

Cambios de paradigma en el estudio de las músicas tradicionales en España

Miguel Ángel Berlanga Fernández | Dpto. de Historia y Ciencias de la Música,
Universidad de Granada

URL de la contribución <www.iaph.es/revistaph/index.php/revistaph/article/view/5922>

RESUMEN

En este trabajo proponemos un paseo panorámico sobre algunos de los principales paradigmas que se han manejado en el estudio de las músicas populares en España desde que en el siglo XIX surgieron en Europa los estudios de folclore. Nos centraremos en tres tipos de enfoque que se corresponden con tres ámbitos de estudio, solo en parte relacionados entre sí: los de folclore musical, los de patrimonio cultural inmaterial y los de etnomusicología, no sin precisar que este último campo (la etnomusicología) ha evolucionado mucho a lo largo de sus, aproximadamente, 70 años de desarrollo histórico. En la última parte haremos unas referencias a la etnomusicología histórica, un campo que emergió en los años 80 del pasado siglo, cuyos enfoques consideramos especialmente aptos para investigar aquellas músicas populares que cuentan en su haber con un amplio grosor histórico. Finalmente, presentamos unas breves reseñas sobre algunos de nuestros trabajos en los que hemos usado estos enfoques.

Palabras clave

Etnomusicología | Etnomusicología histórica | Folclore | Música popular | Patrimonio cultural inmaterial |



Grabación de un canto en Mebu, provincia de Madang
Papúa Nueva Guinea, enero de 2011 | foto Neil Coulter

Paradigm shifts in the study of traditional musics in Spain

ABSTRACT

In this article we propose a panoramic overview of some of the main paradigms that have been used in the study of popular music in Spain since the emergence of Folclore studies in Europe in the 19th century. We will focus on three types of approach that correspond to three fields of study, only partly related to each other: those of Musical Folclore, those of Intangible Cultural Heritage and those of Ethnomusicology, not without pointing out that this last field (Ethnomusicology) has evolved a great deal throughout its (approx.) 70 years of historical development. In the last part we will make some references to Historical Ethnomusicology, a field that emerged in the 80's of the last century, whose approaches we consider to be especially suitable for researching those popular musics that have a broad historical background. Finally, we present a brief review of some of our works in which we have used these approaches.

Key words

Ethnomusicology | Historical Ethnomusicology | Folclore | Popular music | Intangible Cultural Heritage |

Cómo citar: Berlanga Fernández, M.A. (2025) Cambios de paradigma en el estudio de las músicas tradicionales en España: folclore, estudios de patrimonio cultural inmaterial y etnomusicología. *revista PH*, n.º 116, pp. 70-89. Disponible en: www.iaph.es/revistaph/index.php/revistaph/article/view/5922 DOI 10.33349/2025.116.5922

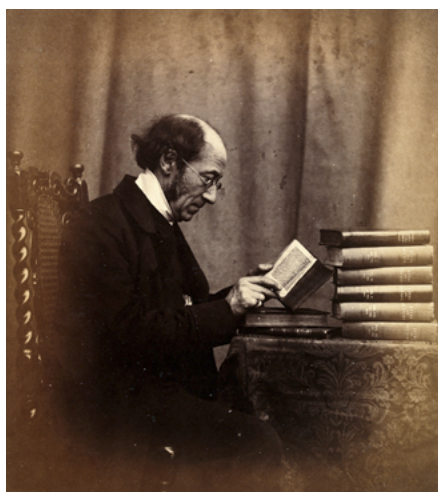
Enviado: 10/06/2025 | **Aceptado:** 21/07/2025 | **Publicado:** 10/10/2025

INTRODUCCIÓN

Entre los estudios de folclore, los de patrimonio cultural inmaterial y de etnomusicología, existen continuidades y discontinuidades. Pero una posible visión panorámica de la evolución de los estudios sobre músicas populares de tipo tradicional en España permite considerar estos tres tipos de enfoques de manera conjunta. Los estudios sobre patrimonio y etnomusicología están relativamente integrados en la universidad a través de departamentos de antropología y musicología, aunque no existen grandes conexiones en los estados del arte de ambas especialidades. Conexiones que sí se dan entre los estudios de folclore y los de etnomusicología: estos retoman de alguna manera los de aquellos, porque ambos abordan el estudio de aspectos específicamente musicales. En este artículo analizamos estos tres ámbitos de estudio –aunque prestando más atención a los de folclore y etnomusicología–. En la última parte haremos unas referencias específicas a la etnomusicología histórica, tendencia que emergió en los años 80 del pasado siglo y cuyos enfoques consideramos especialmente aptos para analizar aquellas músicas populares que cuentan en su haber con un amplio grosor histórico. Finalmente, presentamos unas breves reseñas sobre algunos de nuestros trabajos en los que hemos usado estos enfoques.

EL SURGIMIENTO DEL FOLCLORE EN ÉPOCA ROMÁNTICA (FINALES S. XIX, PRINCIPIOS S. XX)

La palabra folclore, entendida como disciplina de estudios, la propuso el erudito, escritor y arqueólogo inglés William J. Thoms en un artículo publicado en la revista *The Athenaeum* (Londres, 1846), para designar tanto a una nueva disciplina como a lo que debería constituir su objeto de estudio: aquellas expresiones de cultura tradicional de las que no se había ocupado ninguna de las disciplinas clásicas (la historia, la medicina, la literatura, etc.). Formuló esta propuesta al hilo de sus reflexiones sobre el “choque cultural” que a un urbanita (como él) le provocaban las costumbres y prácticas habituales en las comunidades rurales pero desconocidas en las grandes ciudades. La emergente sensibilidad romántica de su época retenía lo tradicional como memoria colectiva sobre la que habría que asentar las nuevas identidades de pueblos y naciones (Bendix 1997, 7). Curiosamente se reclamaba una mirada nueva a las antiguas raíces para construir sobre ellas las emergentes naciones liberales.



William John Thoms | fuente Wellcome Collection

Ya antes de esta propuesta, Johann G. von Herder había transcrito cuentos y melodías populares, y publicado sus *Alte Volkslieder* (1773-75) y los *Volkslieder* (1778). En lo que luego sería Alemania, en 1812 los hermanos Grimm usaron el término *Volkskunde* para designar los cuentos y leyendas de tradición oral que recogieron. En España también había surgido en



La copla, Manuel Cabral. Escena costumbrista, desarrollada en el interior de una taberna | fuente Google Cultural Institute

el último tercio del siglo XVIII un particular movimiento de resistencia frente a la cultura oficial afrancesada e italianizada que habían promovido los Borbones: el majismo o casticismo. Se materializó en manifiestos de apología de las costumbres nacionales, de reclamo de lo tradicional (Caro Baroja 1990)¹ y es un movimiento que cabe calificar de prerromántico (fue retomado y en parte transformado en el siglo XIX por románticos y costumbristas con un importante tinte andaluz)².

