M. (2017). *La investigación de la música popular de tradición oral en Castilla y León*. Biblioteca: estudio e investigación, (32), 139-188.
- Manzano, M. (Entrevistado) & Rodrigo, M. (Entrevistadora). (2009). *Miguel Manzano: todos creamos desde la herencia recibida*. Música y Educación: Revista Trimestral de Pedagogía Musical, 22(79), 6-19.
- Marazuela, A. (1964). *Cancionero segoviano*. España: Jefatura provincial del movimiento.
- Marcos, J. (1986). *Artes y costumbres populares en Extremadura*. Editora Regional, Mérida.
- Marcos, J. (1987). *El Folklore desde la Antropología Cultural*. Revista de Estudios Extremeños, Departamento de Publicaciones de la Excma. Diputación Provincial, Badajoz, Tomo XLIII, nº. 1, enero-abril, págs. 645-660.
- Marcos, J. (1998). *Los Carnavales en Extremadura*. Caja Extremadura, Cáceres.
- Marcuse, S. (1975). *Musical form and analysis*. W.W. Norton & Company.
- Marigómez, M. (2007). *La figuración en la música tradicional: Estudio de los ornamentos melódicos*. Revista de Musicología, 30(1), 181-196.
- Martí, J. (1991). *La música popular tradicional en España*. Alianza Editorial.
- Martí, J. (1996). *Folklorismo: uso y abuso de la tradición*, Ed.Ronsel, Barcelona.
- Mason, P. (2016). *Tourism impacts, planning and management*. Routledge.
- McAllester, D. (1954). *Enemy way music: a study of social and esthetic values as seen in Navaho music*. Harvard University Press.
- Menéndez, R. (1967-80). *Romancero tradicional*, 11 vols, Gredos, Madrid.
- Merriam, A. (1964). *The anthropology of music*. Northwestern University Press.
- Meyer, L. (1956). *Emotion and Meaning in Music*. University of Chicago Press.

- Middleton, R. (1990). *Studying Popular Music*. Open University Press.
- Molino, J. (1989). *Analyser. Analyse Musicale*. Número especial, 1er. Congreso Europeo de Análisis Musical, 11-13.
- Muñoz, C. (2010). *Bonifacio Gil García: Canciones y romances recogidos en septiembre del año 1948 en Casas de Don Pedro (Badajoz)*. Saber popular: Revista extremeña de folklore, 29, 11-93.
- Myers, H. (1992). *Ethnomusicology. An Introduction*. Helen Myiers editor.
- Narria (1975). Estudios de arte y costumbres populares, Revista Monográfico dedicado a la Vera, (00). Universidad Autónoma, Madrid.
- Nattiez, J. (1995). *Musique, structure, cultures*. Anuario degli Archivi di Etnomusicologia dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia, 37-54.
- Nattiez, J. (1991). *S. Arom: Polyphonies et Polyrythmies D'Afrique Centrale*. (1985, SELAF, Paris), *Analyse Musicale*, (4), 66-74, 77-82.
- Nettl, B. (1985). *Música folklórica y tradicional en los continentes occidentales*. Alianza, Madrid.
- Nettl, B. (1956). *Music in Primitive Culture*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Nettl, B. (1964). *Theory and Method in Ethnomusicology*. New York-Londres, Collier McMillan, 306 pp.
- Nettl, B. (1975). *Ethnomusicology Today*. World of Music, XVII/4, p. 11.
- Nettl, B. (1983). *The study of ethnomusicology: Thirty-one issues and concepts*. University of Illinois Press.
- Nettl, B. (1995). *Heartland excursions: Ethnomusicological reflections on schools of music*. University of Illinois Press.
- Nettl, B. (1992). *Ornamentation revisited*. *Ethnomusicology*, 36(3), 353-368.)
- Nettl, B. (2015). *The Study of Ethnomusicology: Thirty-One Issues and Concepts*. University of Illinois Press.
- Nettl, B. (2005). *An ethnomusicological perspective*. *International Journal of Music Education*, 23(2), 131-133.
- Nettl, B. (2010). *Nettl's elephant: On the history of ethnomusicology*. University of Illinois Press.
- Nettl, B. (2010). *Music education and ethnomusicology: a (usually) harmonious relationship*. *Min-Ad: Israel Studies in Musicology Online*, 8(1), 1-9.
- Nettl, B. (2012). *Becoming an ethnomusicologist: A miscellany of influences*. Scarecrow Press.

- Nettl, B. (2015). *The study of ethnomusicology: Thirty-three discussions*. University of Illinois Press.
- Nettl, B., & Bohlman, P. V. (1991). *Comparative Musicology and Anthropology of Music: Essays on the History of Ethnomusicology*. University of Chicago Press.
- Nettl, B., & Russell, M. (1998). *In the Course of Performance: Studies in the World of Musical Improvisation*. University of Chicago Press.
- Nettl, B., Turino, T., Wong, I., Capwell, C., Bolman, P., Dueck, B., & Rommen, T. (2015). *Excursions in world music*. Routledge.
- Olarte, M. (2010). *Las anotaciones de campo de Kurt Schindler durante sus grabaciones en España*. Etnofolk. Revista de Etnomusicología 16-17: 35-74.
- Olarte, M. (2010). *Las anotaciones de campo de Kurt Schindler durante sus grabaciones en España*. Etnofolk. Revista de Etnomusicología. 16-17, 35-74.
- Olarte, M. (2014). *Contextualización del plan for the study of Spanish folklore de Kurt Schindler (Universidad de Salamanca)*. En *La música acallada: liber amicorum*, editado por Olarte, Matilde y Paulino Capdepén. Salamanca: Amarú Ediciones.
- Olarte, M. (2018). *Colaboración de Federico de Onís con las mujeres impulsoras de la cultura musical española en Columbia*. Arte- Ica, 18. 605- 613.
- Olarte, M. (2021). *La Schola Cantorum of New York y sus conciertos de música popular española en el Carnegie Hall (1917-1924): Difusión de repertorios desconocidos para un público neoyorkino. El devenir de las civilizaciones: interacciones entre el entorno humano, natural y cultural*. 25-45. Madrid: Dykinson.
- Olarte, M. (2021). *Redes culturales en torno a la recepción de música española de tradición oral en la Nueva York de los años 20: de los cancioneros a la colección Sacred and Secular Music of Spain and Catalonia for Chorus*. Proyecto. Universidad de Salamanca. *La canción popular como fuente de inspiración. Estudio de identidades de género a través de mujeres promotoras de cultura popular 1917-1961 (HAR2017-82413-R) y De mujeres e identidades culturales. Roles de género y circulación del Patrimonio musical español (J440)*.
- Olmeda, F. (1903). *Folklore de Castilla o Cancionero popular de Burgos*. Sevilla, Ed. María Auxiliadora.
- Onís, F. (1946). *Canciones españolas: (Spanisch folk songs): selección 2*. Instituto de las Españas en los Estados Unidos, New York.
- Onís, F. (1954). *Canciones españolas: (Spanisch folk songs): selección 3 y 4*. Instituto de las Españas en los Estados Unidos, New York.

