

De la sociabilidad al patrimonio material e inmaterial

Maria Zozaya-Montes
(coord.)



Maria Zozaya-Montes
(*coord.*)

**De la sociabilidad
al patrimonio material e inmaterial**

Granada, 2022

Esta publicación ha contado con los siguientes apoyos:

- CIDEHUS-UÉ, FCT (UIDB/00057/2020) *This publication is funded at CIDEHUS-Universidade de Évora by the Portuguese Foundation of Science and Technology, under the project UIDB/00057/2020.*
- HERITALES International Heritage Film Festival.



Diseño de cubierta y maquetación: Natalia Arnedo

De la sociabilidad al patrimonio material e inmaterial

Maria Zozaya-Montes (coord.)

© Los autores

© Editorial Comares, 2022

Polígono Juncaril

C/ Baza, parcela 208

18220 • Albolote (Granada)

Tlf.: 958 465 382

<https://www.comares.com> • E-mail: libreriacomares@comares.com

<https://www.facebook.com/Comares> • <https://twitter.com/comareseditor>

<https://www.instagram.com/editorialcomares/>

ISBN: 978-84-1369-303-3 • Depósito Legal: Gr. 1923/2022

Impresión y encuadernación: COMARES

Sumario

PREFÁCIO. «O DESEJO DE RECONHECIMENTO».....	XI
<i>Paulo Pires do Vale</i>	

INTRODUCCIÓN. CUANDO LOS ESPACIOS DE SOCIABILIDAD INFORMAL Y FORMAL CREAN PATRIMONIO MATERIAL E INMATERIAL, 1500-2021	1
---	---

Maria Zozaya-Montes

I. INTRODUCCIÓN: TEORÍAS SOBRE LOS ESPACIOS DE RELACIÓN Y SOCIABILIDAD	1
II. ESCOGER UN PASADO A TRAVÉS DEL PATRIMONIO Y CONSTRUIRLO CON SOCIABILIDAD...	4
III. LAS RELACIONES EN EL ESPEJO DEL PATRIMONIO, UNIDAS	8
IV. ENTRE EL PATRIMONIO Y LA SOCIABILIDAD	9
V. INFINITAS PAREDES PATRIMONIALES TRAS MÚLTIPLES ENCUENTROS SOCIALES.....	18

PRIMERA PARTE

ESPACIOS DE SOCIABILIDAD INFORMAL, CREADORES DE PATRIMONIO INMATERIAL EN LA PRIVACIDAD

CAP. 1.—LA NOCHE, UN TERRITORIO PRIVILEGIADO PARA EL ESTUDIO DE LA SOCIABILIDAD. ASTURIAS, 1784-1920	23
---	----

Daniel Pérez Zapico

I. INTRODUCCIÓN	23
II. LA NOCHE PREINDUSTRIAL EN ASTURIAS	26
III. LA EXPERIENCIA DE LA NOCHE «MODERNA»	35
IV. CONCLUSIONES	42

CAP. 2.—ENSEÑANZA Y TRANSMISIÓN DEL CONOCIMIENTO DE LA MÚSICA POPULAR DE TRADICIÓN ORAL: DE LOS ESPACIOS DE SOCIABILIDAD A LAS REDES SOCIALES	43
---	----

Leonor Zozaya-Montes

José Moltó

I. INTRODUCCIÓN	43
II. DE LA FUENTE A LA TABERNA: UN PASEO POR LOS ANTIGUOS ESPACIOS DE SOCIABILIDAD...	48
III. EL TRÁNSITO DEL FIN DE UNA ERA AL INICIO DE OTRA MARCADA POR LAS NTIC.....	58

IV. REFLEXIÓN SOBRE LAS NTIC UNIDAS A LO POPULAR DE TRADICIÓN ORAL.....	62
V. CONCLUSIONES	64
CAP. 3.—SOCIABILIDAD Y ESPACIO PRIVADO EN CONTEXTOS DE MARGINACIÓN. EL HOGAR DE LOS MORISCOS DE ALMAGRO EN EL PRELUDIO A LA EXPULSIÓN DE 1610.....	
	65
<i>Francisco J. Moreno Díaz del Campo</i>	
I. «DE LOS CONSIGNADOS EN ESTA VILLA...». LOS MORISCOS DE GRANADA Y SU AVECINDAMIENTO EN CASTILLA: NIVELES DE PERCEPCIÓN.....	66
II. EL HOGAR COMO FOCO DE SOCIALIZACIÓN EN TORNO A LO PROHIBIDO	67
III. EL HOGAR MATERIAL: ¿UN ASIDERO CULTURAL?	70
IV. CIERRE Y CONCLUSIONES: UN HOGAR PARA VIVIR, UN ESPACIO PARA CONVIVIR	77
CAP. 4.—A OFERTA DE EX-VOTOS FOTOGRAFICOS COMO PRÁCTICA DE ENCONTRO E DEVOÇÃO NO ALENTEJO.....	
	79
<i>Milene Russo Trindade</i>	
I. A FOTOGRAFIA E A SOCIEDADE: DA IMPORTÂNCIA DE FIXAR IMAGENS À SUA REUNIÃO COMO DISCURSO FAMILIAR	79
II. DEFINIÇÃO E CONTEXTO DAS OFERTAS VOTIVAS	81
III. A SOCIABILIDADE NO UNIVERSO VOTIVO	84
IV. CONCLUSÕES	88
CAP. 5.—EL BAILE COMO PRÁCTICA DE SOCIABILIDAD DE LAS ÉLITES MADRILEÑAS DEL SIGLO XIX. ESPACIOS, RITUALES Y PATRIMONIO CULTURAL (1839-1884).....	
	89
<i>Guadalupe Mera</i>	
I. EL BAILE DE SOCIEDAD. CEREMONIAL, TIPOLOGÍA Y ORGANIZACIÓN	91
II. PATRIMONIO CULTURAL MATERIAL GENERADO POR LA PRÁCTICA DEL BAILE	93
IV. PATRIMONIO INMATERIAL: EL BAILE	103
V. CONCLUSIONES	106
CAP. 6.—SETTING UP SOCIABILITY FOR A NEW SPECTACLE: THE CASE OF THE ANIMATOGRAPH AND THE CINÉMATOGRAPHE IN SPAIN'S EARLY SILENT FILM	
	109
<i>Luis Guadano</i>	
I. CAN WE TALK OF SOCIABILITY IN EARLY SILENT FILM?	109
II. IN SEARCH OF SOCIABILITY IN EARLY SPANISH FILM: FROM PRODUCTION TO EXHIBITION AND CONSUMPTION.....	112
III. THE TWO APPROACHES TO THE INTRODUCTION OF ANIMATED PHOTOGRAPHY IN SPAIN: IN SEARCH OF A PAYING AUDIENCE	115
IV. GETTING MADRID INTO ANIMATED PHOTOGRAPHY: SHOWS, VENUES, AUDIENCES, AND MARKETING STRATEGIES	117
V. CONCLUSIONS	120

SEGUNDA PARTE
PATRIMONIOS COTIDIANOS DEL ESPACIO PÚBLICO:
SOCIABILIDAD EN CAFÉS, TABERNAS, TEATROS Y OTROS

CAP. 7.—SOCIABILIDADES POPULARES EN LISBOA	
EN EL TRÁNSITO DEL SIGLO XIX AL XX:	
PATRIMONIO MATERIAL Y MEMORIA (1864-1946).....	
125	
<i>Maria Alexandre Lousada</i>	
<i>Margarida Reis e Silva</i>	
I. SOCIABILIDADES POPULARES Y PATRIMONIO	125
II. LA MOURARIA: UN BARRIO POPULAR EN LA CAPITAL.....	126
III. TRADICIÓN Y MODERNIDAD EN LA MOURARIA: TABERNAS Y SALAS DE ESPECTÁCULOS..	131
IV. CONCLUSIONES	144
CAP. 8.—LOS CAFÉS DE BARCELONA EN EL SIGLO XVIII:	
SOCIABILIDAD, PATRIMONIO, CULTURA.....	
145	
<i>María Ángeles Pérez Samper</i>	
I. INTRODUCCIÓN	145
II. LOS PRIMEROS CAFÉS DE BARCELONA	150
III. UNIVERSOS EN MINIATURA.....	154
IV. ESPEJOS DE LA SOCIEDAD.....	158
CAP. 9.—IL TEATRO DI AVELLINO (1817-1925): ARCHITETTURA	
E SOCIABILITÀ DI UNO SPAZIO URBANO	
163	
<i>Ermanno Battista</i>	
I. INTRODUZIONE: L'ESIGENZA DI UN PUBBLICO TEATRO.....	163
II. LA LENTA COSTRUZIONE DEL TEATRO.....	166
III. IL TEATRO	170
IV. I RESTAURI	171
V. TEATRO E POTERE	172
VI. CONCLUSIONI: VERSO LA FINE DEL TEATRO	178
CAP. 10.—POR SU CERCANÍA A LA CORTE Y POR LO APACIBLE	
DE SU CLIMA: LA SOCIABILIDAD BALNEARIA EN LA PROVINCIA	
DE ALICANTE (1875-1930).....	
181	
<i>Inés Antón Dayas</i>	
I. INTRODUCCIÓN	181
II. LOS ESTABLECIMIENTOS BALNEARIOS ALICANTINOS COMO LUGAR DE ENCUENTRO....	185
III. EL OCIO DE LA SALUD Y EL CUIDADO CORPORAL. BALNEARIOS DE LA PROVINCIA	
DE ALICANTE.....	191
IV. CONCLUSIONES	196
CAP. 11.—LA VIDA LATE EN LOS MERCADOS DE ABASTOS.....	
199	
<i>Sheila Palomares Alarcón</i>	
I. INTRODUCCIÓN: FERIAS Y MERCADOS, ESPACIOS DE SOCIABILIDAD.....	201
II. EL MERCADO DE LOS SÁBADOS DE ESTREMOZ	204
III. EL MERCADO DE SAN FRANCISCO DE JAÉN, ESPAÑA	208
IV. CONCLUSIONES	212