En 1878 un grupo de estudiosos ingleses fundó la Folclore Society, cuya finalidad era “la conservación y publicación de las tradiciones populares, baladas legendarias, proverbios locales, refranes (...)” (Wikipedia 2025). Poco después comenzaron a aparecer términos parecidos en Europa para indicar este tipo de actividades: *demología* en Francia e Italia, *demótica* en Portugal, *demografía* en España, *volkskunde* en Alemania. Y surgen sociedades de estudiosos semejantes a la de Londres. La perspectiva adoptada por los primeros considera al folclore como producto de la creación espontánea y colectiva del pueblo: existiría un “alma colectiva” nacional.

1

De especial interés para el andalucismo son los cap. VIII y IX.

2

Entre otros José M. Blanco White, José Cadalso, Cecilia Bohl de Faber, Serafín Estébanez Calderón... Y diversos autores europeos, particularmente ingleses y franceses, que visitaron nuestro país: W. Irving (norteamericano), Richard Ford, Lord Byron, Alexander Laborde, Teófilo Gautier, Alejandro Dumas, Próspero Mérimée, Charles Davillier...



Antonio Machado y Álvarez, Demófilo, padre de Antonio Machado | fuente Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes

3

Schuchardt indicó la necesidad de profundizar en la música del cante además de en la letra, y no otorgó a los gitanos el papel preponderante que le otorgó Demófilo.

En 1881 se fundó en Sevilla la Sociedad de Folclore Español a imitación de la de Londres, creada sólo cuatro años antes. Su impulsor fue Antonio Machado y Álvarez, padre de los hermanos Machado y autor de la primera publicación que abordaba el flamenco como tema de reflexión. Aunque se buscó dotar a los estudios de folclore de un carácter científico, debió transcurrir un siglo para que acabara por constituirse en especialidad universitaria, lo que dificultó su configuración epistemológica y la adopción de metodologías rigurosas. Un cierto diletantismo contribuyó a confusiones, como la aludida ambigüedad de la palabra folclore, que designaba tanto al objeto de estudio como a la disciplina que lo estudia. El paradigma de los trabajos de esta primera época, prolongada en España hasta bien entrado el siglo XX, se centró en la recopilación de material (cancioneros) con transcripciones no siempre rigurosas y con escaso desarrollo crítico. El propio Machado y Álvarez (1975), en sus estudios sobre el flamenco, solo hizo alusiones genéricas a la música de los cantes. Él y el filólogo austriaco Hugo Schuchardt (1881) –que visitó Andalucía para estudiar la influencia gitana en las coplas flamencas– mantuvieron visiones distintas sobre el origen del flamenco³.

A esta etapa inicial de los estudios folclóricos Díaz Viana (1993, 60) –glosando a R. Dorson (1972)– la llama etapa “histórico-reconstruccionista”. El clima romántico percibía la modernidad y el progreso como amenazas para las tradiciones locales y nacionales. Se identifica el folclore con el *auténtico* patrimonio cultural, que habría que individuar, recolectar y clasificar de cara a su preservación. Se generalizaron los objetivos de tipo documentalista. El folclore, retenido como pervivencia del pasado en el presente, es puesto al servicio de las emergentes políticas culturales de los nuevos regímenes liberales.

AVANCES EN LA METODOLOGÍA

En ámbitos filológico-literarios se asistió en España a un temprano avance de aparato teórico-crítico y metodológico. En 1843, Juan B. Almeida Garrett publicó su *Romanceiro e cancionero Geral* (Boto 2011); y en 1853 Manuel Milà i Fontanals sus *Observaciones sobre la poesía popular con muestras de romances catalanes inéditos* (Milà i Fontanals 1853). En 1882, Milà publicó su *Romancerillo catalán*, considerada la primera colección de romances de la tradición panhispánica elaborada y editada con criterios científicos. También el erudito andaluz Francisco Rodríguez Marín fue gran recopilador de coplas, aunque se volcó más en lo literario que en la música. Así, en España en ámbitos de filología y literatura popular fue surgiendo una escuela de investigadores en ámbitos próximos al folclore, que realizaron trabajo de campo e integraron fuentes orales y escritas, lo que dotó de rigor a sus trabajos.

En este entorno apareció la figura de Ramón Menéndez Pidal, catedrático de filología en la Universidad de Madrid desde 1899 y maestro en estudios

romancísticos y de lírica popular hispánica. En la innovación y calidad de su obra, influyó el extenso trabajo de campo que realizó: recogió más de 1.500 versiones inéditas de romances de la tradición hispana (viajó varias veces a América); realizó aportaciones clave en el estudio de la dinámica de funcionamiento de las músicas tradicionales; abordó temas como la improvisación y las variantes personales y locales en las formas fijas de tipo tradicional, la autoría en la lírica y el romancero, la creación literaria y musical en los marcos heredados por tradición, precisiones sobre los términos *popular* y *tradicional* (poco precisados entre folcloristas), etc. Todo esto antes de que el inminente folclorista rumano Constantin Brailoiu escribiera sobre muchos de estos temas⁴.

Destaquemos por último la creación en 1910 del Centro de Estudios Históricos, donde se formaron como investigadores discípulos de la talla de Eduardo Martínez Torner –riguroso folclorista de la primera mitad del siglo XX– o el historiador Américo Castro.

DOS GRANDES FOLCLORISTAS EUROPEOS DEL SIGLO XX. BÉLA BARTÓK Y CONSTANTIN BRAILOIU

En Europa, las principales líneas de investigación, si exceptuamos a la Escuela de Musicología Comparada de Berlín, recibieron escasa influencia del particularismo histórico –que estaba desarrollando en los EE.UU. el antropólogo de origen alemán Franz Boas– y siguieron en el camino del antiguo folclore, aunque mejorando en metodologías de recogida de material y reflexión teórica.