- Pablo, E. (1999). *Cantes extremeños: un estudio histórico-descriptivo*. Diputación de Badajoz, Departamento de Publicaciones, Badajoz.
- Palacios, M. (1984). *Introducción a la música popular castellana y leonesa*. Consejería de Educación y Cultura.
- Pedrell, F. (1900). *Cancionero musical popular español* (Vol. 1). E. Castells.
- Pedrell, F. (1958). *Cancionero Popular Musical Español, 4 volúm*. Barcelona. Boileau.
- Pedrosa, J. (1994). *Canciones y romances de Navaconcejo del Valle (Cáceres): repertorio profano*. En Revista de Folklore. Obra Social y Cultural de Caja España. Valladolid, no. 160, p. 126-141.
- Pelinski, R. (1991). *Relaciones entre teoría y método en etnomusicología: Los modelos de J. Blacking y S. Arom*. Simposio Europeo sobre la promoción de los Patrimonios Musicales Populares y Tradicionales de Europa, Conferencia Europea de la Música.
- Pérez, A. (1976). *Cancionero extremeño: romances, canciones, coplas, juegos*. Institución Cultural El Brocense, Cáceres.
- Pérez, J. (1989). *Villancicos y canciones extremeñas*. Departamento de Publicaciones de la Diputación Provincial de Badajoz.
- Piston, W. (1941). *Harmony*. W.W. Norton & Company.
- Plaza, C. (1995): *Guadalupe canta en Navidad*. Editora Regional de Extremadura., Mérida.
- Powers, H. (2001). *Mode and Raga*. In *Grove Music Online*. Oxford Music Online. Oxford: Oxford University Press. Retrieved from <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/43718pg2>.
- Randel, D. (2003). *The Harvard Dictionary of Music*. Harvard University Press.
- Rey, E. (1989). *Aspectos metodológicos en la investigación de la música de tradición oral*. Revista de Musicología, 12(1), 149-174.
- Rey, E. (1994). *Bibliografía de Folklore Musical Español*. Sociedad Española de Musicología, Madrid.
- Rey, E. (1997). *La etnomusicología en España: pasado, presente y futuro*. Revista de Musicología, 20(2), 877-886.
- Rey, E. (2001). *Los libros de música tradicional en España*. España: AEDOM, Asociación Española de Documentación Musical.
- Rey, E. (2011). [Reseña del libro *Mapa hispano de bailes y danzas de tradición oral. Aspectos musicales. Tomo I, por M. Manzano Alonso*]. Revista de Musicología, 34(1), 347-352.

- Rey, E. (2012). [Reseña del libro *Escritos dispersos sobre música popular de tradición oral*, por M. Manzano Alonso]. *Revista de Musicología*, 35(2), 419-423.
- Rey, E. y Pliego de Andrés, V. (1991). *La recopilación de la música popular española en el siglo XIX: cien cancioneros en cien años*. *Revista de Musicología*, 14(1-2), 355-374.
- Rice, T. (1987). *Toward a Remodeling of Ethnomusicology*. *Ethnomusicology*, 31(3), 469-488.
- Rice, T. (1994). *May it fill your soul: Experiencing Bulgarian music*. Chicago, IL: University of Chicago Press.
- Rice, T. (2014). *Ethnomusicology: A Very Short Introduction*. Oxford University Press.
- Rodríguez-Moñino, A. (1998). *Brevísimos apuntes sobre el desarrollo de los estudios folklóricos en Extremadura*. Unión de Bibliófilos Extremeños, Badajoz.
- Rodríguez, A. (2009). *La figuración musical en la música tradicional*. *Revista de Musicología*, 32(1), 227-244.
- Rodríguez, J. (1985). *Bailes y rondas en Valdecaballeros (Badajoz)*. *Revista de Folklore, Obra Social y Cultural de Caja España*, Valladolid, nº. 50, p.64-68.
- Rodríguez, J. (2001). *Bonifacio Gil, Isabel Gallardo y el Cancionero popular de Extremadura*. Actas del I Congreso de Música y Educación Musical en Extremadura., Cáceres.
- Saavedra, J. (2001). *Generalidades de la Música Popular en la Provincia de Cáceres, Actas del I Congreso de Música y Educación Musical en Extremadura*. Cáceres.
- Sachs, C. (1953). *Rhythm and Tempo: A Study in Music History*. New York: Columbia University Press.
- Sachs, C. (1962). *The Wellsprings of Music*. The Hague: Martinus Nijhoff.
- Sampedro, J. (2020). *Cedillo. Familia y tradición oral en la construcción de identidades socioculturales*. *Saber popular: Revista extremeña de folklore*, 39
- Sánchez, A.; Fraile, H. (1999). *Cancionero. Rondas morales*. Navalmoral de la Mata, Publisher Navalmoral.
- Sánchez, D. (1953). *Canciones extremeñas*. Departamento de Seminarios de la Jefatura Provincial del Movimiento, Cáceres.
- Sánchez, F. (2008). *Cancionero Tradicional de la Comarca de Las Villuercas, Ibores y Jara*. APRODERVI & Junta de Extremadura.
- Sánchez, L. (2008). *La transcripción de la música de tradición oral en la investigación etnomusicológica*. *Revista de Musicología*, 31(1), 261-273.

- Sapp, C. (2005). *Online database of scores in the Humdrum file format*. In: ISMIR. pp. 664-665.
- Sargeant, D., & Himonides, E. (2012). *The Impact of Single-gender and Mixed-gender Environments on Student Music Composition*. *Journal of Research in Music Education*, 60(1), 6-22.
- Savage, P., Brown, S., Sakai, E., & Currie, T. (2015). *Statistical universals reveal the structures and functions of human music*. *Proceedings of the National Academy of Sciences*, 112(29), 8987-8992.
- Schindler, K. (1979). *Folk Music and Poetry of Spain and Portugal: Música Y Poesía Popular de España Y Portugal*. Georg Olms Verlag.
- Schindler, K. (1991). *Música y Poesía popular de España y Portugal*. Edición y estudio de Israel J. Katz y Miguel Manzano Alonso. Con la colaboración de Samuel G. Armistead, Centro de Cultura
- Sección Femenina de F.E.T. Y de las J.O.N.S. (1943). *Cancionero español*.
- Seeger, A. (2004). *Why Suyá sing: A musical anthropology of an Amazonian people*. University of Illinois Press.
- Seeger, C. (1958). *Prescriptive and Descriptive Music-Writing*. *Ethnomusicology*, 2(1), 8-14.
- Seeger, C. (1977). *Studies in Musicology. 1935-1975*. University Press, 168-181.
- Selfridge-Field, E. (1997). *Introduction: computational and musicological cultures in collision*. In: E. Selfridge-Field (Ed.), *Beyond MIDI: The Handbook of Musical Codes*. MIT Press. pp. 1-12.
- Shelemay, K. (1994). *A Song of Longing: An Ethiopian Journey*. Urbana, IL: University of Illinois Press.
- Shelemay, K. (1991). *Recording Technology, the Ethnomusicologist, and Contemporary African Musicians*. *Ethnomusicology*, 35(2), 185-204.
- Shelemay, K. (1991). *The Ethnomusicologist, Ethnographic Method, and the Transmission of Tradition*. *Ethnomusicology*, 35(1), 17-30. DOI: 10.2307/851868.
- Shelemay, K. (2001). *Music, Ritual, and Falasha History*. Wayne State University Press.
- Shelemay, K. (2001). *Soundscapes: Exploring music in a changing world*. W. W. Norton & Company.
- Silverman, D. (2010). *Doing qualitative research: A practical handbook*. SAGE Publications.