CAP. 12.—A FORMA E A FORÇA. A QUESTÃO DA EFICÁCIA RITUAL NA
CORRIDA DE TOUROS «ANDALUZA»: UMA SOCIABILIDADE DO SUL.. 215

José Rodrigues dos Santos

I. INTRODUÇÃO	215
II. PENSAR O RITUAL	216
III. RITUAL E RITUALIZAÇÃO	217
IV. A FORMA RITUAL DA CORRIDA DE TOUROS DE ESTIRPE ANDALUZA	218
V. O ESPAÇO E A FORMA	219
VI. TEMPO E FORMA	220
VII. SATURAÇÃO SEMÂNTICA, EXCESSO DE SIGNIFICANTES E POLISSEMIA	223
VIII. OS GESTOS DO TOUREIRO: REPETIÇÃO, AMPLIAÇÃO, DIFERENÇA.	224
IX. A CAPTAÇÃO DAS FORÇAS	225

CAP. 13.—A SOCIABILIDADE DOENTE, CONFINADA ENTRE OS MUROS
DE UMA DOENÇA: O CASO DOS SANATÓRIOS PARA A TUBERCULOSE
EM PORTUGAL (1900-1950)..... 229

José Carlos Avelãs Nunes

I. A TRANSIÇÃO CIENTÍFICA DO SÉCULO XIX PARA O SÉCULO XX E O SEU IMPACTO MÉDICO E SOCIAL. O SANATÓRIO COMO A TÁBUA DE SALVAÇÃO PARA OS TUBERCULOSOS	230
II. AS REGRAS E A DISCIPLINA: A FORMATAÇÃO DO TUBERCULOSO EM CONTEXTO DE INTERNAMENTO. A FORMAÇÃO DE UM IDEAL ARQUITECTÓNICO	231
III. A SOCIABILIDADE POSITIVA COMO CONTRASTE: OS ESPAÇOS DE LAZER, DE ÓCIO E DE CONVIVÊNCIA SOB OLHARES REGULAMENTARES	242
IV. NOTAS DE SÍNTESE E PONTES PARA A CONTEMPORANEIDADE	244

CAP. 14.—DOS PLANOS À SOCIABILIDADE COTIDIANA,
UMA CONTRIBUIÇÃO À PAUTA DA PRESERVAÇÃO DO PLANO
PILOTO DE BRASÍLIA
 245 |

Samira Bueno Chahin

I. O PROJETO DE SOCIABILIDADE NO LUGAR ESCOLA DE BRASÍLIA	247
II. DE UM IDEAL DE SOCIABILIDADE À INCOMPLETUDE DO PLANO	252
III. SOCIABILIDADE NO URBANISMO MODERNISTA	253
IV. BRASÍLIA, MODERNIDADE COMO PATRIMÔNIO DA HUMANIDADE	256
V. CONSIDERAÇÕES FINAIS	258

TERCERA PARTE

EN LOS ESPACIOS DE SOCIABILIDAD FORMAL:
ORGANIZACIONES LAICAS Y RELIGIOSAS

CAP. 15.—UNA COTIDIANIDAD ACORRALADA: LAS COFRADÍAS
ESPAÑOLAS (1784-1836)
 261 |

Miguel L. López-Guadalupe

I. LOS ILUSTRADOS CONTRA LAS COFRADÍAS Y HERMANDADES	262
II. EL EXPEDIENTE GENERAL DE HERMANDADES	264
III. ATAQUES A LA ECONOMÍA COFRADE	266
IV. REPRESIÓN DE LA FIESTA RELIGIOSA POPULAR	267
V. DECLIVE DE LA ACCIÓN ASISTENCIAL	269
VI. ¿BROTOS DE UN INCIPIENTE ANTICLERICALISMO?	271
VII. CONCLUSIONES	272

CAP. 16.—CASINOS, ATENEOS Y CENTROS: EL PATRIMONIO MATERIAL E INMATERIAL DE LA RED ASOCIATIVA CULTURAL CATALANA, 1836-1936.	275
<i>Ramon Arnabat</i>	
<i>Xavier Ferré</i>	
I. UNA VISIÓN CRONOLÓGICA	275
II. EL SIGLO XIX: DESPLIEGUE, EXPANSIÓN Y CONSOLIDACIÓN.	279
III. EL PRIMER TERCIO DEL SIGLO XX: POLITIZACIÓN Y POLARIZACIÓN	282
IV. LA EDUCACIÓN COMO PATRIMONIO INMATERIAL ATENEÍSTICO	285
V. CULTURA Y COMUNIDAD POLÍTICA.	286
VI. PATRIMONIO MATERIAL	288
VII. ATENEÍSMO, PATRIMONIO Y MEMORIA.	289
CAP. 17.—UNA FORMA DE SOCIALIZACIÓN: LA MASONERÍA MADRILEÑA ENTRE 1901 Y 1922	293
<i>Manuel Según Alonso</i>	
I. INTRODUCCIÓN	293
II. IMPLANTACIÓN URBANA DE LAS LOGIAS EN MADRID.	296
III. RELACIÓN ENTRE LAS LOGIAS MADRILEÑAS	297
IV. LAS LOGIAS Y LAS ORGANIZACIONES PROFANAS	302
V. CONCLUSIONES	307
CAP. 18.—TRAS LAS HUELLAS DE LAS LOGIAS: UNA APROXIMACIÓN AL ESTUDIO DE LA CERÁMICA ANTIGUA CON ORNAMENTACIÓN MASÓNICA	309
<i>Pelayo Jardón</i>	
I. LA BULA <i>IN EMINENTI</i> Y LA <i>MOPS-ORDEN</i>	310
II. LA MASONERÍA CABALLERESCA Y LOS ALTOS GRADOS.	312
III. LA INDEPENDENCIA DE LOS ESTADOS UNIDOS	314
IV. ENTRE ORIENTE Y OCCIDENTE	316
V. PRÓCERES DE LA MASONERÍA EN LA INGLATERRA VICTORIANA	317
VI. UN CERAMISTA MASÓN: R. W. ARMSTRONG.	318
VII. MASONERÍA Y FILANTROPÍA EN PORTUGAL	320
VIII. COLECCIONISMO	321
IX. CONCLUSIONES	323
CAP. 19.—LOS PUERTOS, LA MAR Y LA MASONERÍA EN ESPAÑA	325
<i>Yván Pozuelo</i>	
I. PUERTO Y MASONERÍA	327
II. LAS FUENTES PARA LOS ESTUDIOS DE LA MASONERÍA PORTUARIA	331
III. EL CASO DE LAS LOGIAS FLOTANTES.	333
IV. CONCLUSIÓN	335
FUENTES Y BIBLIOGRAFÍA CITADAS	339

CAPÍTULO 2

Enseñanza y transmisión del conocimiento de la música popular de tradición oral: de los espacios de sociabilidad a las redes sociales¹

Zozaya-Montes , Leonor

IATEXT-ULPGC, España / CHSC, Univ. de Coimbra, Portugal

leonorzozaya@gmail.com

Moltó, José

Músico y constructor de instrumentos, España

pepe.idiofono@gmail.com

I. INTRODUCCIÓN

Antes de entrar en materia, ofrecemos unas aclaraciones sobre algunos vocablos (folklore e idiófono, entre otros), tras lo cual exponemos el grueso de este análisis en dos secciones. En la primera recorreremos ciertos espacios de sociabilidad antiguos que ayudaron a generar un patrimonio material e inmaterial único en la historia de la música, cuando a esos lugares se vinculaban ciertos objetos cotidianos, en los que se centra nuestro ensayo. El amplio espectro existente haría este capítulo interminable, dado que «antiguamente se echaba mano de lo primero que se encontraba en el ambiente cotidiano. Cualquier objeto capaz de producir un ruido rítmico podía elevarse a la categoría de instrumento musical, siempre que estuviera en manos espontáneas»².

Por tanto, aquí ha sido preciso seleccionar sólo algunos instrumentos. Trataremos, por este orden, de la fuente, el cántaro; del lavadero, la tabla de lavar; de la taberna, la frasca de vino con su tapón, la botella de anís con la llave y la escoba de caña; de la cocina,

¹ El presente estudio se inserta en el proyecto de investigación «Archivos, documentos y memoria de la Época Medieval a la Contemporánea. Desde la generación, transmisión y conservación de textos hasta la difusión de la información», n.º Ref. ULPGCP2018-20 (Programa de ayudas a la investigación de la ULPGC, Convocatoria 2018), IP: Leonor ZOZAYA-MONTES.