Suele decirse que mientras en la Escuela de Musicología Comparada de Berlín se estudió la música de los “salvajes de fuera” (no olvidemos la realidad del colonialismo alemán de esas fechas), el objeto de estudio de los folcloristas europeos siguió focalizado en la música campesina. El interés siguió siendo el de recolectar, transcribir, analizar, comparar. Jeff Todd Titon (1997, 91) observó que los folcloristas de inicios del siglo XX siguieron anclados en las ideas románticas: cierto nacionalismo, aunque con un mayor énfasis etnográfico que se abría –aún tímidamente– al estudio del contexto socio-cultural en que se producen estas músicas.

Frente a las tendencias de los primeros antropólogos estadounidenses, interesados por la música de los indios americanos, los europeos siguieron focalizados en las tradiciones musicales en zonas rurales. Díaz Viana reflexionó sobre esta diferencia aplicando ideas de Peter Burke (1981) en su análisis de la cultura europea de la Edad Moderna. Según Burke, Europa estuvo mucho tiempo dividida en dos sectores fundamentales:

“Uno, el mayoritario, habría tenido únicamente acceso a la cultura que solemos llamar *popular* y también *tradicional*⁵. El otro sector, minoritario pero



Ramón Menéndez Pidal, 1905 | foto Biblioteca Nacional del Perú (Manuel Moral y Vega)

4

Casi todas las obras de Brailoiu se difundieron tras sus traducciones al francés (década de 1950).

5

Ambas cursivas son nuestras.



Folclore en Schagen, 1965 (Holanda). Niños con trajes tradicionales bailando | fuente Nationaal Archief

dominante, habría sido bi-cultural y a menudo bilingüe (...): disfrutaría tanto del conocimiento de la cultura local y regional ‘popular’ que aprendió con la lengua vernácula en su niñez, como de la otra cultura, elitista y con pretensiones de universalidad” (Díaz Viana 1993, 34).

La realidad era más compleja: esta bipartición sería parcialmente válida para los siglos XVI-XVIII. Desde entonces hubo al menos “otro” sector con una *cultura intermedia*, que gozaba de acceso a otros bienes culturales. Pero los folcloristas del XIX permanecieron anclados en su visión dualista: Lo folk y lo urbano aparecían como extremos opuestos. Las culturas tradicionales, “completas en sí mismas” y más cerradas en sus tradiciones, irían desapareciendo –se pensaba– en aras de la urbanización e industrialización.

Bela Bartók (1881-1945), músico bien conocido en su vertiente de compositor, fue también un estudioso y recopilador incansable de músicas tradicionales. Un simple repaso de los títulos de sus estudios nos descubre sus objetivos investigadores (¿Cómo y por qué debemos recoger la música popular? ¿Qué es la música popular? El Folclore Musical Comparado, La influencia de la música campesina sobre la música culta moderna, La música popular húngara, ¿Música gitana? ¿Música húngara?, La música popular rumana, Sobre el método de transcripción). Su interés se centró en rastrear la “auténtica” música húngara, que él atisbaba ser distinta a la que pasaba por tal en su época: la practicada por los gitanos de las ciudades húngaras. Estudiando la música campesina y el repertorio gitano urbano, llegó a la conclusión de que “la música que las bandas gitanas tocan por dinero, no es sino la reciente música poplaresca húngara” (Bartók 1987, 114), a la



Béla Bartók utilizando un gramófono para grabar canciones populares cantadas por campesinos eslovacos | fuente Griffiths, P. (1978) *A Concise History of Modern Music*. UK: Thames and Hudson

que asignaba el mismo valor (despectivo) que a las operetas y otras músicas popularizadas a principios de siglo. Su tradicionalismo y nacionalismo le lleva no obstante a preferir el repertorio gitano húngaro frente al “asedio cada vez más asfixiante del jazz”, de cancioncillas y valeses, que estaban de moda en su época.

En su estudio ¿Cómo y por qué debemos recoger la música popular? Bartók transmite su visión del recolector ideal que anticipa lo que después reclamará para sí el etnomusicólogo dedicado a estas músicas:

“Debería ser un experto en muchas ramas de estudios. Necesita una buena preparación lingüística y fonética para percibir las más sutiles sfumaturas de las pronunciaciones dialectales (...) Debe ser un coreógrafo suficientemente hábil, de manera que luego pueda describir con exactitud los nexos entre la danza y la música popular. En fin (...) debe ser un sociólogo para controlar sobre el canto popular. (...) Para sacar sus conclusiones, también necesita nociones históricas (...). Si además quiere cotejar la música popular de su propio país con la de otros países, le será conveniente el conocimiento de lenguas extranjeras. Y, por sobre todo lo dicho, el recolector debe ser un músico dotado de óptimo oído y de buena capacidad de observación” (Bartók 1987, 45).

Encontramos en Bartók una especie de contradicción no bien resuelta: frente a la búsqueda de ejemplos “puros”, no contaminados por la modernidad o por mezclas foráneas (aconsejó no investigar en áreas próximas a las ciudades o con presencia de inmigrantes), a la vez mantuvo que la mezcla de

culturas era fuente de riqueza musical. Aún no había llegado el tiempo en que las músicas urbanas y los procesos de fusión fueran de especial interés para los etnomusicólogos.

Bartók entiende por música popular “toda melodía que cuente con cierta difusión entre la gente de la aldea, durante un tiempo” (Bartók 1987, 52). En ¿Qué es la música popular?, le añade el dato de que “constituyen expresiones instintivas de la sensibilidad musical de los campesinos”, algo así como códigos de tipo estético-musical. Consideraba a esos códigos musicales “campesinos” muy estables, pero no inmutables. En este sentido, sí concibió la música tradicional como algo dinámico: “la música popular es como un ser viviente que cambia de minuto a minuto, no cabe decir ‘esta melodía es como yo la he anotado’, en todo caso (...) era así en el momento en que fue anotada”. Percibió la importancia de las variantes en la música popular “de tradición oral”, aunque será Brăiloiu quien mejor estudie este fenómeno.

Realizó observaciones interesantes sobre el uso de melodías tradicionales como fuentes de composición. Por ejemplo, requieren poco para una fiel armonización, no “reclaman” la típica concatenación estereotipada de tríadas... Aunque hizo escaso uso de la observación participante, fue siempre explícito en sus metodologías, un rasgo de profesionalidad y modernidad en relación con los folcloristas anteriores, más *amateurs*.