- Sorce, M. (1984). 'Folk' and 'Popular' in the Musical Thought of Western Educated Musicians. *Ethnomusicology*, 28(2), 284-298.
- Stokes, M. (1994). *Ethnicity, Identity and Music: The Musical Construction of Place*. Berg.
- Szwed, J., & Marks, M. (1988). *The Afro-American Transformation of European Set Dances and Dance Suites*. *Dance Research Journal*, 20(1), 29-36.
- Taylor, T. (2015). *The Ethics of Fieldwork and the Collection of Musical Data*. In S. Pettit & J. R. Brandon (Eds.), *The Oxford Handbook of Music Revival* (pp. 113-127). Oxford University Press.
- Tenzer, M. (2011). *Analytical studies in world music*. Oxford University Press.
- Titon, J. (2008). *Knowing fieldwork*. In G. Barz & T. J. Cooley (Eds.), *Shadows in the field: New perspectives for fieldwork in ethnomusicology* (2nd ed., pp. 25-41). Oxford University Press.
- Titon, J. (1988). *The Life Story*. *Journal of American Folklore*, 101(401), 3-38.
- Titon, J. (2008). *Worlds of Music: An Introduction to the Music of the World's Peoples*. Belmont, CA: Schirmer Cengage Learning.
- Titon, J. (2015). *Applied Ethnomusicology: A Descriptive and Historical Account*. *The Oxford Handbook of Applied Ethnomusicology*.
- Turino, T. (1983). *The Music of Andean Migrants in Lima, Peru: Demographics, Social Power, and Style*. *Latin American Music Review*, 4(2), 127-150.
- Turino, T. (1984). *The Chosen Few: Indian Music, Ideology, and the Evolution of a Peruvian Folk Ensemble*. *Ethnomusicology*, 28(3), 473-496.
- Turino, T. (1989). *The Coherence of Social Style and Musical Creation Among the Aymara in Southern Peru*. *Ethnomusicology*, 33(1), 1-30.
- Turino, T. (1990). *Structure, Context, and Strategy in Musical Ethnography*. *Ethnomusicology*, 34(3), 399-412.
- Turino, T. (1993). *Moving Away from Silence: Music of the Peruvian Altiplano and the Experience of Urban Migration*. Chicago: University of Chicago Press.
- Turino, T. (1997). *Music and the Continued Vitality of Andean Indigenous Movements in Peru*. In R. Baumann (Ed.), *The Pacific Muse: Exoticism and World Music in Pacific Island*, pp. 187-204. Washington: Smithsonian Institution Press.
- Turino, T. (1999). *Signs of imagination, identity, and experience: A Peircian semiotic theory for music*. *Ethnomusicology*, 43(2), 221-255.
- Turino, T. (2000). *Nationalists, Cosmopolitans, and Popular Music in Zimbabwe*. Chicago: University of Chicago Press.

- Turino, T. (2003). *Are We Global Yet? Globalist Discourse, Cultural Formations and the Study of Zimbabwean Popular Music*. *British Journal of Ethnomusicology*, 12(2), 51-79.
- Turino, T. (2004). *Nationalism and Latin American Music: Selected Case Studies and Theoretical Considerations*. *Latin American Music Review*, 24(2), 169-209.
- Turino, T. (2008). *Music as Social Life: The Politics of Participation*. Chicago: University of Chicago Press.
- Turino, T. (2010). *Four Fields of Music Making and Sustainable Living*. *World of Music*, 51(1), 95-117.
- Turino, T. (2011). *The Art of the Collective: Musical Life in the Shona Spirit Medium's Guild*. In K. Dawe (Ed.), *The New (Ethno)musicologies*, pp. 91-110. Lanham: Scarecrow Press.
- Turino, T. (2012). *Music, Social Change, and Alternative Forms of Citizenship in Zimbabwe*. In G. Barz and T. Cohen (Eds.), *The Culture of AIDS in Africa: Hope and Healing Through Music and the Arts*, pp. 185-201. New York: Oxford University Press.
- Turino, T. (2014). *Audience Receptions and the Peruvian Tondero*. *Latin American Music Review*, 35(1), 1-26.
- Vega, C. (1944). *Panorama de la música popular Argentina. Con un ensayo sobre la ciencia del folklore (...)*Buenos Aires, Losada.

VIII. ANEXOS

Anexo I. Viaje del héroe

Viaje del héroe

1- El mundo ordinario: Armonía cotidiana

En un pequeño pueblo oculto en un valle misterioso, los estudiantes llevan una vida tranquila, ajena a la riqueza cultural que les rodea. La música de tradición oral, un tesoro escondido, ha sido transmitida de generación en generación en la comunidad, pero ahora se encuentra en peligro de desaparecer. En las sombras, fuerzas oscuras amenazan con borrar estos sonidos ancestrales, silenciando para siempre la historia y la sabiduría contenida en cada nota. Un día, durante una excursión a una antigua biblioteca, los estudiantes descubren un enigmático pergamino que habla de la música de tradición oral y de su importancia en el pueblo. La intrigante historia despierta su curiosidad y deciden embarcarse en una emocionante aventura para desentrañar los secretos de esta música milenaria.

2- La llamada a la aventura: Melodía del despertar

En una tarde nublada, mientras los estudiantes regresan de la biblioteca, un anciano misterioso aparece en su camino. Con una mirada profunda y sabia, les entrega una carta envejecida, sellada con un extraño símbolo que parece representar una clave de sol entrelazada con elementos del pueblo. Intrigados, los estudiantes abren la carta y leen su contenido. La misiva, escrita con tinta que parece brillar con vida propia, les habla de la importancia de preservar su patrimonio cultural y les insta a investigar y aprender más sobre las raíces musicales del pueblo. Además, el anciano les revela que el pergamino encontrado en la biblioteca es solo una pequeña parte de un rompecabezas mucho más grande que podría cambiar el destino de su comunidad. A medida que los estudiantes profundizan en la historia y la cultura del pueblo, se dan cuenta de que el anciano es en realidad un guardián del legado musical, un custodio que ha dedicado su vida a proteger y preservar la música de tradición oral. Sin embargo, él solo no puede luchar contra las fuerzas oscuras que amenazan con borrarla. Por eso, les pide a los estudiantes que se unan a él en esta noble misión y les promete guiarlos en el camino hacia la sabiduría y el conocimiento necesarios para rescatar la música de las garras del olvido. Siguiendo las pistas y consejos proporcionados por el anciano, los estudiantes exploran los rincones ocultos del pueblo, descubriendo músicos y artistas que les enseñan los secretos de los instrumentos, las danzas y las técnicas artísticas. A lo largo de su viaje, también

encuentran objetos mágicos y reliquias sagradas que desbloquean habilidades y conocimientos ancestrales, fortaleciendo su conexión con la música de tradición oral y permitiéndoles enfrentarse a los desafíos que se les presentan.