² José MOLTÓ, «Utensilios, herramientas, objetos musicales folklóricos», *Música global*, n.º 2 (1991), p. 48.

las cucharas y el mortero; del almacén, las tejas; y, por último, de la fragua y la herrería, el yunque y el martillo.

Tales útiles, por un lado, forman parte evidente de un patrimonio material —en sentido lato— que se valía de utensilios de la vida cotidiana que eran transformados en instrumentos musicales improvisados. Por otro lado, asociado a esos objetos hay un rico patrimonio inmaterial, pues, formando parte de una manifestación musical y sonora, los útiles se tañían para acompañar ritmos de forma reiterativa, a lo que se sumaba que al tocarlos se transmitían oralmente otros conocimientos tales como sus técnicas de toque, ritmos, melodías de las canciones, pasos de la danza y otros elementos.

De esa forma, antaño se improvisaban diversas expresiones musicales con objetos propios de ciertas formas de vida, ambientes vitales y espacios de sociabilidad que hogaña, en general, o ya no existen, o han perdido las costumbres que tenían asociadas. Quienes transmitían esos usos han fallecido, y las siguientes generaciones no han conservado como sería deseable aquel legado inmaterial tan vulnerable³.

Sin embargo, hoy día sí que existen los utensilios, algunos de los cuales hemos fotografiado y grabado en breves demostraciones sonoras que hemos albergado en nuestra página de *Música popular de tradición oral* (figura 1)⁴, sobre la que profundizaremos en un segundo apartado. Con ello, aunque nos resulte imposible suplantar el ambiente de los antiguos espacios donde antiguamente se tañían, hoy recreamos la expresión sonora que en ellos surgía. En ese sentido, explicaremos que en la actualidad las NTIC (Nuevas Tecnologías de la Información y la Comunicación) ofrecen cuantiosas ventajas (precio, sencillez de uso, etcétera), y son muy útiles para perpetuar de alguna forma fragmentos de la memoria popular de tradición oral, en este caso, de una parcela de la música.

³ Los hechos que se describirán ya están en desuso o en vías de extinción, aunque en ciertas zonas aún puedan encontrarse, y en muchos casos se promocionen como seña de identidad de la memoria colectiva, con las distorsiones que eso suele conllevar. Aunque sobre las cuestiones aludidas y la pérdida de esas tradiciones hay numerosos estudios publicados, citaremos a José MOLTÓ, «Cañas y zambombas», *Música global*, 1 (1990), p. 51. Sobre la pérdida de la socialización cotidiana en los espacios domésticos de las sociedades que llamamos modernas, citaremos a Honorio M. VELASCO, «Los espacios de la socialización y la educación. Consideraciones antropológicas», *Historia de la Educación*, 16 (1997), pp. 509-514. Sobre lo vulnerable que es dicho patrimonio, véase Honorio M. VELASCO, «La fragilidad del patrimonio cultural inmaterial», en Fina ANTÓN, Carmelo LISÓN TOLOSANA (eds.): *Antropología: enfoque sociocultural*. Valencia: Tirant Humanidades, 2018, pp. 301-320.

⁴ Leonor ZOZAYA-MONTES y José MOLTÓ, *Música popular de tradición oral. Instrumentos de música y juguetes sonoros*, Madrid, hypotheses, 2016, <<https://musicos.hypotheses.org>>.



Figura 1. Imagen de pantalla del blog de *Música popular...*

1.1. Sobre lo popular de tradición oral, el folklore y otros términos

Para que se comprendan mejor estas páginas, ofrecemos algunas aclaraciones relacionadas con ciertas características de la transmisión del conocimiento popular de tradición oral, y con aspectos que atañen a la designación de los elementos tratados. Los instrumentos que aquí analizamos proceden en origen de ámbitos rurales de España, principalmente. Abarcamos de los años setenta a los ochenta del siglo xx, cuando José Moltó (o Pepe Moltó) documentó las tradiciones que aquí describimos y recreamos virtualmente. Sin embargo, hay que tener en cuenta que esa franja tópica y cronológica es relativa, pues existen paralelismos en muchas otras épocas y lugares. De hecho, en numerosos casos es difícil —incluso imposible— dilucidar la oriundez exacta de una tradición. Es decir, las piezas aquí presentadas son constantes universales dadas en innumerables culturas⁵.

Sin embargo, esas constantes universales suelen incluir matices propios de cada cultura o lugar. Para comprender por qué, es preciso tener en cuenta al menos cuatro características presentes en la antigua transmisión del conocimiento popular de tradición oral. La primera característica es que en cada transferencia ese saber se transforma, deforma, enriquece o empobrece de forma constante. La segunda, que determina su riqueza el patrimonio natural de su entorno territorial. La tercera, que esa transmisión está influida por más factores, entre los que destacan los contactos e intercambios humanos a través del comercio y del trueque, acacidos —entre otros—, en ferias, mercados y rutas comerciales, terrestres, marítimas y fluviales. La cuarta, que en ese traspaso del saber fluyen e influyen ambientes sociales dispares, de marcos

⁵ Es posible que se hayan enriquecido, entre otros factores, con los denominados *viajes de ida y vuelta*.

rurales y urbanos, institucionales y no reglados, u orales y escritos; ejemplos de esto se aprecian en diversos ritmos populares que inspiraron muchas composiciones de la música culta.

Además, es preciso comentar otras expresiones aquí usadas. Una es «popular de tradición oral» para describir que las sociedades se han valido del verbo y de la memoria como principales soportes de transmisión de ese conocimiento. Mediante dicha fórmula seguimos la corriente que evita usar el vocablo *folklore*. Ese neologismo anglosajón fue acuñado a mediados del siglo XIX sumando dos términos, *folk*, que significa pueblo, más *lore*, sabiduría. Juntos alumbraban la voz *folk-lore*, sabiduría popular⁶. La palabra fue muy útil cuando no había mejor fórmula de expresar tales valores.

Sin embargo, a finales del siglo XX se buscaron alternativas cuando se observó que ese término era insuficiente para diferenciar aquello que quería definir⁷. La tendencia a ese rechazo se internacionalizó incluso en países anglohablantes, como cuando en la Conferencia de Washington del año 1999 entendieron que el vocablo *folklore* era problemático por ser peyorativo⁸. Por todo ello, nos alejamos de ese término, que es impreciso, y así

⁶ *Folk* significa «gente, personas, género humano; nación, raza, pueblo», *lore*, «erudición, saber, ciencia; la erudición propia de un pueblo. 2. (Ant.) Lección, doctrina, enseñanza, instrucción», y *folklore*, «las tradiciones, creencias y costumbres del vulgo», según Velázquez: *a New Pronouncing Dictionary of the Spanish and English Languages* (comps. Mariano VELÁZQUEZ, Edward GRAY, y Juan L. IRIBAS; suplemento de palabras nuevas por Carlos TORAL). Chicago-Nueva York: Wilcox & Follett Company, 1943. En su *Suplemento de palabras nuevas* reúne las voces *folk-music*: «música tradicional», y *folk-song*: «canción, jácara o balada corriente entre el vulgo; romance».

⁷ Lo explica nitidamente Miguel Manzano: «el término música popular de tradición oral deja claros y precisos los conceptos básicos para entender desde el principio que vamos a tratar de música popular, es decir, de [...] músicas instrumentales que han adquirido cierta difusión entre la gente, entre ese colectivo que llamamos pueblo, y que vamos a referir a las músicas [...] conservadas, creadas y difundidas por tradición oral, es decir, sobre la base de la memoria como único o principal soporte, sin el recurso de signos musicales escritos y leídos. Evidentemente, estas acotaciones permiten concluir que nos vamos a ocupar preferentemente, casi exclusivamente, de las músicas [...] que integran el repertorio de los pueblos y aldeas de ámbito rural, ya que son estos núcleos de población los que han mantenido las costumbres, usos y géneros de vida seculares de las que forma parte», Miguel MANZANO, «Música popular de tradición oral en Madrid», *Torre de los Lujanes*, n.º 27 (1994), p. 122, citado por Leonor ZOZAYA-MONTES y José MOLTÓ, «Inicio», *Pepe Moltó. Construcción de instrumentos de música y de juguetes populares de tradición oral*, 2014, <https://pepemolto.wordpress.com/2013/08/15/presentacion/>

⁸ Así lo explica, para justificar la denominación de «Patrimonio cultural inmaterial», la Ley 10/2015, de 26 de mayo, para la salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial, Art. XIII: Compromisos internacionales, *Boletín Oficial del Estado* (BOE, n.º 126, p. 6, <https://www.boe.es/buscar/pdf/2015/BOE-A-2015-5794-consolidado.pdf>). Recuérdese que la Convención de la UNESCO de Patrimonio Mundial, Cultural y Natural de 1972 se centraba en proteger la cultura material, pero desatendía la inmaterial (*Ibidem* Ley 10/2015, p. 5). Otras alternativas escogieron «patrimonio oral» o «patrimonio intangible», propuestas entre otras en la Conferencia de Washington de 1999. Sin embargo, fue en la Declaración de

evitamos un anglicismo innecesario⁹, anglicismo sobre el que cabe añadir que es complejo de pronunciar, asimilar o entender en la idiosincrasia de muchos de aquellos habitantes de la antigua España rural, desconocedores de la pronunciación de la lengua inglesa¹⁰.