Por su parte, al rumano Constantin Brăiloiu (1893-1958) se le ha considerado como el primer etnomusicólogo europeo. Su obra *Diseño de un método de folclore musical* (Brăiloiu 1931) marcó un hito en la historia de esa disciplina. Sus aportaciones teóricas, técnicas de trabajo y metodología suponen un paso adelante. Comenzó a usar el término etnomusicología en sus últimos escritos de los años 50. Formuló propuestas novedosas en la época, como la aplicación de la metodología sociológica a los estudios de folclore (Brăiloiu 1973).

Brăiloiu anda próximo a Bartók en su rigor investigador pero según muchos lo supera en concepciones teóricas, análisis musical y aspectos metodológicos, en la propia epistemología de la disciplina. Uno de los aspectos en que más profundizó es en el concepto de *variante* y su dinámica de funcionamiento en las músicas populares. Elaborado en su artículo *Le Folclore Musical* (1949), propone que no es fructífero plantearse la búsqueda de versiones originales (modelos de los que habrían surgido posteriormente variaciones). Y no lo sería porque esa búsqueda dificulta otros aspectos interesantes, como el estudio de los procesos de creación musical y autoría en ámbitos de músicas tradicionales: el modelo “ideal” permanece solo en la mente de los músicos y se concreta en formas particulares en cada variante (es este un concepto fecundo para el estudio de las formas fijas de tipo tradicional en España: seguidillas, fandangos, jotas, etc.).



El etnógrafo Constantin Brăiloiu registra a un gaitero (1934) | fuente National Geographic Romania (Iosif Berman, 1892-1941)

Para Brăiloiu las músicas tradicionales muestran pautas de funcionamiento particulares, evolucionan en entornos específicos al margen de toda escritura (...), se transmiten oralmente, circulan de forma múltiple, experimentan transformaciones y modificaciones progresivas, específicas y distintas a la música de autor. Se trata de música colectiva que sirve de sustento espiritual de grupos donde las individualidades se subsumen en una cierta uniformidad de preferencias. Es un patrimonio anónimo en cuanto que no se conoce su autor. Es creado “por el pueblo” (códigos estéticos compartidos). Estos rasgos no se aplicarían de igual manera a las músicas académicas, de autor (Brăiloiu 1949 en Schaeffner 1959, 3-27).

LOS ESTUDIOS DE PATRIMONIO CULTURAL INMATERIAL

Al menos desde los ámbitos de la etnomusicología, a los estudios de patrimonio cultural inmaterial (PCI) no se los suele considerar como un paso intermedio entre el estado del arte del folclore y los de etnomusicología. Puede que esto se deba a que se han desarrollado en ámbitos de la antropología cultural, por lo común separados institucionalmente de los de folclore y etnomusicología. Argumentaremos esto comentando algunos escritos de autoras y autores que se mueven en este ámbito de estudios.

En la obra colectiva *Introducción a la Documentación del Patrimonio Cultural* (Muñoz Cruz, Fernández Cacho y Arenillas Torrejón 2017), el capítulo dedi-



Diario en fotos, vol. IV, 1938 | fuente Library of Congress Matson Middle East Photographic Collection

cado a la documentación del patrimonio inmaterial, escrito por Gema Carrera e Inmaculada Álvarez, no plantea engarces con los estudios de etnomusicología o de folclore modernos. Más bien se inscribe en la tradición de estudios de antropología en Andalucía. Sí se incide en las fuentes y metodologías de documentación de fiestas y eventos, así como en el concepto de patrimonio inmaterial (propuesto y gestionado por la Unesco desde 2003). También se abordan en este capítulo las condiciones o criterios de selección de los diversos bienes inmateriales: representatividad, territorialidad, dinamismo, sostenibilidad, participación, etc.; criterios que tratan con cierto detalle (Carrera Díaz y Álvarez Bejarano 2017, 114-137).

Igualmente el trabajo de Susana Irigaray (2013) muestra escasas conexiones con el estado del arte de los estudios de folclore musical y etnomusicología. El concepto de PCI lo aborda Irigaray desde la perspectiva de la museología y el patrimonio cultural. En todo caso, reconoce que “el concepto de patrimonio cultural ha cambiado sustancialmente en las últimas décadas” (Irigaray 2013, 121), en el sentido de que “comprende también tradiciones o expresiones vivas heredadas de nuestros antepasados y transmitidas a nuestros descendientes”. Y considera que la declaración de México de 1982

vino a redefinir el término patrimonio, “incluyendo en la definición elementos tanto materiales como intangibles” (Irigaray 2013, 121). El trabajo no va mucho más allá de observar esa ampliación del concepto de patrimonio.

Para nosotros reviste más interés el trabajo de Bialogorski y Fischman (2002), quienes sí aluden a ciertas continuidades entre los estudios de patrimonio inmaterial y los de folclore, aportando una reflexión crítica sobre la división tradicional entre patrimonio cultural tangible e intangible. De hecho consideran que, a partir del concepto de “actuación” desarrollado por las nuevas perspectivas del folclore, es posible superar la dicotomía tangible/intangible: el folclore habría abordado históricamente fenómenos que hoy se consideran patrimonio intangible. Y proponen la noción de actuación, entendida como un evento comunicativo estéticamente marcado y presentado para evaluación. Junto con el análisis del contexto, la actuación ofrece una herramienta metodológica para el registro y estudio del patrimonio cultural en su complejidad significativa.

Propuestas de este tipo fueron ya expuestas por el etnomusicólogo Josep Martí (1995) cuando propuso los conceptos de “uso” y “relevancia social” para categorizar de manera adecuada la importancia de los eventos musicales. Bialogorski y Fischman sugieren, en la línea de Martí, que considerar cualquier bien cultural como parte de un acto significativo en un momento y comunidad específicos elimina la necesidad de separarlos en categorías tangibles e intangibles. Aun así, no entran al análisis en términos musicales.

Esta controversia sobre los conceptos patrimonio material/inmaterial es analizada de manera bastante crítica en un artículo titulado justamente La problemática del patrimonio cultural inmaterial, de Chiara Bortolotto (2014, 1-22), quien mantiene que este concepto establecido por la Unesco es una categoría enigmática y desconcertante que habría conducido a perturbar el ámbito de estudios sobre patrimonio, tradicionalmente basado en objetos. Para Bortolotto, la incorporación del PCI presenta desafíos para los responsables de políticas culturales cuando tratan de integrar su dimensión inmaterial con los valores sociales que le estarían asociados. Y es que –observa– el hecho de que ni las instituciones políticas ni los propios teóricos se pongan de acuerdo sobre los límites conceptuales de esta categoría, se debería a que el concepto patrimonio inmaterial no pasa de ser una “aberración intelectual” y manifestación de la “obsesión patrimonial”. Por no hablar -apostilla- de algunas denuncias de etnólogos sobre la arbitrariedad de las intervenciones de la Unesco, a las que tacha de universalistas. Considera por tanto como negativos los frutos de esta política institucional, que sería responsable de propiciar la cosificación de procesos culturales (elaboración de las controvertidas listas de bienes inmateriales...) y la invención (arbitraria) de tradiciones. Como se ve, las críticas de esta autora son todo menos conformistas.