3- El rechazo de la llamada: Acordes del Temor

Al principio, algunos estudiantes pueden dudar en embarcarse en esta aventura, quizás por miedo a lo desconocido o por falta de interés. Pero el anciano, con su voz cálida y su sabiduría infinita, les comparte historias de antaño, narrando cómo generaciones anteriores de su pueblo también enfrentaron sus miedos y dudas al embarcarse en misiones similares. El anciano les cuenta que, en tiempos pasados, otros jóvenes de la comunidad fueron llamados a preservar y transmitir la música de tradición oral, enfrentándose a desafíos y pruebas que pusieron a prueba su coraje, ingenio y habilidades. Aquellos que aceptaron el desafío y perseveraron en su misión, se convirtieron en guardianes del legado musical, contribuyendo a que la riqueza cultural del pueblo sobreviviera a lo largo de los siglos. Inspirados por las historias del anciano y viendo el brillo en sus ojos al hablar de sus antepasados, los estudiantes comienzan a sentir una creciente sensación de responsabilidad y orgullo. Se dan cuenta de que tienen la oportunidad única de formar parte de una tradición ancestral, y de contribuir al enriquecimiento y preservación de su patrimonio cultural. Así, incluso aquellos que al principio dudaban, deciden unirse a sus compañeros en esta emocionante aventura. Juntos, guiados por el anciano y la Melodía del despertar, se adentran en un viaje lleno de misterio, aprendizaje y descubrimientos, fortaleciendo su conexión con la música de tradición oral y desentrañando los secretos que permitirán a su pueblo mantener viva su rica herencia cultural.

4- Encuentro con el mentor: Sinfonía del Sabio

A medida que los estudiantes profundizan en su investigación, descubren la figura del Mentor, una figura mística que se presenta como un maestro en su búsqueda del conocimiento sobre la música y las danzas de tradición oral. El Mentor les comparte sabiduría ancestral y los guía en la interpretación de los recursos y la información que han encontrado a través de la webquest y el flipped classroom. Bajo la tutela del mentor, los estudiantes aprenden a descifrar partituras antiguas, a comprender los estilos y técnicas de los instrumentos tradicionales, y a apreciar las historias y emociones que se esconden detrás de cada danza y melodía. También les enseña la importancia de trabajar juntos, respetando y valorando las habilidades y talentos de cada uno, para lograr un mayor conocimiento y dominio de su patrimonio cultural.

Los estudiantes, ahora empoderados por las enseñanzas del mentor, se sienten más conectados que nunca con sus raíces y se preparan para enfrentar los desafíos que les esperan en su misión de preservar y difundir la música de tradición oral en su comunidad.

5- Cruzar el primer umbral: Ritmo de la Determinación

Con la guía de sus mentores y el conocimiento adquirido, los estudiantes sienten una creciente pasión por la música y las danzas de tradición oral. Deciden comprometerse con la aventura, cruzando el primer umbral hacia un mundo lleno de descubrimientos y desafíos. Motivados por su determinación y entusiasmo, comienzan a aprender a tocar instrumentos tradicionales, a practicar las danzas ancestrales y a elaborar materiales artísticos en educación plástica. Juntos, exploran y reinterpretan las antiguas melodías y movimientos, mientras desarrollan su creatividad y habilidades. A medida que superan obstáculos y perfeccionan sus talentos, los estudiantes empiezan a comprender la importancia de honrar y preservar su patrimonio cultural. Se convierten en guardianes de la música y las danzas de tradición oral, decididos a compartir su pasión con la comunidad y con las generaciones futuras.

6- Pruebas, aliados y enemigos: Compás de Desafíos

A medida que los estudiantes se adentran en el mundo de la música y las danzas de tradición oral, comienzan a enfrentar una serie de pruebas y desafíos en su camino hacia el dominio y la preservación de este valioso patrimonio cultural. Estos desafíos pueden tomar diversas formas, como la complejidad de las técnicas instrumentales, el aprendizaje de las estructuras rítmicas y melódicas de las canciones, o el perfeccionamiento de la sincronización y la expresión en las danzas. Además, los estudiantes pueden encontrarse con obstáculos personales, como la inseguridad en sus habilidades, la falta de concentración, el miedo al fracaso o la resistencia al cambio. Cada uno de estos desafíos pone a prueba su compromiso, perseverancia y adaptabilidad, exigiendo que saquen lo mejor de sí mismos para superarlos y crecer como artistas y personas. Afortunadamente, los estudiantes no enfrentan estos desafíos solos. A lo largo de su viaje, cuentan con el apoyo de aliados clave que les brindan ánimo, orientación y camaradería. Los profesores se convierten en mentores y modelos a seguir, compartiendo sus conocimientos y experiencia para ayudar a los estudiantes a superar obstáculos y alcanzar su máximo potencial. Los compañeros de clase, por otro lado, ofrecen comprensión y apoyo mutuo, ya que también están atravesando sus propias pruebas y desafíos.

7- La crisis: Notas de la Encrucijada

A medida que los estudiantes avanzan en su aprendizaje y crecimiento, es inevitable que enfrenten momentos de crisis y dificultades. Estos momentos de frustración y desánimo pueden surgir por diferentes razones, como no poder dominar cierta técnica musical, sentirse abrumado por el ritmo de trabajo, o enfrentar la indiferencia o la desaprobación de la comunidad hacia el valor de la música y danzas de tradición oral. En estas encrucijadas, los estudiantes pueden sentirse tentados a abandonar su camino o cuestionar su capacidad para tener éxito en su misión de preservar y compartir su patrimonio cultural. Sin embargo, es precisamente en estos momentos de crisis cuando los estudiantes tienen la oportunidad de descubrir su verdadera fortaleza y resiliencia. Para superar estas pruebas, los estudiantes pueden recurrir a diversas estrategias y recursos, como buscar el apoyo y la sabiduría de sus profesores y compañeros, practicar la autocompasión y el autocuidado, o recordar los logros y momentos felices que han experimentado a lo largo de su viaje. También pueden encontrar inspiración en las historias de otras personas que han enfrentado desafíos similares y han logrado superarlos con éxito.

8- El tesoro: Clave del Legado

A lo largo de su aventura, los estudiantes han acumulado un tesoro invaluable: el conocimiento y las habilidades adquiridas en la práctica instrumental, las danzas y la elaboración de materiales en educación plástica. Este tesoro representa su conexión con la riqueza cultural de su entorno y las tradiciones que han sobrevivido y evolucionado a lo largo del tiempo. Este tesoro no es solo para ellos, sino que también es un legado que pueden transmitir a las generaciones futuras. Los estudiantes comprenden la importancia de conservar y promover estas manifestaciones culturales para mantener vivas sus raíces y fortalecer la identidad comunitaria.

9- El camino de regreso: Marcha Triunfal

Fortalecidos por su experiencia y con su tesoro en mano, los estudiantes deciden compartirlo con la comunidad a través de un concierto-representación final. Este evento es una celebración de su aprendizaje, su pasión y su compromiso con la música y las danzas de tradición oral. En esta marcha triunfal, los estudiantes muestran su talento y creatividad, invitando a la comunidad a unirse en la apreciación y el disfrute de estas expresiones artísticas. A través de sus actuaciones, los estudiantes demuestran el poder de la música y las danzas para conectar a las personas, inspirar emociones y fomentar la unidad. El concierto-representación final también es una oportunidad para que los

estudiantes reflexionen sobre su viaje y reconozcan el crecimiento y la transformación que han experimentado. Se sienten orgullosos de sus logros y agradecidos por el apoyo y la orientación que han recibido de sus profesores, compañeros y la comunidad en general. En este punto, los estudiantes comprenden que su aventura no termina aquí; en cambio, es solo el comienzo de una vida dedicada a la preservación y promoción de la música y las danzas de tradición oral. Con su tesoro en mano y su compromiso renovado, están listos para enfrentar nuevos desafíos y oportunidades, sabiendo que tienen la capacidad y la responsabilidad de mantener vivo el legado cultural de su comunidad.