La siguiente explicación que ofrecemos alude al hecho de que los objetos estudiados se convirtiesen en instrumentos musicales improvisados. Un instrumento musical puede ser cualquier objeto, herramienta o cosa que se saca de su contexto original (como unas piedras), o que se extrae de la función para la que se ha elaborado (por ejemplo una tabla de lavar) y se transforma, momentáneamente, en un instrumento musical, para hacer música, vuelva o no posteriormente a su uso original. A diferencia de ello, un instrumento de música está pensado, diseñado y construido únicamente para hacer música, sin tener más fin ni utilidad (como el piano).

La última aclaración versa sobre la catalogación de los instrumentos musicales en calidad de idiófonos. Idiófono es un neologismo ideado a inicios del siglo xx por Erich von Hornbostel y por Curt Sachs en su clasificación organológica general de los instrumentos de música¹¹. Etimológicamente, idiófono procede de las voces griegas ἰδίος- (/idios-/), que

Estambul de 2002 cuando consolidaron la expresión «patrimonio cultural inmaterial» (*Ibidem* Ley 10/2015, p. 6). A lo resumido criticando el término *folklore* cabría sumar lo que desarrolla un interesante artículo que hemos localizado tardíamente pero a tiempo para citarlo que profundiza en esas y otras denominaciones de las convenciones de la UNESCO, de Honorio M. VELASCO, «De patrimonios culturales y sus categorías», *Gazeta de Antropología*, n.º 28 (3), (2012), artículo 13, sin paginar.

⁹ Otros fueron menos protocolarios con las críticas al vocablo, como José Sbarbi, quien afirmó en 1891 que «es aberrante suponer que el estudio de las tradiciones esencialmente genuinas del pueblo español haya de ser bautizado con un nombre genuino de un pueblo extranjero», citado —al explicar detalles sobre lo peyotativo que era el término— por Honorio M. VELASCO, «El folklore y sus paradojas», *REIS: Revista Española de Investigaciones Sociológicas*, n.º 49 (1990), p. 131.

¹⁰ Se podría caer en una impostura lingüística en un pasado cercano al tener que explicar a algún protagonista de la tradición —pensemos en un anciano del ámbito rural de la España profunda— que su propia tradición, de origen y naturaleza popular, se denomina con el anglicismo *folklor*, sobre todo para muchos conterráneos españoles de cierta edad que antaño no tenían por qué saber ni qué era, ni cómo se escribía, ni cómo se pronunciaba, ni para qué servía esa palabra, a modo de etiqueta cultural foránea.

¹¹ Y así distingue entre aerófonos, cordófonos, membranófonos, electrófonos e idiófonos. Según resume Curt Sachs, «los idiófonos son instrumentos hechos de materiales naturalmente sonoros, que no necesitan de tensión adicional, como la requieren las cuerdas y los parches. Los instrumentos de esta clase han recibido su forma de la acción del tañedor, por cuanto derivan de la extensión de las acciones de percutir, batir palmas, o golpear con los pies. Por lo tanto, la cuestión básica es saber cómo se ponen en vibración», Curt SACHS, *Historia universal de los instrumentos de música*. Buenos Aires: Centurión, 1947, p. 10. Desgraciadamente, el vocablo idiófono no consta en el *Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española* (aunque sí constan tres variantes de folclore), a la espera de que decidan incluirlo. Es preciso sumar ese vocablo porque la clasificación organológica clásica, que en esencia se basa en dividir instrumentos de viento, cuerda y percusión, tiene muchas fallas. Para comenzar, se basa en tres

significa propio, y -φωνή (/ -fone/), que significa sonido. Ello alude a que los idiófonos tienen sonido propio, pues usan su cuerpo como materia resonadora. Es decir, están contruidos con materiales de naturaleza sonora (piedras, cañas, etc.) que no requieren tensión adicional, tensión que por el contrario sí necesitan las cuerdas y las membranas. A su vez, se clasifican según cómo se les haga vibrar, más la acción o el movimiento necesarios para hacerlos sonar, más su incidencia sobre el cuerpo del instrumento y sus componentes¹². Así, en general, determinaremos si los instrumentos aquí tratados son idiófonos de entrechoque —directo o indirecto—, de percusión, de fricción, agitados o sacudidos, raspados, o punteados. Incluiremos la mención o en nota al pie o en el texto, según proceda.

II. DE LA FUENTE A LA TABERNA: UN PASEO POR LOS ANTIGUOS ESPACIOS DE SOCIABILIDAD

A continuación enfocaremos la siguiente parte del análisis hacia el pasado, o hacia un presente cada vez más minoritario, en vías de extinción. Imaginaremos un paseo por ciertos espacios de sociabilidad donde se reunía la comunidad para compartir experiencias y habilidades. Desde lugares exteriores, como la fuente y el lavadero, hasta espacios interiores que llegaban a la taberna, pasando por el almacén y la cocina. En esos ámbitos se congregaban personas portadoras de su tradición. Allí, los útiles pertenecientes al uso diario, en su mayoría sin transformaciones materiales —como unas cucharas—, se convertían en instrumentos musicales improvisados. Así:

utensilios, herramientas y objetos que son empleados en los quehaceres o trabajos de la vida cotidiana [...] son extraídos espontáneamente de la función para la cual fueron ideados y se transforman en instrumentos musicales, unas veces para acompañar rítmicamente a diferentes cantos, otras como simple efecto sonoro, haciéndolos sonar antes, durante o después de las labores originales. Más tarde, muchos recuperan su sitio y vuelven al lugar de la casa, huerta, almacén, etc., a donde pertenecen¹³.

En esos contextos comunes, además de transmitir ese tipo de conocimientos populares de tradición oral, obviamente también se contaban noticias y falsedades. Tales espacios

principios diferentes: uno el material sonoro sobre el que se actúa (cuerdas); dos, la fuerza actuante (vientos); tres, la acción misma (percusión). Según Sachs, *Ibidem*, p. 9, es «ilógica, incoherente, y no alcanza categoría científica». Además, no comprende ni todos los instrumentos modernos ni los históricos ni los populares ni los exóticos, *Ibidem*, p. 9. Para catalogar organológicamente hemos utilizado en la medida de lo posible ese sistema de Sachs y Hornbostel más la ampliación de Geneviève DOURNON, *Guía para recolectar instrumentos musicales tradicionales*. París: Unesco, 1981.

¹² José MOLTÓ, «Historias de bambú», en Pedro J. LAVADO y Víctor M. LACAMBRA (eds.), *III Jornadas nacionales de ludotecas*. Albaracín: Comarca Sierra de Albaracín, 2010, p. 72.

¹³ José MOLTÓ, «Utensilios, herramientas...», p. 46.

desempeñaban la función de nidos de rumor y freiduría de novedades sociales. Eran lugares de encuentro y enriquecimiento humano donde también se contaba lo visto y oído¹⁴, a dónde se iba o venía, vertiendo las informaciones llevadas y traídas. Como toda transmisión oral, los hechos se magnificaban, desvirtuaban o desvanecían haciendo que la verdad pudiese ser tan efímera como la mentira.

11.1. En la fuente, el cántaro

La fuente era uno de los lugares donde se recogía agua diariamente. Allí se reunía la vecindad junto con los aguadores, paseantes, transeúntes y visitantes. Algunas personas tomaban agua y otras aguardaban su turno mientras miraban, coqueteaban, cotilleaban, peleaban o criticaban, haciendo de ese espacio un hervidero de noticias, sobre todo, cuando la presión del cauce era baja.

Para recoger agua se usaban diferentes recipientes. Entre ellos, destaca el cántaro, que se transportaba a mano, sobre la cabeza, en cantareras de mano, o con mulas. El cántaro se convertía en instrumento rítmico cuando en su boca se percutía con una alpargata, que sonaba por la compresión del aire. El recipiente se tocaba tanto vacío como con algo de agua, para variar la altura del sonido¹⁵.

Alpargata y cántaro son protagonistas en diversas zonas de España, así como en otros países, de las Fiestas de Mayo. En esas celebraciones se entonaban cantos de exaltación de la primavera, dedicados a las mozas solteras en las rondas que se hacían —y hacen— la noche del 30 de abril al 1 de mayo¹⁶. En algunos lugares acompañan los mayos con un cántaro y una alpargata, como en Mota del Cuervo o en la localidad conuense de Priego. En Priego, *los mayos* (grupos de hombres) cantan acompañando con el son del recipiente, al ritmo que se escucha en el vídeo¹⁷.