Frances Densmore graba la voz de un jefe de los pies negros en el Instituto Smithsonian (1916) | fuente National Photo Company Collection (Library of Congress)

6

Profesores como Josep Martí desde el CSIC de Barcelona o Ramón Pelinski desde la Universidad de Granada, ambos miembros fundadores destacados de la SIbE y bien familiarizados con la producción científica de la etnomusicología internacional, contribuyeron de modo muy especial a esta renovación. Una segunda generación de profesores (como José Antonio Gómez, Enrique Cámara, Francisco Cruces, Jaume Ayats o Miguel Ángel Berlanga) hemos contribuido modestamente a difundir el conocimiento del actual estado del arte de la disciplina.

Grabación de música tradicional y folclórica iraquí (1970-1975) | fuente Farid Allawerdi Music Archives

Estos debates no han tenido lugar –al menos de manera tan virulenta– en el ámbito de los estudios de folclore o de la moderna etnomusicología. En ambos ámbitos no se ha considerado importante distinguir entre patrimonio material e inmaterial, quizá porque el patrimonio material no es en sentido estricto objeto de estudio de la etnomusicología, y porque en su seno, desde el primer tercio del siglo XX, se han ido superando progresivamente los enfoques de la antigua disciplina del folclore.

LA ETNOMUSICOLOGÍA COMO DISCIPLINA

En España los estudios de etnomusicología se incorporaron a la Universidad desde los primeros años 90 del pasado siglo gracias a la creación de especialidades de musicología, en departamentos, sobre todo de facultades de letras (Oviedo, Salamanca, Granada, Madrid...). En pocos años se consiguió una rápida puesta al día en conocimientos y aportaciones de los etnomusicólogos más influyentes del siglo XX, comenzando por los principales integrantes de la Escuela de Musicología Comparada de Berlín (Erick Von Hornbostell, Curt Sachs, Otto Abraham...), los de las varias escuelas de los EE.UU. (George Herzog, Charles Seeger, Bruno Nettl...) o los principales folcloristas europeos del siglo XX (Bartók, Brăiloiu, Kolinsky...), superando así las limitaciones teóricas y metodológicas de los antiguos estudios de folclore. También jugó un papel importante la fundación, en 1991, de la SIbE, Sociedad Ibérica de Etnomusicología –hoy Sociedad de Etnomusicología–. Ambas instituciones, Universidad y SIbE, dotaron a la disciplina de un nuevo rigor⁶. La posterior creación de departamentos de musicología, así como otras instituciones, especialmente la SEdeM (Sociedad Española de



Musicología, constituida ya en 1977) ha llevado a que la etnomusicología en España goce de buena salud en la actualidad. La SIbE ha organizado congresos en España, Portugal y otros países, cuenta con grupos de trabajo en su seno y está asociada con el International Council for Traditional Music (ICTM), dedicada al estudio de las tradiciones musicales de todo el mundo, y con la International Association for the Study of Popular Music (IASPM), asociación pionera desde 1981 en el estudio de las músicas populares.

La etnomusicología se enfoca en el estudio de tradiciones musicales vivas, en sus contextos, en las relaciones tradición/modernidad, en lo popular como fruto de procesos híbridos y dinámicos, no como objetos estáticos. Aplica herramientas analíticas y conceptuales, más allá de la simple recopilación, y aborda todo tipo de géneros musicales (García Gallardo et ál. 2017). Resumir la historia de la disciplina resulta tarea imposible en el espacio de que disponemos. Pero por señalar un hito, citaremos a quien consideramos el primer etnomusicólogo “moderno” en los EE.UU., Georg Herzog.

A Georg Herzog algunos lo consideran el primero que conjugó las aportaciones de Bartók y Kodaly, las de la Escuela de Musicología Comparativa de Berlín y las enseñanzas del antropólogo Franz Boas, quien previamente había realizado una gran labor investigadora y docente desde la Columbia University. Sus trabajos muestran esa síntesis de tendencias. Ya en 1928, en *The Yuman Musical Style*, combinó la aproximación antropológica de Boas y las teorías comparativistas de la Escuela de Berlín. Desarrolló una intensa actividad docente (Chicago, Yale, Columbia e Indiana). De sus aportaciones cabe destacar (Cámara de Landa 2004):

- > El estudio de los estilos musicales, más allá de los rasgos melódicos que había realizado Hornbostel: rasgos rítmicos, de tempo, acompañamiento, ámbito, estilo de canto, formas, cadencias melódicas...

- > Incorporación de la metodología de la lingüística: influencia de la fonética en el estilo musical.

- > Necesidad de la objetividad en la documentación: evitar las transcripciones directas. Recomienda vivamente el uso de grabadoras.

- > Insistió en la necesidad de interpretar los datos a la luz del contexto cultural: las clasificaciones no son un fin en sí mismo sino medio de acceso a la comprensión de las culturas musicales.

Entre los años 40 a 60 del pasado siglo la etnomusicología se acabó de asentar en las universidades de los EE.UU. Se destacan, entre otras, las figuras de David McAllester (1956), uno de los primeros en incorporar decididamente paradigmas de análisis de la antropología, Miécyslaw Kolinsky,



George Herzog | fuente Indiana University Archives Exhibits

compositor y etnomusicólogo de origen polaco y Alan Lomax (Cantometrix 1962 y ss.). Pero las tendencias que representaban estos autores –Kolinsky, Lomax y otros–, que iban en la línea de un creciente rigor y depuración en sus metodologías, fueron desplazadas por un significativo cambio de orientación: la antropología de la música, o según se vea, la etnomusicología de tendencia antropologista. A esta “nueva época” Timothy Rice la llama de la “etnomusicología madura” (Rice 2013), que se consolida a partir de obras como *The Anthropology of Music* de Alan y Valerie Merriam (1964), y otros escritos de figuras como John Blacking o J. H. Kwabena Nketia, quienes junto a otros protagonizaron un acercamiento entre enfoques musicológicos y antropológicos.