10- La resurrección: Cantos de Renovación

Al enfrentarse a la comunidad durante la representación final, los estudiantes tienen una última prueba que superar. Quizás la presentación enfrenta obstáculos técnicos, como la falla de un instrumento, o interrupciones inesperadas, como un corte de luz. Los estudiantes, ahora confiados y fuertes después de su viaje, demuestran su resiliencia y creatividad al superar estos contratiempos. Con coraje y determinación, no solo logran realizar su concierto, sino que también logran hacerlo de manera impresionante. Los asistentes, incluso aquellos que antes dudaban de la importancia de la música de tradición oral, se ven conmovidos por la belleza y profundidad de la representación. En este momento, los estudiantes no solo superan su última prueba, sino que también se reinventan a sí mismos, emergiendo como líderes y embajadores de su patrimonio cultural.

11- El retorno con el elixir: Rapsodia de la Herencia

Tras su exitosa representación, los estudiantes regresan a su vida cotidiana, pero ahora transformados y enriquecidos por la experiencia de su viaje. Han adquirido un profundo respeto y amor por su patrimonio cultural, y una firme determinación para protegerlo y promoverlo. Tienen en sus manos el elixir de la sabiduría y el conocimiento, que han obtenido a través de su exploración de la música y las danzas de tradición oral. Ahora, como guardianes del legado cultural, se dedican a compartir este elixir con los demás. Los estudiantes empiezan a enseñar lo que han aprendido a sus compañeros, familias y a la comunidad en general. También organizan eventos y talleres para difundir su amor por la música y las danzas de tradición oral. Al hacerlo, no solo mantienen viva la tradición, sino que también contribuyen a su evolución y crecimiento. En el corazón de su comunidad, la música y las danzas de tradición oral continúan vibrando, uniendo a la gente y celebrando su rica herencia cultural.

Este viaje del héroe ha llevado a los estudiantes desde la tranquilidad de su vida cotidiana hasta el reino de la música y las danzas de tradición oral, enfrentándolos a desafíos y pruebas, pero también ofreciéndoles un crecimiento y un descubrimiento incomparables. Han aprendido la importancia de la perseverancia, la cooperación y la apreciación del patrimonio cultural. A través de su viaje, se han convertido en custodios de la música de tradición oral, portadores de un legado cultural inestimable y constructores de puentes entre el pasado, el presente y el futuro de su comunidad. Han comprendido que la música y las danzas de tradición oral no son solo un tesoro para ser admirado, sino un elixir para ser compartido, una melodía viva que resuena en el corazón de su pueblo, una canción de amor y respeto por su identidad y su historia. Ahora, con su música en el aire y sus danzas en el suelo, avanzan hacia el futuro, llevando en sus manos y en sus corazones la rapsodia de su herencia.

NARRATIVA

El pequeño y apacible Valle del Jerte es un mundo en sí mismo. Conocido por sus vastos campos de cerezos en flor, es la tierra natal de nuestro protagonista, un estudiante de música, quien por circunstancias del destino encuentra un antiguo pergamino con el que descubre la amenaza que se cierne sobre el tesoro máspreciado del valle: su música, su belleza y su tranquilidad. En Navaconcejo, emprende su primera misión, la de proteger el valle y su tesoro sagrado. Como los hobbits en el Shire, se embarca en un viaje para mantener viva la música de su pueblo, Entre la Vera y el Valle.

Luego, nuestro héroe viaja a la región de La Vera, donde se encuentra con un misterioso anciano en Piornal que le recuerda a Gandalf el Gris. Este anciano le da la misión de descubrir los rituales que se celebran en los antiguos pozos y fuentes, y proteger la conexión entre la naturaleza y el espíritu humano. Aquí, el estudiante aprenderá los Sonidos de un pueblo.

El viaje continúa en las Tierras de Granadilla y el Valle de Ambroz, donde el héroe debe explorar las ruinas olvidadas de Zarza de Granadilla y restaurar su antiguo esplendor. Aquí aprende el Cancionero de la Garganta.

En las Tierras de Trujillo, en Torrecillas de la Tiesa, nuestro héroe se enfrentará a su misión más ardua: convertirse en un verdadero conquistador y defender la herencia de los grandes exploradores. Aquí, aprenderá el Cancionero popular de Torrecillas de la Tiesa. En las Vegas del Alagón, en Torrejoncillo, nuestro héroe debe desentrañar los misterios del pasado romano y medieval y proteger su legado histórico. Aquí, aprenderá la Música de tradición oral en Torrejoncillo.

En el Campo Arañuelo, en Navalmoral de la Mata, deberá descubrir la belleza de sus campos y ríos, y proteger la vida silvestre. Aquí, aprenderá las Rondas morales.

En Tajo-Salor-Almonte, en Cáceres, deberá adentrarse en el corazón del patrimonio histórico y cultural y proteger la esencia de la ciudad. Aquí, aprenderá el Cancionero de Cáceres y su provincia, Música y tradiciones en Torrequemada, y el Cancionero Arroyano.

En la Sierra de Gata, en San Martín de Trevejo, deberá descubrir las tradiciones y costumbres locales y proteger su autenticidad.

En Plasencia, tendrá que descubrir el encanto medieval de la ciudad y proteger su rica tradición cultural y arquitectónica. Aquí, aprenderá el Cancionero de Manuel García Matos.

En Las Hurdes, en Pinofranqueado, tendrá que explorar los paisajes agrestes, proteger su diversidad biológica y llevar paz a sus aldeanos.

En Villuercas-Ibores-Jara, en Deleitosa, deberá proteger la fauna y flora autóctona y redescubrir los antiguos senderos y cuevas prehistóricas. Aquí, aprenderá la Música de tradición oral en las Villuercas Bajas.

En Montánchez-Tamuja, en Montánchez, deberá ascender a la cima de la montaña, visitar su imponente castillo y proteger la tradición de elaboración de los famosos productos gastronómicos locales. Aquí, aprenderá los Cantos de siega y vendimia de Montánchez.

En Miajadas-Trujillo, en Trujillo, deberá explorar la historia de la región, salvaguardar la agricultura local y proteger el patrimonio natural cercano.

Finalmente, en la Sierra de San Pedro, en Cedillo, tendrá que proteger su ecosistema único y apoyar a los aldeanos en sus tareas cotidianas. Aquí, aprenderá la Familia y tradición oral en la construcción de identidades socioculturales de Cedillo.

Al final de su viaje, nuestro héroe, al igual que Frodo, Aragorn, Legolas y Gimli, se ha convertido en un guardián de su herencia musical y cultural, lista para enfrentar cualquier desafío futuro, y con un profundo respeto por su patrimonio y un fuerte sentido de responsabilidad para preservarlo.

Anexo II. Caza del tesoro



¡Bienvenidos a la emocionante Caza del Tesoro Musical! En esta actividad, tendrán la oportunidad de sumergirse en el fascinante mundo de la música de tradición oral de nuestra provincia. A lo largo de la caza, descubrirán los géneros y estilos que han sido transmitidos de generación en generación, enriqueciendo nuestra herencia cultural y uniendo a nuestras comunidades.

Además, conocerán a los maestros y transmisores que han desempeñado un papel fundamental en la preservación y difusión de estas melodías y ritmos. Estas personas han dedicado sus vidas a mantener viva la música que nos identifica como pueblo y nos conecta con nuestras raíces.