¹⁴ Los lugares que se van a mencionar en este recorrido han sido también considerados espacios de *sociabilidad informal* por Agulhon en 1972. Su método de análisis sociológico, sin embargo, aquí queda un tanto de lado, pues priman otros puntos de carácter etnológico y organológico.

¹⁵ El recipiente también se podía hacer sonar percutiendo por ejemplo con la boina, con un soplillo o panero de esparto, y, además, soplando en la boca del cántaro, según narra el catálogo de la *Exposición de instrumentos musicales de barro en Andalucía*. Granada: Junta de Andalucía- CDMA, 1993, p. 8 y 9.

¹⁶ José MOLTÓ, «Con las piedras, los palos y algún cacharro», en Pedro J. LAVADO y Víctor M. LACAMBRA (eds.): *V Jornadas nacionales de ludotecas. Ponencias y comunicaciones. Juegos de calle, patio y en la naturaleza*. Albarracín: Comarca de la Sierra de Albarracín, 2011, pp. 39-140. En diversas regiones se han usado recipientes similares para transportar líquidos que se han hecho sonar también, como el *pote* en Portugal.

¹⁷ José MOLTÓ, «Cántaro con alpargata, por Pepe Moltó», *Youtube* [vídeo], Madrid, 27/08/2016, <<https://youtu.be/LBh9X2I5ceU>>. Es un idiófono de percusión directa. En relación con los objetos y los espacios de sociabilidad con los que se relacionan, cabría reflexionar sobre el hecho de que inicialmente en muchos casos el cántaro está asociado a la mujer, quien solía desplazarse hasta la fuente para recoger agua, pero que, una vez vacío el cántaro, pasaba a asociarse a contextos masculinos.

11.2. En el lavadero, la tabla de lavar con la piedra

El lavadero era un lugar donde las mujeres acudían cotidianamente con sus tablas de lavar a hacer la colada. Desempeñando esa tarea a la par cantaban, acompañándose rítmicamente, raspando —y a veces percutiendo— con un canto rodado en la tabla¹⁸. Así lo muestra el vídeo correspondiente a ritmo de una isa canaria¹⁹, en que se usa la tabla a modo de idiófono raspado directo, que también se puede percutir. Esas costumbres han quedado relegadas al olvido desde la generalización de la lavadora en cada hogar.

11.3. En la taberna: tapón de corcho en la frasca, botella con llave, escoba y caña

La taberna era un espacio principalmente masculino donde se cantaba o se tañían instrumentos propios del ambiente²⁰; entre ellos, la escoba, la caña, la botella de anís con la llave, o el corcho en la frasca. Esos utensilios cotidianos fueron utilizados con diferentes posibilidades rítmicas en numerosas latitudes del país. Fue en Peñíscola (Castellón) donde Moltó documentó, a finales de la década de los setenta del siglo xx, los usos tabernarios para la holganza del espíritu que a continuación describimos.

11.3.A. *El corcho en la frasca de vino*

El tapón de corcho humedecido por el vino se frotaba sobre el exterior de la frasca de vidrio o cristal, imitando el piar de las aves²¹, según mostramos en un vídeo²², en que se acciona el corcho a modo de idiófono de fricción indirecto. Posiblemente, en algún momento de su historia pasada, fue usado como reclamo para la cinegética.

11.3.B. *La botella de anís con la llave*

Otro recipiente de vidrio era una botella facetada, habitualmente de anís²³, cuya superficie era raspada con una llave grande antigua, a veces la de la puerta de la propia taberna. También

¹⁸ No sólo se han usado en la música tablas de madera; la tabla de metal se emplea en el jazz y se toca, por ejemplo, con dedos metálicos. Además, hay otros objetos como la tabla (la moza) para golpear la ropa, que también ha enriquecido el saber popular. José MOLTÓ, «Utensilios, herramientas...», p. 48.

¹⁹ José MOLTÓ, «Tabla de lavar raspada, por Pepe Moltó», *Youtube* [vídeo], Madrid, 27/08/2016, <<https://www.youtube.com/watch?v=V5gJ-weDxA8>>.

²⁰ La taberna era en ocasiones una extensión de la bodega, aunque podían ser sinónimas.

²¹ José MOLTÓ, «Con las piedras, los palos...», p. 140.

²² José MOLTÓ, «Frasca con corcho, por Pepe Moltó», *Youtube* [vídeo], Madrid, 27/08/2016, <<https://www.youtube.com/watch?v=XMuLuBRxhmk>>.

²³ Era en esencia una botella labrada con rugosidades externas, según recoge Eugenio Zamora, quien cita, siguiendo a Joaquín Díaz (1986), que la botella clásica de anís fue implantada en el año 1870 por una afamada marca. Zamora también recoge otra forma de tañer la botella: introduciendo

se podía tañer con cualquier otro elemento, por ejemplo, un tenedor o una chuchara. Con ello se hacían diversos ritmos, como la jota²⁴, tañida en el vídeo como idiófono raspado directo²⁵.

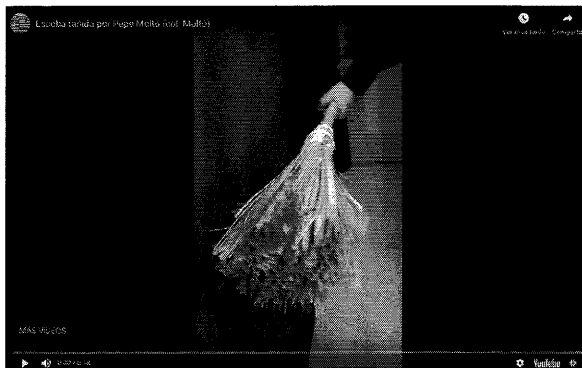


Figura 2. Vídeo de Moltó tañendo la escoba, del blog *Música popular...*

11.3.C. La escoba de palma con astil de caña vera

Menos conocido, pero más sorprendente, es utilizar la escoba como idiófono²⁶. Se han documentado diversos usos de la escoba para producir sonidos como el escobilleo, el raspado o el castañeteo²⁷. Otro uso, documentado por Moltó en Peñíscola²⁸, consiste en frotar el extremo del astil de caña —contrario a la palma— sobre la superficie de una puerta. Ello produce un efecto sonoro grave, tembloroso y desapacible que recuerda al de la zambomba, según muestra Moltó en el vídeo correspondiente (figura 2)²⁹.

dos cucharas dentro y percutiéndola contra una mesa. Eugenio ZAMORA, *Instrumentos musicales en la tradición asturiana*, con prólogo de Joaquín Díaz. Oviedo: Seprisa, 1989, p. 73.

²⁴ José MOLTÓ, «Con las piedras, los palos...», p. 140. La jota es un antiquísimo aire popular que, además de existir en toda la península y los archipiélagos, ha atravesado diferentes ambientes, del más popular al más culto. En ese sentido, fue usado en innumerables composiciones de música clásica, entre otros, por Rimsky Korsakov en la *Rapsodia española*, Franz Listz en la *Rapsodia española*, o Jacques Ibert en *Escale*.

²⁵ José MOLTÓ, «Botella de anís con llave, tañida al ritmo de jota por Pepe Moltó», *Youtube* [vídeo], Madrid, 27/08/2016, <<https://www.youtube.com/watch?v=ai9Ftib8sZU>>.

²⁶ Conocida popularmente como escoba granera, aludiendo a quien tenía grano, para barrer la trilla.

²⁷ Otras formas de toque de obras clásicas como la cervantina *Rinconete* y *Cortadillo* fueron documentadas por el maestro Francisco Rodríguez Marín, según explica Fernando Ortiz en un apartado donde recoge más citas alusivas al tañer de la escoba. Véase Fernando ORTIZ, voz *escoba de palma*, *Los instrumentos de la música afrocubana*, Vol. 1, [Ed. Habana, DOME, 1952] reed. en Madrid: Ed. Música mundana, 1996, p. 238; toda la voz consta en las pp. 237-239.

²⁸ En la taberna había escoba, que pedían los clientes cuando el vino había hecho sus efectos.

²⁹ José MOLTÓ, «Escoba tañida por Pepe Moltó», *Youtube* [vídeo], Madrid, 27/08/2016, <<https://www.youtube.com/watch?v=ODQIFgIc9d8>>. En ese caso se tañe como idiófono de fricción indirecta.

Si, como propuso Moltó, a ese vídeo sumamos otras dos grabaciones donde él mismo tañe, por un lado, un chapín³⁰, y, por otro, las tejoletas³¹ (que luego aludiremos), recrearemos con sonidos y gestos la antigua escena cervantina de *Rinconete y Cortadillo* dada en la Venta del Molinillo cuando, tras un amistoso apretón de manos,

la Escalanta, quitándose un chapín, comenzó a tañer en él como en un pandero; la Gananciosa tomó una escoba de palma nueva, que allí se halló acaso, y rasgándola hizo una son, que aunque ronco y áspero, se concertaba con el del chapín. Monipodio rompió un plato, e hizo dos tejoletas, que puestas entre los dedos y repicadas con gran ligereza, llevaba el contrapunto al chapín y a la escoba.