Señalaremos finalmente algunas líneas que sigue la etnomusicología más reciente, siguiendo las ideas de Rice (2013, 15-16).

> Estudiar la música de una sociedad conlleva estudiar sus elementos socio-culturales. El análisis del “sonido musical en sí mismo” pasa a considerarse solo como uno de los niveles del estudio de la música en la cultura, junto al de la conceptualización de la música en cada sociedad y el de los comportamientos en torno a ella. El centro de interés pasa a ser los sujetos humanos históricamente situados que interactúan con la música (Blacking 1973). Siguen considerándose las estructuras musicales y los actos interpretativos (performance), pero solo esto no explica todo del ser humano musical.

A la izquierda, Alan Lomax en Palma de Mallorca; a la derecha, durante una expedición de grabación a las Bahamas | fuente Máximo Muchedumbre y Library of Congress, respetivamente



> Un giro entusiasta hacia el estudio de las músicas populares urbanas e híbridas. Si antes lo central eran las formas tradicionales “auténticas”, ahora se aborda una amplia gama de géneros modernos: el rap, el *reggae*, la salsa, el jazz, los concursos de Eurovisión o la música ambiental, las fusiones de músicas del mundo, etc.

> Emergen investigadoras/es que estudian su propia música, muy en relación con los movimientos de derechos civiles y feministas y las políticas de identidad. A partir de la teoría crítica y los estudios culturales, se aborda la música del “Otro”, señalando su papel en las estructuras de poder. Metodológicamente, hubo un retroceso del impulso comparativo en favor de los estudios culturales, géneros y escenas musicales específicas.

No obstante, debemos precisar que Rice en 2013 (cap. 2) observó que en torno al año 2000, habría resurgido el interés por los estudios comparativos o generalizadores que, sin negar la importancia de las particularidades culturales, ayudan a una comprensión de conjunto de la musicalidad humana⁷.



Alan Merriam | fuente Indiana University Archives Exhibits

LA ETNOMUSICOLOGÍA HISTÓRICA

Esta tendencia, que cabe considerar una rama de la etnomusicología, ya se manifestó en los años 80 del pasado siglo, con los trabajos de Kay K. Shelemay (1980). El mismo Rice reparó en ello en 1987. Solo treinta años después, en 2014, se publicó la obra colectiva *Theory and method in historical ethnomusicology*, una especie de libro blanco del Grupo de la SEM (Society for Ethnomusicology) en cuyo primer capítulo, J. McCollum y D. Hebert vienen a definir esta rama como la propia de todos aquellos (etnomusicólogos) “interesados en el estudio de la historia de la música y en la aplicación de metodologías históricas aplicadas al campo de estudios de la etnomusicología” (Howard et ál. 2014, 2). En ámbitos hispanoamericanos, se manifestó de manera significativa en varios *papers* de investigadoras/es (Irma Ruiz, Leonardo Waisman o María Esther Grebe), publicados en 1989 en la *Revista Musical Chilena*.

La etnomusicología histórica se inscribe no solo en la corriente de las ciencias sociales y la antropología moderna (o posmoderna): conecta en parte con los estudios de historia oral, de fuerte arraigo en el mundo francófono. Propone, en la línea de los enfoques de Jean C. Bouvier (1980), Philippe Joutard (1986), o Walter Ong (1986), dirigir nuestra mirada hacia el pasado a través de las fuentes escritas pero en conjunción con lo que nos dicen las orales en la actualidad. Según Walter Ong (1986, 21), considerar las tradiciones como simples variantes de producciones escritas conlleva una visión demasiado “archivística” que aísla artificialmente las conexiones, tan reales hoy como en el pasado, entre músicas populares y músicas “de autor”.

7

Así lo escribe: “The evidence for this can be seen in books with titles such as *Deep Listeners: Music, Emotion, and Trancing*, *Music as Social Life*, and *Music and Technoculture*. Overview works like these, usually on particular themes, invite comparisons rooted in social or scientific theory rather than in comparative methods. In fact, comparative or generalizing studies are necessary if ethnomusicologists are to keep in balance their fascination with the way music works in particular cultures and their goal of contributing to a general understanding of human musicality”.

Con frecuencia un documento escrito no es copia exacta de los hechos (Joutard 1986, 276). Ciertamente, también puede no serlo el documento oral. Además, ¿se puede hablar de “hechos objetivos”? Al menos el documento oral suministra claves de interpretación complementarias.

Las fuentes orales completan o incluso pueden corregir lo que los documentos escritos parecen estar indicándonos: el documento oral “introduce una nueva subjetividad que las fuentes antiguas no nos suministran” (Joutard 1986, 287-8)⁸.

Kay Shelemay (1980, 233) escribió que “el estudio sincrónico de un fenómeno posee una potencialidad para iluminar el continuum histórico del que emergió”. Y para Bell Yung, “lo nuevo afecta a la percepción, construcción y revisión del pasado” (Yung 1987). Ambas autoras fueron citadas por Timothy Rice (1987) en la explicación de su modelo de investigación etnomusicológica, modelo que hemos usado en nuestros trabajos. Según Rice, el etnomusicólogo debería preguntarse no solo por los procesos sociales (en alusión a Merriam y a gran parte de la etnomusicología de los años 70 y ss.), sino por cómo el hombre construye históricamente la música, la mantiene socialmente y la crea y experimenta individualmente. Estaba planteando reconciliar el estudio de los aspectos estructurales de la música y los diacrónicos (más propios de la musicología histórica) con el de los aspectos antropológicos -centrales en la etnomusicología de aquellos años-. Así podía superarse lo que Nattiez (2004) calificó como deplorable culturalismo sincrónico en el que caía gran parte de la etnomusicología de su época.

APÉNDICE. LOS ENFOQUES Y METODOLOGÍAS, EN NUESTROS TRABAJOS, DE LA ETNOMUSICOLOGÍA HISTÓRICA

Casi toda nuestra investigación –no siempre de manera consciente– ha estado guiada por enfoques y metodologías de la etnomusicología histórica, porque siempre hemos pensado que ignorar los precedentes históricos de los fenómenos musicales que estudiamos conlleva un empobrecimiento de nuestra mirada hacia ellos, algo que no suple la posible aplicación de reflexiones teóricas. Abogamos, en este sentido, por una mirada interdisciplinar, aunque somos conscientes de las dificultades que esto entraña. Por limitaciones de espacio, dejamos para una posible futura ocasión la ampliación de estas ideas.