Trabajando en equipo, pondrán a prueba sus habilidades de investigación, colaboración y pensamiento crítico. Cada etapa de la caza del tesoro les guiará hacia nuevos descubrimientos, ampliando sus horizontes y profundizando su aprecio por la riqueza y diversidad de nuestra música de tradición oral.

Prepárense para embarcarse en una aventura llena de aprendizaje, camaradería y diversión, mientras exploran el patrimonio musical que nos une y nos define. ¡Que comience la Caza del Tesoro Musical!



Preguntas

1 ¿Qué publicaciones existen sobre música de tradición oral en la provincia de Cáceres?

2 ¿Qué instrumentos se utilizan en esta música?

3 ¿Qué información tienes sobre los autores que recogen y publican sobre música de tradición oral en la provincia de Cáceres?

4 ¿Cuales son los trajes típicos del folklore extremeño?

Recursos

1 <https://archivo.indicex.es/fuentes-melodicas-extremenas/>
<https://musicatradicional.eu/location/1560>

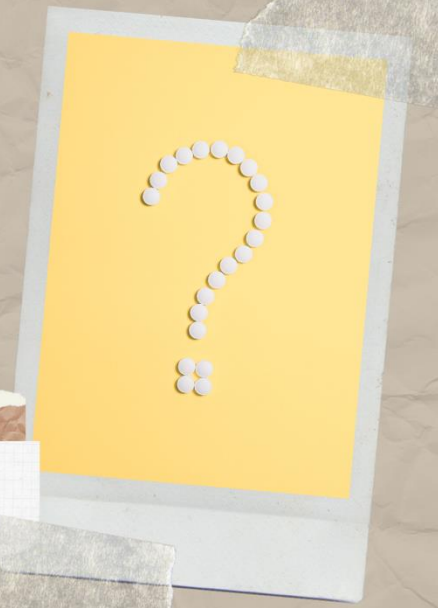
2 <https://lafontanica.es/musica-e-instrumentos-tipicos-en-extremadura/>

3 <https://www.folkloredeextremadura.com/numeros-publicados>
<https://www.folkloredeextremadura.com/documentacion>

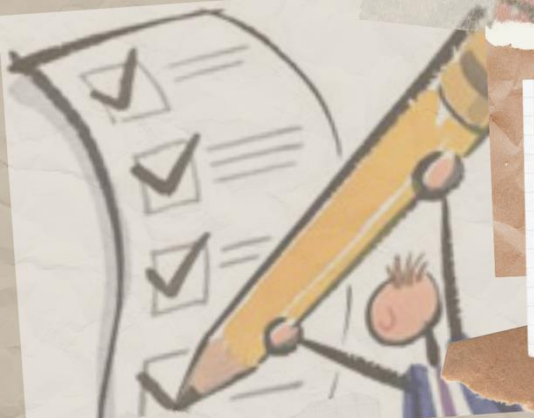
4 <http://musicaextremenas.blogspot.com/2017/04/presentacion-folklore-extremeno.html>

GRAN PREGUNTA

¿Cuál creéis que es la obra más icónica de la música de tradición oral en la provincia de Cáceres, quién es su autor, y qué indumentaria tradicional se utiliza en las representaciones de esta obra?



EVALUACIÓN



RÚBRICA

Aspecto a evaluar	Excelente	Bien	Suficiente	Necesita mejorar
Presentación de la información	Los contenidos se presentan de forma muy atractiva y bien organizada.	Los contenidos se presentan de forma atractiva y bien organizada.	Los contenidos se presentan de forma organizada.	Los contenidos se presentan de forma poco atractiva y las respuestas no son claras.
Ortografía	No contiene errores ortográficos.	Contiene entre 1-2 errores ortográficos.	Contiene entre 3-4 errores ortográficos.	Contiene más de 5 errores ortográficos.
Precisión	Toda la información presentada es correcta.	Tres cuartas partes de la información es correcta.	La mitad de la información es correcta.	Menos de la mitad de la información es correcta.
Vocabulario	El vocabulario utilizado es el adecuado y es dominado en su totalidad por el alumnado	El vocabulario utilizado es el adecuado y el alumno lo domina casi en su totalidad	El vocabulario utilizado es adecuado pero no es dominado por el alumnado.	El vocabulario utilizado no es adecuado

GRACIAS

Aquí se proporcionan algunos consejos útiles para llevar a cabo la Caza del Tesoro Musical con los alumnos de manera efectiva y exitosa:

1. Establecer objetivos claros: Comunique a los alumnos los objetivos de la actividad desde el principio, explicando lo que se espera de ellos y lo que aprenderán a lo largo de la caza del tesoro.
2. Organizar los recursos: Asegúrese de tener disponibles todos los recursos necesarios para la actividad, como acceso a Internet, libros, materiales de consulta y suministros para la investigación y la presentación final.
3. Formar equipos equilibrados: Al formar equipos, trate de equilibrar las habilidades y conocimientos de los alumnos para garantizar que todos los equipos tengan la oportunidad de tener éxito en la actividad.
4. Establecer reglas y límites de tiempo: Antes de comenzar, establezca reglas claras para la actividad y asigne un límite de tiempo razonable para cada etapa de la caza del tesoro. Esto ayudará a mantener a los alumnos enfocados y motivados.
5. Proporcionar apoyo y orientación: Durante la actividad, esté disponible para ofrecer apoyo y orientación a los alumnos cuando lo necesiten. Puede proporcionar pistas adicionales o sugerencias para ayudarles a resolver acertijos o superar desafíos.
6. Fomentar la colaboración y la comunicación: Aníme a los alumnos a trabajar juntos y a compartir sus ideas y hallazgos con sus compañeros de equipo. La comunicación efectiva y la colaboración son habilidades clave para el éxito en esta actividad.
7. Monitorear el progreso: Verifique regularmente el progreso de los equipos y asegúrese de que estén avanzando a través de las etapas de la caza del tesoro. Si un equipo se encuentra estancado o enfrenta dificultades, ofrezca apoyo y orientación para ayudarles a avanzar.
8. Reflexionar y evaluar: Al finalizar la actividad, dedique tiempo a reflexionar sobre la experiencia y a evaluar el desempeño de los alumnos. Pida a los alumnos que compartan sus opiniones sobre la actividad y que identifiquen lo que aprendieron y en qué pueden mejorar.
9. Celebrar el éxito: Reconozca y celebre los logros de los alumnos, destacando los conocimientos adquiridos y el trabajo en equipo. Esto fomentará un sentimiento de logro y motivará a los alumnos a continuar aprendiendo y explorando.

10. Establecer conexiones con el currículo: Relacione la Caza del Tesoro Musical con otros temas y objetivos de aprendizaje en el currículo escolar, ayudando a los alumnos a comprender la relevancia de la actividad y a aplicar sus conocimientos y habilidades en otros contextos.

Anexo III. Canción: *Redoble - Redoble*

Partitura original

Partitura original extraída del *Cancionero de Cáceres y su provincia* de Ángela Capdevielle tomada como referencia utilizada para realizar el arreglo.

Dictó Sr. Jiménez CACERES

REDOBLE - REDOBLE

Tpo. de Jota

Redoble, redoble, vuelve a redoblar
 con ese redoble me vas a matar,
 me vas a matar, me voy a morir
 con ese redoble, vuelvo a repetir.