Espantáronse Rinconete y Cortadillo de la nueva invención de la escoba, porque hasta entonces nunca la habían visto. Conociólo Manferro, y djóles:

—¿Admíranse de la escoba? Pues bien hacen, pues música más presta y más sin pesadumbre, ni más barata no se ha inventado en el mundo; y en verdad que oí decir el otro día a un estudiante, que ni el Negro [...], ni el otro gran músico que hizo una ciudad que tenía cien puertas y otros tantos postigos, nunca inventaron mejor género de música, tan fácil de deprender, tan manera de tocar, tan sin trastes, clavijas ni cuerdas, y tan sin necesidad de templarse; y aún voto a tal, que dicen que la inventó un galán de esta ciudad, que se pica de ser un Héctor en la música»³².

11.3.D. *La caña*

Volvamos ahora a la taberna peñiscolana para seguir con lo que resta tocar. A modo de hija de la escoba, más tarde, se elaboraba el instrumento denominado como el sencillo material del que se constituía: la caña (figura 3). Esta se construía con un segmento del extremo del mango de la escoba, convenientemente cortado³³, abierto de forma longitudinal y hendido en su parte central. De ello resultaba un instrumento inesperado en todos los sentidos, principalmente, en su efecto sonoro.

³⁰ José MOLTÓ, «Pepe Moltó tocando el chapín en una conferencia», titulada «Juegos de cañas en la época de Cervantes», impartida en la UC-LM, el 9/5/2017. Vídeo grabado por el oyente Rafael Delgado, y publicado en *Youtube*, Madrid, 11/05/2017, <<https://www.youtube.com/watch?v=-r8meENMFWM>>.

³¹ Remitimos a la técnica de toque del vídeo de MOLTÓ, José: «Tablillas egipcias, idiófono», *Youtube* [vídeo], Madrid, 20/4/2014, <<https://www.youtube.com/watch?v=iLbAbXy4kI4>>.

³² Miguel de CERVANTES, *Novelas ejemplares*. Madrid: Eds. Ibéricas, 1997, pp. 106-107. Las cursivas son nuestras.

³³ La caña se cortaba con la navaja, que todos llevaban. En la taberna raras veces ponían cubiertos; el pan era el plato y la navaja era el resto. Con aquella navaja se hace la caña. A veces, sin embargo, no había que cortar el mango de la escoba, longitudinalmente, porque ya estaba roto de haber hecho sonar la escoba o por cualquier otro motivo derivado del uso.

Existen diversos tipos de cañas, dependiendo no sólo de su elaboración sino también de su procedencia; así, hay caña de Andalucía, de Castilla, de Cataluña o de Peñíscola. Sus denominaciones son muy variadas; por ejemplo, si en Aragón dicen *cañoto*, en Portugal dicen *caninha* o *castanhola de cana*. Téngase en cuenta que allá donde haya cañaveral cabe la posibilidad de que hayan existido estos instrumentos de caña vera (*arundo donax*). Para ilustrar lo dicho, remitimos a nuestra página, donde se puede consultar una ficha bien completa de este idiófono de entrechoque indirecto³⁴.

Caña

La caña es un idiófono de entrechoque indirecto. Se trata de un instrumento construido con la gramínea *arundo donax*, conocida popularmente como *caña vera*, de donde deriva el sustantivo *cañaveral*.

Consiste en un trozo de caña abierto longitudinalmente, dividido así dos brazos libres. Algunas cañas presentan una hendidura (o dos, según el caso), librando una espiga fina (o dos, dependiendo de cada modelo).

Los modelos que se muestran en las imágenes y en los vídeos están coloreados y adornados con adorno decorativos y sonoros según las costumbres de cada lugar. Están firmados y numerados por el constructor.

Existen diversos tipos de cañas. Cuatro son los más representativos de España, y se exponen según el orden y la numeración de la imagen, del 1 al 4 de izquierda a derecha. Están colocadas en función de la sencillez en la elaboración de su construcción y de su técnica de toque (es decir, de mayor simplicidad a mayor complejidad en ambos ámbitos):

1. Peñíscola o caña de Cataluña

Se forma por un trozo de caña abierto longitudinalmente en sus cuatro quintas partes, de manera que deja libres dos bra-

Caña peñiscolana, aragonesa y portuguesa. Foto: Ibañeta Muroyruña.

Pepe Moló @PepeMolo

Leonor Zozaya @LeonorZozaya

Visitors

ES	1,990	FR	46
GB	1,180	EC	75
ID	512	FC	48
IN	224	FI	47
DE	217	GA	51
ET	188	HA	44
AM	172	HI	42
CA	169	IG	41
BR	129	IO	35

Figura 3. Imagen de pantalla de la ficha de la caña del blog de *Música popular...*

Una de las características imprescindibles de la música popular de tradición oral es la improvisación, según mencionamos antes. Hay que tener en cuenta que cualquier objeto de la taberna era susceptible de ser usado para percudir, como una silla o una mesa, y a su vez en ellas se percucía con manos, nudillos, uñas, monedas o cualquier objeto. A la par se coreaban canciones³⁵, o se entrechocaban las manos, dando palmas³⁶. Con ello

³⁴ Leonor ZOZAYA-MONTES y José MOLTÓ, «Caña», en *Música popular...*, 2016, <<https://musicos.hypotheses.org/instrumentos/cana>>.

³⁵ Muchas de esas canciones se dedicaban a la tabernera, como aquella cuyo estribillo dice: «y si no se le quitan bailando los colores a la tabernera, déjala que se joda y se muera» (o la variante de «déjala que de pena se muera», letra de jota tradicional que alude —disculpen la expresión— al baile como forma de quitar las penas)

³⁶ Téngase en cuenta que Donostia incluía las manos al aplaudir como instrumento musical del pueblo vasco, en Juan A. DONOSTIA, «Instrumentos musicales del País Vasco», *Anuario musical*, II (1952), p. 40.

queremos recordar que las tabernas han generado un patrimonio inmaterial riquísimo, tan difícil de ponderar como de documentar. En ese contexto, podríamos sumar a esta breve selección la bandeja. Un rastro histórico de su uso acaso se conserve en la comunidad sefardí de Yemen³⁷, que preserva las esencias rítmicas de las raíces ancestrales de aquellos españoles judíos expulsados hace siglos de su patria, Sefarad, cuyo sonido evoca el vídeo correspondiente³⁸. Es un idiófono de percusión directa.

11.4. En la cocina, con sus útiles propios: escudilla, almirez y cucharas

En la cocina, ya fuese casera o tabernaria, al calor de la elaboración de las viandas³⁹, se han usado los utensilios propios del guisar que se encontraban a mano para acompañar rítmicamente. Ese lugar estaba repleto de instrumentos propicios para el toque, como cacerolas, tapaderas, sartenes, calderos, ralladores, platos o morteros⁴⁰. Entre muchos otros objetos que se tañían, aquí nos limitaremos a comentar algo sobre el almirez, la escudilla y las cucharas.

11.4.A. *El almirez*

Aquí mencionaremos el almirez metálico con su mano, pero otros recipientes para majar —de diversos materiales— fueron usados con fines similares, con intención rítmica, como el mortero de piedra, cerámica o madera, en infinidad de lugares del mundo. En la Europa dieciochesca ya mostraba Bonanni una maza para percutir en un recipiente cóncavo, el *baciocolo*, que era un mortero de madera usado rítmicamente en Toscana⁴¹. El almirez se ha usado habitualmente, por ejemplo, para las rondas en el lugar segoviano de Vegas de Matute⁴². Saltando de ese ambiente popular al culto, advierte Moltó que el mismo ritmo de rondas usó Manuel de Falla en *El sombrero de tres picos*, allá por las primeras décadas del siglo xx.

³⁷ José MOLTÓ, «Con las piedras, los palos...», p. 140.

³⁸ José MOLTÓ, «Bandeja percutida por Pepe Moltó», *Youtube* [vídeo], Madrid, 27/08/2016, <<https://www.youtube.com/watch?v=JiEMrsV5cY8>>.

³⁹ En muchos casos cotidianamente guisaban las mujeres, y los hombres cocinaban en días festivos.

⁴⁰ Sobre tales objetos constan unas alusiones en José MOLTÓ: «Utensilios, herramientas...», p. 46.

⁴¹ Filippo BONANNI, *Antique musical instruments and their players. 152 Plates from Bonanni's 18th-Century «Gabinetto Armonico»*, Frank L. Harrison y Joan Rimmer (eds.). Nueva York: Dover, 1964, grabado 151, p. 116.

⁴² José MOLTÓ, «Con las piedras, los palos...», p. 140. Cuando el mortero se partía, sujetando una cuchara resultaba el instrumento *pitos* para el fandango castellano. No se tratará en este estudio, dado que éste ya es exclusivamente un instrumento de música, pero su ficha se puede consultar en: Leonor ZOZAYA-MONTES y José MOLTÓ, «Pitos», en *Música popular...*, <<https://musicos.hypotheses.org/instrumentos/pitos>>.