Finalmente, y para quien pudiera estar interesado en el modo en que hemos aplicado algunas premisas de la etnomusicología histórica, concluimos este trabajo con unas reseñas personales de algunos de nuestros trabajos. Las presentamos integradas en varias líneas temáticas.

A. Los fandangos: su música y su ritual festivo. Fue el tema de la tesis de doctorado (1998). Se caracterizaron musicalmente los fandangos del sur, músicas que sonaban en las antiguas fiestas de baile en el sur de España. Se establecieron diversas variantes locales y se analizó cómo se retomaron en el mundo del flamenco hasta “convertirse” en músicas artísticas (mala-

gueñas, granaínas, tarantas, mineras, fandangos personales), cantes de exhibición y expresión lírica y no de acompañamiento al baile. Se estudió el ritual festivo de las fiestas de baile en el sur de España y las conexiones históricas entre esos *bailes* o *fandangos de candil* y las primeras fiestas flamencas. Fue un acceso al estudio de los fandangos flamencos desde una perspectiva (las músicas tradicionales) no habitual entre flamencólogos. Y se propuso una definición de “fandango” que incluye a diversas clases de jotas y seguidillas y a todo tipo de fandangos: los del sur y del norte de España, y los practicados en diversos países de América. Sobre estos últimos, ampliamos posteriormente (Berlanga 2015) realizando una comparación de conjunto entre los fandangos españoles y los americanos.

B. Cuestiones en torno a música y religiosidad popular en Andalucía, particularmente aplicadas a las saetas: tipologías musicales, historia, evolución estilística, sus conexiones con “lo flamenco”... (Berlanga 2006)⁹.

C. Idas y vueltas mediterráneas en las músicas de tipo tradicional. Lo “árabe” (Berlanga 2008). Otras influencias mediterráneas en las que incluimos las influencias gitanas, particularmente en el baile: (Berlanga 2017)¹⁰.

D. Idas y vueltas atlánticas. En nuestra investigación más reciente, abordamos cuestiones (de momento más puntuales) sobre influencias de las músicas africanas en la práctica musical de una amplia zona del Caribe hispano (Berlanga 2020). Establecemos dos periodos: el que llamamos época de la *guaracha antigua* (siglos XVI a XVIII, época virreinal) y el de la *guaracha nueva* (siglo XIX en adelante, periodo en que esta presencia africana en las músicas caribeñas se intensificó). Nos centramos en: 1) un tipo de ciclos rítmicos de 6 (o 12) tiempos, portadores de una particular acentuación interna. 2) una sonoridad que llamamos *modo mixolidio hispano-afro-caribeño*. Ambos elementos serían idiosincráticos de muchas músicas del Gran Caribe, especialmente en Cuba y Puerto Rico, Costa de Sotavento de México, Panamá, Colombia y Venezuela. Ambos rasgos provendrían de una particular interacción entre elementos de procedencia española y africana, quizá reforzados por rasgos autóctonos o indígenas. También se estudia el periodo previo al descubrimiento de América, pues la presencia de esclavos negros se hizo significativa en el sur de España desde la 2ª mitad del siglo XV y se mantuvo hasta bien entrado el siglo XVII.

En todos estos trabajos (véase bibliografía citada) se hacen referencias a los planteamientos teóricos, a la metodología seguida y a las fuentes manejadas.

9

Para el planteamiento teórico inicial y de fuentes seguido en este proyecto, puede consultarse Berlanga 2002.

10

El capítulo 2 se dedica a las influencias gitanas y el Apéndice 1 a otras presencias mediterráneo-orientales.