<p>Las del Caminito Llano se lavan con aguardiente. Las de la Calle Caleros con agüita de la fuente. Redoble...</p> <p>A las del Caminito Llano la multa le van a echar por tener en los zaguanes las tinajas de la cal. Redoble...</p>	<p>Los señores de levita se mueren por las del moño por eso las señoritas se las llevan los demonios. Redoble...</p> <p>En el Caminito Llano el sol, chiquilla, se para. Y la luna va a parar al Potro de Santa Clara. Redoble...</p>
---	---

— 21 —

Letra de la canción

REDOBLE - REDOBLE

Introducción instrumental

Redoble, redoble, vuelve a redoblar
con este redoble me vas a matar
me vas a matar , me voy a morir
con este redoble, vuelvo a repetir.

Las de la calle Caleros
se lavan con aguardiente
las del Caminito Llano
con agüita de la fuente.

Estribillo

Los señores de levita
se mueren por las del moño
por eso las señoritas
se las llevan los demonios.

Estribillo

Esta es la jota de Cáceres
la bailan las cacereñas
mucho me gusta la jota
pero más me gustan ellas.

Estribillo

Adaptación escolar

Redoble

Arr. Isidoro García Díaz
Bárbara Delgado Ortiz

Flauta dulce

Re - do - ble - re do - ble vuel - vea re - do - blar. Con

Xilófono

Claves

Triángulo

5

Fl. dul.

e - se re - do - ble me vas a ma - tar. Me

Xil.

Clv.

Tria.

9

Fl. dul.

vas a ma - tar - me voy a mo - rir Con

Xil.

Clv.

Tria.

13

Fl. dul.

e - se re - do - ble vuel - voa re - pe - tir. Fine

Xil.

Clv.

Tria.

2

17 ⁸

Fl. dul. Las del Ca - mi - ni to Lla - no -

Xil.

Clv.

Tria.

21 ⁸

Fl. dul. se la van con - a - guar - dien te -

Xil.

Clv.

Tria.

25 ⁸

Fl. dul. Las de la ca - lle Ca le ros -

Xil.

Clv.

Tria.

29 ⁸ D.C. al Fine

Fl. dul. con a - güi - ta - de - la fuen - te

Xil.

Clv.

Tria.

Flauta dulce

Redoble

Arr. Isidoro García Díaz
Bárbara Delgado Ortiz

Xilófono

Redoble

Arr. Isidoro García Díaz
Bárbara Delgado Ortiz

2

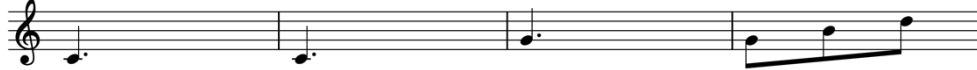
17



21



25



29

D.C. al Fine



Anexo IV. Canción: *Al levantar una lancha.*

Partitura original

Partitura original extraída del cancionero *Los sonidos de un pueblo* de Rosario Guerra y Sebastián Díaz tomada como referencia utilizada para realizar el arreglo.

Nº 8
Al levantar una lancha

♩ = 120

Al le - van - tar u - na lan - cha u - na jar - di - ne - ra

vi, re - gan - do sus lin - das flo - res, y_al mo - men - to la se - guí. Jar - di -

Adoración Calle Prieto, Carmen Calle Prieto, Víctor Calle Prieto, Mª Carmen Vega Calle.

Al levantar una lancha
una jardinera vi,
regando sus lindas flores,
y al momento la seguí.
Jardinera tú que entraste
en el jardín del amor,
de las flores/plantas que regaste:
- Dime cuál es la mejor.
- La mejor es una rosa
que se viste de color,
del color que se le antoja
y verde lleva la hoja.
Tres hojitas llevo/tengo verdes
y las demás encarnadas,
y a ti te vengo a elegir
por ser la más resalada.
Muchas gracias jardinera
por el gusto que has tenido,
tantas niñas en el corro
y a mí sola me has cogido.
- Eso no merece gracias
ni tampoco educación,
de sacar a las amigas
del Sagrado Corazón.

Letra

Al levantar una lancha
una jardinera vi,
regando sus lindas flores,
y al momento la seguí.
Jardinera tú que entraste
en el jardín del amor,
de las flores/plantas que regaste:
- Dime cuál es la mejor.
- La mejor es una rosa
que se viste de color,
del color que se le antoja
y verde lleva la hoja.
Tres hojitas llevo/tengo verdes
y las demás encarnadas,
y a ti te vengo a elegir
por ser la más resalada.
Muchas gracias jardinera
por el gusto que has tenido,
tantas niñas en el corro
y a mí sola me has cogido.
- Eso no merece gracias
ni tampoco educación,
de sacar a las amigas
del Sagrado Corazón.

Adaptación escolar

Al levantar una lancha

Arr. Isidoro García Díaz

Flauta dulce

Al le - van - tar u - na lan - cha u - na jar - di - ne - ra vi, re - gan -

Xilófono

Xilófono

Caja china

Fl. dul.

do sus lin - das flo - res, y - al mo - men - to la se - guí Jar - di -

Xil.

Xil.

Caj. Ch.

Flauta dulce

Al levantar una lancha

Arr. Isidoro García Díaz

Al le - van - tar u - na lan - cha u - na jar - di - ne - ra vi, re - gan -

do sus lin - das flo - res, y - al mo - men - to la se - guí Jar - di -

Xilófono 1

Al levantar una lancha

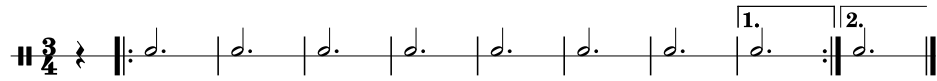
Arr. Isidoro García Díaz



Caja china

Al levantar una lancha

Arr. Isidoro García Díaz



Anexo V. Canción: *La serrana de la Vera*

El arreglo se lleva a cabo tomando como referencia la versión contenida en el cancionero *Entre la Vera y el Valle* de los autores Calle et al., debido a su simplicidad. Entre otras características, esta versión no presenta variaciones de compás y está escrita en un compás de 3/4, un compás simple con el cual el alumnado de esta edad ya se encuentra ampliamente familiarizado.

Información sobre *La Serrana de la Vera*

En el cancionero de Cáceres y su provincia, confeccionado por Ángela Capdevielle, se descubre información relacionada con el mito de La Serrana De la Vera. Dicha información podría utilizarse con el fin de aportar un toque de misterio y emoción a las distintas pruebas. Se expone un resumen conciso de esta información con el propósito de efectuar una contextualización sucinta.

Según Ángela Capdevielle (1969) a mediados del siglo XVI, en Garganta la Olla, existía una familia acomodada, de la cual era orgullo y distinción una joven llamada Isabel. A las cualidades que le otorgó la naturaleza, Isabel sumaba aficiones varoniles, manejando el cuchillo, la honda y la ballesta con gran habilidad, así como montar a caballo y cazar lobos y jabalíes sin temor. Se enamoró de Don Lucas de Carvajal, sobrino de un prelado placentino, entregándole su corazón y, confiando en sus promesas, su honor. Abandonada por el hidalgo, huyó a la cercana sierra de Tormantos para ocultar su vergüenza y vengarse de cuantos hombres encontrara por la afrenta sufrida. Provista de una resistente ballesta y una poderosa honda, con el cabello recogido bajo una montera y vestida con falda corta, Isabel detenía a los viajeros que encontraba y los llevaba a la gruta donde vivía. Tras satisfacer sus deseos carnales, los asesinaba y los enterraba bajo un montón de piedras, sobre el cual colocaba una cruz rústica hecha con dos palos atados. Tantas cruces sembró en los alrededores que la Santa Hermandad decidió poner fin a los crímenes de la Serrana, capturándola y llevándola a Plasencia, donde fue juzgada y ajusticiada.