II.4.B. *La escudilla*

La escudilla (u otro cualquier recipiente cóncavo), acompañada de algún elemento para batir, también se ha usado para marcar determinados ritmos. En ambientes festivos de Andalucía las personas más hábiles han llegado a acompañar palos flamencos con dicho utensilio, tocando por ejemplo por bulerías⁴³. Esa forma de marcar el ritmo en una escudilla batiendo huevos mostró la gran cantaora jienense recientemente fallecida Rosario López, la Chari (1943-2016), a Moltó, según ilustra en el vídeo⁴⁴, transformándolo en un idiófono de percusión directa.

II.4.C. *Las cucharas*

Siempre había en cualquier cocina. Normalmente eran de madera, pero también había de otros materiales⁴⁵. Se hacían entrechocar de diferentes formas⁴⁶, cuyas técnicas estaban extendidas por la Península Ibérica y los dos archipiélagos, aunque son una constante técnica universal que también se halla en numerosos países de Oriente y Occidente⁴⁷. Entre las diferentes fórmulas destacamos las siguientes:

II.4.C.a. *Cucharas a dos, o cucharas pares (1.ª forma)*. Esta técnica de toque es sencilla. Se sujetan dos cucharas con la misma mano entre los dedos, con las que si se percute sobre el muslo se marca el tiempo, pero si se percute consecutivamente en la otra mano se marca el contratiempo. Añadiendo otros gestos se consiguen diferentes variaciones, según refleja sucintamente el vídeo⁴⁸. Es un idiófono de entrechoque indirecto.

II.4.C.b. *Cucharas a dos, o pares (2.ª forma)*. Una cuchara se sitúa entre el dedo índice y el dedo corazón. Con éste se presiona una cuchara sobre la base del pulgar, dejándola fija. La otra cuchara se sitúa entre el dedo corazón y el anular, dejándola móvil para que se

⁴³ José MOLTÓ, «Con las piedras, los palos...», p. 140.

⁴⁴ José MOLTÓ, «Escudilla, bulerías por Pepe Moltó», *Youtube* [vídeo], Madrid, 27/08/2016, <<https://www.youtube.com/watch?v=MIHh9YZal2Cw>>.

⁴⁵ Suponía José Manuel Fraile que en inicio se usaron las cucharas de cuerno y palo, que después fueron desplazadas por las metálicas, sacadas o compradas de saldo en los cuarteles. José M. FRAILE, «Instrumentos musicales en la Navidad madrileña», *Revista de Folklore*, n.º 301 (2006), p. 33. Respecto a los materiales modernos, en otros ámbitos, se han llegado a usar incluso tubos de PVC para las gaitas o parches sintéticos para zambombas, según recoge José Antonio RAMOS-ALONSO, *Instrumentos musicales tradicionales en Guadalajara*. Guadalajara: Diputación, 2010, p. 64.

⁴⁶ Alude a las técnicas de toque generales: José MOLTÓ, «Utensilios, herramientas...», p. 47.

⁴⁷ Ejemplos de diversos materiales y formas de muy diferentes épocas y países recoge la obra sobre *Musical instruments of the world*. Wert: Paddington Press, 1976, pp. 126 y 127.

⁴⁸ José MOLTÓ, «Cucharas a 2, de metal, fandango, tocadas por Pepe Moltó», *Youtube* [vídeo], Madrid, 27/08/2016, <<https://www.youtube.com/watch?v=XPiLJ93MNzQ>>. Idiófono de entrechoque indirecto.

balancee. Combinando movimientos de muñeca, antebrazo y codo se hacen entrechocar⁴⁹, como muestra el vídeo con dos cucharas de madera⁵⁰.

Dicha técnica también se emplea para hacer sonar, por ejemplo, chascas, tablillas, terreñas, tarrañuelas, tejuelas y tejoletas (citadas estas últimas en el pasaje cervantino)⁵¹. Igualmente, se entrechocaban piezas de materiales naturales como piedras, astas, maderas, conchas o huesos⁵², o más elaboradas, como las procedentes del alfar (e incluso juntando más de dos piezas⁵³). El primer documento gráfico de España que podría estar representando el acto de entrechocar aparece en una ilustración del siglo XIII de las *Cantigas de Santa María* de Alfonso X el Sabio⁵⁴.

II.4.C.c. *Cucharas a tres, o triples*. Esta técnica de toque consiste en asir con una mano dos cucharas enfrentadas paralelamente por sus caras convexas, mientras la otra mano sujeta la tercera cuchara haciéndola pasar entre las otras dos, provocando que entrechoken. Tal técnica se testimonia de nuevo en otro grabado del siglo XVIII del citado Bonanni⁵⁵, y se ilustra en el vídeo correspondiente⁵⁶. Es un idiófono de entresoque indirecto.

⁴⁹ El dedo usado puede variar dependiendo del tamaño de la mano y del volumen de lo que se sujete entre los dedos. Por ejemplo, se usa el dedo anular en un grabado donde se tañen tablillas, que documenta como juego de niños Filippo BONANNI, *Antique musical instruments...*, grabado 132, p. 96.

⁵⁰ José MOLTÓ, «Cucharas de madera tocadas por Pepe Moltó (jota de León)», *Youtube* [vídeo], Madrid, 27/08/2016, <<https://www.youtube.com/watch?v=HIkVHRSLXeY>>. Idiófono de entresoque indirecto.

⁵¹ Reciben diferentes nombres para referirse en ocasiones a los mismos idiófonos. A modo orientativo, Pedrell definía así el vocablo *tejuelas*: «trozo de barro quebrado, aunque no sea de teja. Confúndese bajo una misma acepción los nombres de *tejuelas*, *tejoletas*, *tarreñas*, etc., castañuelas de barro». En la voz *tejoletas*, decía, «nombre popular de las castañuelas, las crúsmatas de Marcial, el poeta bilingüístico. Tocábanlas los romanos en señal de tristeza y las mujeres públicas en los lupanares». En la voz *tarreñas*, decía, «tejuelas que los muchachos se meten entre los dedos, y batiendo una con otra producen un ruido rítmico. Lo mismo que tejuelas». Felipe PEDRELL, *Diccionario técnico de la música*. Barcelona: Ed. Isidro Torres Oriol, 1897 [Valencia: Ed. París-Valencia, Ed. facsímil, 1992], pp. 442 y 445.

⁵² Así lo documentó en el s.XVIII Filippo BONANNI, *Antique musical instruments...*, grabado n.º 132, p. 96.

⁵³ Se podía entrechocar con esa misma técnica dos, tres, cuatro o aún más elementos, como en la obra *Exposición de instrumentos...* que ilustra en la p. 7, y describe en el apartado de los tiestos de la p. 9.

⁵⁴ Imagen de las cantigas reproducida por ejemplo en la obra de Ramón PERALES de la CAL, *Del Ars Antiqua al Renacimiento en España*. Madrid: Editora Nacional, 1979, pp. 34 y 35. Posteriormente, la iconografía sigue recogiendo formas similares, por ejemplo, en un grabado del siglo XVIII de Filippo BONANNI, *Antique musical instruments...*, grabado 132, p. 96.

⁵⁵ Filippo BONANNI, *Antique musical instruments...*, grabado 163, p. 133.

⁵⁶ José MOLTÓ, «Cucharas a 3 tocadas por Pepe Moltó (jota castellana)», *Youtube* [vídeo], Madrid, 27/08/2016, <https://www.youtube.com/watch?v=5Jo0SMGE4_0>. Idiófono de entresoque indirecto.

11.5. En el almacén, con algunas tejas

En el almacén se guardaban muchos enseres; entre ellos, aperos de labranza, cajas y cajones, etcétera⁵⁷. A la par, se acumulaban materiales de construcción para posibles reparaciones del inmueble. Allí se podían encontrar tejas, que, percutiéndolas con un mazo⁵⁸, se utilizaban a modo de campana para convocar a la comunidad y reunirla en actos colectivos⁵⁹, desde celebraciones, merendolas, momentos de cosecha y recolección hasta avisos de incendio u otros motivos. Por supuesto, también servía para marcar ritmos acompañando cantes y bailes a modo de instrumento musical improvisado. Así lo muestra el ejemplo sonoro en el vídeo correspondiente⁶⁰.

11.6. En la fragua y la herrería, con el yunque y el martillo

En el pasado, el humano se valía de la fuerza animal para usar su energía motriz en infinidad de tareas, entre las que sobresalían las del campo o las de transportar mercancías. Bueyes, burros, mulas, caballos y otros cuadrúpedos necesitaban que les pusieran y repusieran herraduras. Así, la fragua con su herrero era un lugar de paso y encuentro para aguadores, carreteros, muleros, campesinos y quienes se sirviesen de ese tipo de animales⁶¹. Además el trabajo del metal en una localidad satisfacía muchas otras necesidades, entre ellas, hacer aldabas, cerrojos, rejas o reparar aperos de labranza⁶². En la fragua, a veces, se cantaba al compás cuando el martillo percutía el yunque, y así surgía el conocido palo del cante hondo flamenco denominado martinete o canto de fragua (palo flamenco con el que Moltó percutió en el vídeo correspondiente⁶³).

⁵⁷ De ahí viene en origen el famoso cajón que posteriormente se ha usado para hacer ritmos, «emblema en determinados ambientes flamencos», según José MOLTÓ, «Con las piedras, los palos...», p. 141.