BIBLIOGRAFÍA

- Bartók, B. (1987) *Escritos sobre música popular*. México: Siglo XXI
- Bendix, R. (1997) *In search of Authenticity. The formation of Folclore Studies*. Madison, Wisconsin: The University of Wisconsin Press
- Berlanga, M.A. (2002) Música y religiosidad popular: Saetas y misereres en la Semana Santa andaluza. En: Lolo Herranz, B. (coord.) *Campos interdisciplinares de la musicología: V Congreso de la Sociedad Española de Musicología (Barcelona, 25-28 de octubre de 2000)*, vol. 2. Madrid: Sociedad Española de Musicología, pp. 1373-1392
- Berlanga, M.A. (2006) Música y religiosidad popular en Andalucía: Las Saetas". En: *Folclore y Sociedad, III Jornadas Nacionales: Cultura Tradicional en España. Proyectos de investigación en fase de realización y resultados recientes*. Madrid: CIOFF-España/Lozano Comunicación Gráfica, pp. 243-270. Doi: <http://hdl.handle.net/10481/4690>
- Berlanga, M.A. (2008) El flamenco y la música magrebí-andalusí. Similitudes, diferencias, relaciones. *Revista Festival*, n.º 11, pp. 58-67. Doi: <https://hdl.handle.net/10481/87522>
- Berlanga, M.A. (2014) La originalidad musical del flamenco: El compás. Sinfonía Virtual. *Revista de Música y Reflexión Musical*, n.º 26, pp. 1-20. Disponible en: https://www.sinfoniavirtual.com/flamenco/flamenco_compas.pdf [Consulta: 16/06/2025]
- Berlanga, M.A. (2015) The Fandangos of Southern Spain in the Context of Other Spanish and American Fandangos. *Música Oral del Sur*, n.º 12, pp. 171-184
- Berlanga, M.A. (2016) Los bailes de jaleo, precedentes directos de los bailes flamencos. *Anuario Musical: Revista de Musicología del CSIC*, n.º 71, pp. 179-196. Disponible en: <https://anuariomusical.revistas.csic.es/index.php/anuariomusical/issue/view/17>
- Berlanga, M.A. (2017) *El Flamenco, un arte musical y de la danza*. Ed. del autor, CreateSpace Independent Publishing Platform
- Berlanga, M.A. (2020) Entre negrillas y cumbés, sonos y guajiras. influencias tempranas de la música africana en España y en la América de habla hispana. *Música Oral del Sur*, n.º 17, pp. 227-249
- Bialogorski, M. y Fischman, F. (2002) Una aproximación crítica a la dicotomía tangible/intangible en el abordaje del patrimonio cultural desde las nuevas perspectivas del folclore. *Cuadernos de la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales de la Universidad Nacional de Jujuy*, n.º 18, pp. 233-240
- Blacking, J. (1973) *How musical is man?* University of Washington Press
- Blacking, J. y Kealiinohomoko, J.W. (1979) *The study of man as music-maker. The Performing Arts: Music and Dance*. Paris, New York: Walter de Gruyter.
- Bortolotto, C. (2014) La problemática del patrimonio cultural inmaterial. *Culturas. Revista de gestión cultural*, vol. 1, n.º 1, pp. 1-22
- Boto, S. (2011) A história e a identidade nacionais no romanceiro de Almeida Garret. En: Buescu, H. y Ferré, H. (coord.) *Memória e Cidadania na Literatura Tradicional Peninsular*. Casal de Cambra: Caleidoscópio, pp. 43-60
- Bouvier, J. (1980) *Tradition orale et identité culturelle. Problèmes et Méthodes*. París: C.N.R.S.
- Brăiloiu, C. (1931) Esquisse d'une méthode de Folclore musical. (Organisation d'Archives). *Revue de Musicologie*, t. 12, vol. 40, pp. 233-267. Doi: <https://doi.org/10.2307/925649>
- Brăiloiu, C. (1949) Le Folclore musical. En: *Musica eterna*. Zurich: M.S. Metz, pp. 277-332
- Brăiloiu, C. (1973) *Problèmes d'Ethnomusicologie*. Genève: Minkoff-Reprint
- Brăiloiu, C. (1984) *Problems of ethnomusicology*. Cambridge University Press
- Burke, Peter (1981) *Popular culture in Early Modern Europe*. New York, Harper and Row Publishers
- Cámara de Landa, E. (2004) *Etnomusicología*. Madrid: ICCMU, 2004
- Caro Baroja, J. (1990) *Ensayo sobre la literatura de Cordel*. Madrid: Istmo
- Carrera Díaz, G. y Álvarez Bejarano, I. (2017) Documentación del patrimonio inmaterial. En: Muñoz Cruz, V., Fernández Cacho, S. y Arenillas Torrejón, A. (coord.) (2017) *Introducción a la documentación del patrimonio cultural*. Sevilla: Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico, Consejería de Cultura, pp. 114-137 (PH cuadernos, n.º 30)
- Díaz Viana, L. (1993) *Música y culturas*. Madrid: Eudema
- García Gallardo, F.J., Arredondo Pérez, H., Sánchez López, V. y Ayala, I. (2017) El estudio de las músicas tradicionales en Andalucía: de la colección al análisis transcultural. *Boletín de Literatura Oral*, n.º Extra 1, pp. 727-749
- Grebe Vicuña, M.E. (1989) Reflexiones sobre la Vinculación y Reciprocidades entre la Etnomusicología y la Musicología Histórica. *Revista Musical Chilena*, n.º 172, pp. 26-32
- Herzog, G. (1928) The Yuman Musical Style. *The Journal of American Folclore*, vol. 41, n.º 160, pp. 183-231
- Howard, K., Cohen, J.M., Lucas, A.E., Goertzen, C.,

Thram, D. & Neuman, D. (2014) *Theory and method in historical ethnomusicology*. Lexington Books

- Irigaray Soto, S. (2013) El concepto de patrimonio cultural inmaterial. *Cuadernos de etnología y etnografía de Navarra*, vol. 45, n.º 88, pp. 121-124
- Joutard, P. (1986) *Esas voces que nos llegan del pasado*. México: FCE
- Machado y Álvarez, A. (1975) *Colección de cantes flamencos recogidos y anotados por A. Machado y Álvarez Demófilo*. 1.ª ed. 1881. Madrid: Ed. Demófilo
- Martí, J. (1995) La idea de relevancia social aplicada al estudio del fenómeno musical. *Trans, Revista transcultural de música*, n.º 1, pp. 1-15. Disponible en: <https://www.sibetrans.com/trans/articulo/301/la-idea-de-relevancia-social-aplicada-al-estudio-del-fenomeno-musical> [Consulta: 16/06/2025]
- McAllester, D.P. (1956) *Enemy Way Music: A Study of Social and Esthetic Values as Seen in Navaho Music*. David P. McAllester
- Merriam, A.P. & Merriam, V. (1964) *The anthropology of music*. Northwestern University Press
- Milà i Fontanals, M. (1853) *Observaciones sobre la poesía popular: con muestras de romances catalanes inéditos*. Narciso Ramírez
- Muñoz Cruz, V., Fernández Cacho, S. y Arenillas Torrejón, A. (coord.) (2017) *Introducción a la documentación del patrimonio cultural*. Sevilla: Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico, Consejería de Cultura (PH cuadernos, n.º 30)
- Nattiez, J.J. (2004) Is the search for universals incompatible with the study of cultural specificity?. *John Blacking Memorial Lecture. XX European Seminar in Ethno-musicology, Venecia, 2 de octubre*
- Ong, W.J. (1986) *Oralità e scrittura. Le tecnologie della parola*. Bologna: Il Mulino
- Rice, T. (1987) Toward the Remodeling of Ethnomusicology. *Ethnomusicology*, vol. 31, n.º 3, pp. 469-488
- Rice, T. (2013) *Ethnomusicology: A very short introduction*. Oxford University Press
- Ruiz, I. (1989) Hacia la unificación teórica de la musicología histórica y la etnomusicología. *Revista musical chilena*, vol. 43, n.º 172, pp. 7-14
- Schaeffner, A. (1959) Bibliographie des travaux de Constantin Brailoiu. *Revue de musicologie*, vol. 43, n.º 119, pp. 3-27
- Schuchardt, H. (1990) *Los cantes flamencos (Die Cantes Flamencos, 1881)*. Edición, traducción y comentarios de

Gerhard Steingress. Sevilla: Fundación Machado

- Shelemay, K.K. (1980) "Historical Ethnomusicology": Reconstructing Falasha Liturgical History. *Ethnomusicology*, vol. 24, n.º 2, pp. 233-258
- Tilton, J.T. (1997) Knowing Fieldwork. En: Barz, G. *Shadows in the Field. New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology*. New York: Oxford University Press, pp. 87-100
- Waisman, L. (1989) ¿Musicologías? *Revista Musical Chilena*, n.º 172, pp. 15-25
- Wikipedia (2025) *The Folclore Society*. Disponible en: https://en.wikipedia.org/wiki/The_Folclore_Society [Consulta: 02/05/2025]
- Yung, B. (1987) Historical Interdependency of Music: Case Study of the Chinese Seven-String Zither. *Journal of the American Musicological Society*, vol. 40, n.º 1, pp. 82-91