Así fue, en términos generales, la famosa Serrana de la Vera, personaje del que se ocuparon Lope de Vega y Vélez de Guevara, entre otros, y cuya fama trascendió las fronteras. La región en la que vivió, aterrorizada por sus hazañas, la convirtió en un mito, un ser fabuloso, y exageró su persona, atribuyéndole hazañas que muchos hombres no se hubieran atrevido a realizar. Se le atribuyó una estatura descomunal, y en el camino que

va de Garganta a Jaraíz, los lugareños aún muestran un peñasco con un gran hoyo con la figura de un pie, que aseguran es la huella del pie derecho de la Serrana.

En el término de Piornal, se muestra la cueva que le servía de morada y que cerraba por las noches con una piedra de más de doscientas arrobas de peso, la cual, según la leyenda, manejaba con suma facilidad. A su muerte, por disposición suya, se utilizó dicha piedra para fabricar la pila bautismal existente en la parroquia de Garganta la Olla, pueblo natal de la agreste y vengativa Serrana.

Adaptación de la historia al entorno escolar

Al adaptar la historia de la Serrana de la Vera para alumnos de 1ª Educación Secundaria, es posible resaltar aspectos positivos y educativos, enfocándose en valores y lecciones morales. Algunas ideas podrían ser:

1. La importancia de la honestidad: En la historia, Don Lucas de Carvajal traiciona la confianza de Isabel al romper sus promesas. Podemos enseñar a los niños la importancia de ser honestos y cumplir con nuestras palabras.
2. Aceptar y superar adversidades: Aunque no es apropiado detallar las acciones vengativas de Isabel, podemos enfocar la narrativa en cómo enfrentó y superó las dificultades en su vida, adaptándose a un entorno desafiante y aprendiendo a valerse por sí misma en la sierra.
3. La valentía y el coraje: Isabel demostró valentía al enfrentarse a lobos y jabalíes sin temor. Este aspecto de la historia puede servir como ejemplo para animar a los niños a enfrentar sus miedos y a ser valientes en situaciones difíciles.
4. El valor de las leyendas y el folclore local: La historia de la Serrana de la Vera es parte del folclore y la cultura de la región. Podemos enseñar a los niños a apreciar y respetar las tradiciones y las historias que forman parte del patrimonio cultural de una comunidad.

Al abordar estos aspectos positivos, es posible contar una versión adaptada de la historia de la Serrana de la Vera a los alumnos, evitando los detalles violentos y centrándonos en lecciones de vida y valores morales.

Partitura original

Partitura original extraída del cancionero *Entre la Vera y el Valle* de Ángel Calle et. al, tomada como referencia utilizada para realizar el arreglo.

LA SERRANA DE LA VERA

Ref. 127

Andante. Dictó: Doroteo Calle

Âu na le gua de Gar gan ta, cin co le guas de Pla sen - cia,

ha bi ta bau - na se rra na, al ta, ru

biây san dun gue ra. Ha bi ta bau - na se rra

na, al ta, ru biây san dun gue ra. D.C.

Adaptación escolar

La Serrana de la Vera

Dictó: Doroteo Calle



Letra (Extraída de la versión contenida en la obra *Los sonidos de un pueblo*)

Legua y media de Garganta, cinco leguas de Plasencia,
habitaba una serrana, alta, rubia y sandunguera.

Vara y media de cintura, cuarta y media de muñeca,
con una mata de pelo que a los zancajos le llega.

Cuando tiene sed de agua se baja pa la ribera
cuando tiene sed de hombre se sube para la sierra.

Vio venir a un serranito con una carga de leña,
le ha agarrado de la mano y a la cueva se lo lleva.

No le lleva por caminos ni tampoco por veredas,
que le lleva por los montes por donde nadie la vea.

Ya trataron de hacer lumbre: con huesos y calaveras,
de los hombres que ha matado aquella terrible fiera.

Ya trataron de cenar una grandísima cena.

de conejos y perdices, de tórtolas halagueñas.

-Bebe serranito bebe, agua de esa calavera,
que puede ser que algún día otro de la tuya beba.

Ya trataron de acostarse, le mandó cerrar la puerta
y el serrano como tuno, la ha dejado media abierta.

-Serranito, serranito ¿sabes tocar la vihuela?

-Sí señora, sé tocarla y el violín si usted quisiera.

Le ha dado una guitarrita para que tocara en ella,
al son que ella se durmiera la guitarra respondiera.

Al sonar esa guitarra se ha quedado medio traspuesta,
ya que la sintió dormida, se ha salido para afuera.

Y al ver que no está el serrano se puso como una fiera,
y al ver que no estaba allí, excava, bufá y pateá.

Legua y media lleva andada y sin menear la cabeza,
otra legua y media anduvo y ya volvió la cabeza.

Cogió una china en su honda que pesaba arroba y media,
y de brío que llevaba, le ha tirado la montera.

-Vuelve, serranito, vuelve, vuelve atrás por tu montera

que es de paño fi no y bueno y es lástima que se pierda.
–Si se pierde que se pierda, yo atrás no voy a por ella,
mi madre me compra otra y si no me estoy sin ella.
–Por Dios te pido serrano, que no descubras mi cueva
y si acaso la descubres maldición que te cayera:
tu padre será el caballo, tu madre será la yegua,
y tu serás el potrillo que relinche por la sierra.
A la mañana siguiente el serranillo dio cuenta,
acudieron todo el pueblo para apresarla en la cueva.
–Yo no tengo miedo al pueblo, ni a otros miles que vinieran,
sólo temo aquel viejecito que sé que mi padre era,
y para que me matéis vosotros, me mato yo con las tijeras.

Anexo VI. Canción: *Tienes el moño*.

Partitura original

Partitura original extraída del cancionero *Música de tradición oral en Torrejoncillo* Francisco Rodilla tomada como referencia utilizada para realizar el arreglo.

ES TIENES EL MOÑO

Cantó: Juana León Martín

94 

Tienes el moño de "a libra",
los rizos de "a cuarterón".

Buen pan hay,
no lo hay,
sí lo hay,
que caray.

Con esos ojitos negros
me robas el corazón.

Buen pan hay...

Adaptación escolar

Tienes el moño

Dictó: Juana León

$\text{♩} = 116$

Tie-nes el mo - ño dea li - bra, los ri - zos de - acuar - te -

6

ron - Buen pan hay, no lo hay, sí lo hay, qué ca - ray

Letra de la canción *Tienes el moño* (Extraída de la obra *Música de tradición oral en Torrejoncillo*)

Tienes el moño de a libra,
Los rizos de a cuarterón.
Buen pan hay,
No lo hay,
Sí lo hay,
Que caray.
Con esos ojitos negros
Me robas el corazón.
Buen pan hay...

Anexo VI. Plataforma Folklore Cacereño

<https://folklorecaeres.allegrocentromusical.es>