⁵⁸ El macillo de la teja era de madera o de metal, y su cabeza iba a veces envuelta en tela, según citaron Juan Antonio de DONOSTIA y Juan TOMÁS, «Instrumentos de música popular española. Terminología general. Ensayo de clasificación», *Anuario Musical*, II (1947), p. 110.

⁵⁹ José MOLTÓ, «Con las piedras, los palos...», p. 140.

⁶⁰ José MOLTÓ, «Toque de teja para convocar a la comunidad», *Youtube* [vídeo], Madrid, 27/08/2016, <<https://www.youtube.com/watch?v=ibVFWRIEKYU>>. Idiófono de percusión directa.

⁶¹ Antaño también había fraguas en las ventas; diversas hospederías tenían su dependencia con el yunque.

⁶² Documenta interesantes noticias sobre dichos lugares José M. Fraile Gil, quien con el refrán «día de agua, o taberna o fragua» ofrece una idea de lo concurrido que estaría el lugar, exclusivamente por hombres, según José M. FRAILE, «El trabajo de la fragua en Guadalix de la Sierra (Madrid)», *Revista de Folklore*, n.º 406 (2015), p. 7.

⁶³ José MOLTÓ, «Yunque, martinete martilleado por Pepe MOLTÓ», *Youtube* [vídeo], Madrid, 27/08/2016, <<https://www.youtube.com/watch?v=1goGhZ8oFDw>>. Idiófono de percusión directa. MOLTÓ toca un ritmo de martinete tomado de una grabación del cantaor Antonio Mairena del

El yunque es emblemático en contextos iconográficos que vinculan la música a la mitología⁶⁴. Este metalófono también se incluye en composiciones de música culta. Fue usado en temas orquestales, como hizo Copland en su *Tercera sinfonía*, o Bizet en su *Serenata de la hermosa doncella de Perth*⁶⁵. En la ópera, Verdi utilizó un yunque en *Il Trovatore*, y Wagner utilizó dieciocho yunques en su obra *El oro del Rhin*⁶⁶.

III. EL TRÁNSITO DEL FIN DE UNA ERA AL INICIO DE OTRA MARCADA POR LAS NTIC

Los conocimientos aludidos hasta aquí iban siendo transmitidos antiguamente mediante la tradición oral. Sin embargo, la continuidad de esas costumbres dependía de las personas que las portaban, quienes con el paso del tiempo iban (y van) falleciendo paulatinamente sin que las nuevas generaciones tomen el relevo.

Además de la ruptura de esa forma de transmitir el conocimiento popular de tradición oral, también fue contra las antiguas costumbres la falta de preparación al recibir algunos avances tecnológicos. En concreto, la difusión generalizada de la radio y el televisor, con su mal uso y abuso, tuvo unas consecuencias poco afortunadas en generaciones enteras que, en vez de pasar la vida en los espacios sociales comunes ya mencionados, comenzaban a pasarla en casa en torno a esos aparatos.

El buen uso de otros avances tecnológicos, sin embargo, sí que jugó a favor de la tradición. Pensemos en cuando desde finales del siglo XIX se grababa (y archivaba) la expresión musical con los medios técnicos del momento. Cilindros de fonógrafo, discos de pizarra de gramófono, discos de vinilo, magnetófonos y casetes, entre otros, fueron soportes sobre

año 1954. Mairena era gitano, y muchos gitanos cantaron esos palos, aunque pensamos que dicho cante no era exclusivo de esa etnia. Sin embargo, Matos decía que el martinete era el canto «que los gitanos herreros o caldereros entonaban» al martillar los metales. Además, Matos afirmaba que los gitanos también se hacían escuchar con esos palos en tabernas, en lugares de festejo, y a veces en sus propias casas, donde recibían a aficionados, curiosos y personas influyentes y distinguidas. Manuel GARCÍA MATOS, *Sobre el flamenco*. Jerez: Caja de Ahorros de Jerez, 1984, p. 82.

⁶⁴ Una de las representaciones iconográficas de la música consiste en una figura femenina con la lira de Apolo, un libro y, a sus pies, o varios instrumentos, y «un yunque, porque pretende la fábula que el sonido de los martillos contribuyó al descubrimiento del arte». Así recoge la voz *música* (*iconografía de la*) en Felipe PEDRELL, *Diccionario técnico de la música...* Sin embargo, después dice en la voz *yunque*: «los yunques del Dios Vulcano han tenido cierta significación para los historiadores cándidos que han pretendido hallar en hechos naturales la invención del arte de la música. Se han disputado largo y tendido sobre los yunques de vulcano y sobre los sonidos que producían, toda una escala diatónica, nada menos».

⁶⁵ James BLADES, *Percussion instruments and their history*. Londres: Faber, 1974, pp. 392-393.

⁶⁶ James HOLLAND, *Percussion*. Londres: Macdonald & Jane's, 1978, p. 48.

los que se grabó el sonido de aquella tradición musical. Así afortunadamente se conserva, en grandes repertorios, parte de nuestro patrimonio sonoro⁶⁷.

Con ello queremos recordar que las NTIC usadas para preservar lo popular de tradición oral tienen unos antecedentes importantes. Sin embargo, aquí subrayamos que, en comparación con la tecnología de otras centurias, en el siglo XXI las NTIC ofrecen unas condiciones mucho más favorables desde el punto de vista económico y técnico, por su bajo coste, por la calidad que ofrecen y por lo sencillas que son de usar. No en vano especialistas en patrimonio inmaterial de la talla de Querol y González Cambeiro han afirmado que internet es «el mejor regalo de nuestro tiempo»⁶⁸. Entonces, si las NTIC se alían con los conocimientos populares de tradición oral, las consecuencias pueden ser muy positivas para perpetuarlos en otro formato.

En todo ello centramos esta segunda parte del análisis, enfocada hacia el presente y el futuro, que inaugura una nueva época que se vale de los medios virtuales para enseñar parte de aquella cultura del pasado. Para definir ese fenómeno, acuñamos aquí la expresión *cultura popular de transmisión virtual*, aludiendo a que las NTIC disponen de información, medios y fórmulas suficientes para conocer, aprender y enseñar a tocar los instrumentos populares a la antigua usanza (dentro de sus conocidas limitaciones).

Entre las numerosas NTIC gratuitas existentes, para este trabajo nos hemos valido primero del celular o teléfono móvil, para fotografiar y grabar vídeos de los instrumentos. Después, usando internet, los publicamos en la plataforma de *youtube*. Seguidamente, usamos la plataforma de blogs académicos *hypotheses* (de *wordpress*) para hacer una página en internet que aúne esos vídeos e imágenes, junto con textos sobre el instrumento estudiado. Por último, para difundir el conjunto, aprovechamos las redes sociales, básicamente *twitter* y *facebook*. Veamos todo esto con más detalle.

⁶⁷ Pensemos por ejemplo en los numerosos fondos sonoros que se atesoran en los archivos, museos y bibliotecas de España, unos más conocidos que otros, pero todos interesantes por la riqueza que atesoran. Pongamos por caso los trabajos de E. ROS-FÁBREGAS (ed.), «Fondo de Música Tradicional IMF-CSIC: Una colección de patrimonio musical español», *Fondo de Música Tradicional IMF-CSIC*, <<https://musicatradicional.eu/es/home>>. Además, diversos catálogos se reúnen en la base de datos de MATRIZ, coordinada por la Asociación Española de Documentación Musical (AEDOM), <<https://www.aedom.org/catalogosdiscograficos>>. Esta compila información sobre los catálogos discográficos publicados hasta el año 1959 localizados en diferentes colecciones de bibliotecas, archivos y museos de España, según explica y compendia el blog de musicología de la Biblioteca Nacional de España —institución que también tiene ricos fondos al respecto— en la entrada: «Matriz», *Musicología. Recursos en internet sobre música*, <<http://blog.bne.es/recursosmusica/2018/05/29/matriz/#more-2789>> [consultado el 1-6-2018]. Además, existen las grandes compilaciones y estudios que son ya clásicas en estas temáticas, pero aquí no nos centramos en ellas por diversos motivos, como que se alejan o del formato de las NTIC, o de la fórmula de transmisión oral, pues ya recogen partituras.

⁶⁸ Sara GONZÁLEZ CAMBEIRO y M.^a Ángeles QUEROL, *El patrimonio inmaterial*. Madrid: Catarata, 2014, p. 124.

III.1. Página de internet

Hemos elaborado un blog de hypotheses que aúna vídeos⁶⁹, imágenes y textos sobre la *Música popular de tradición oral*, en <<https://musicos.hypotheses.org>> (figura 1). Tiene la apariencia formal de la clásica página tradicional estática, y cuenta con el ISSN 2530-9471. Usa la tecnología de *wordpress*, pero se alberga en la plataforma de publicación de blogs académicos, con un consejo científico que garantiza su calidad. Estamos hablando de *hypotheses*, un portal de blogs de investigación en humanidades, promovido por CLEO (*Centre pour L'Édition Électronique Ouverte*) del parisino CNRS (*Centre National de la Recherche Scientifique*). Está incluido en el catálogo de *OpenEdition*. El blog se enriquece de los siguientes elementos.

III.2. Vídeos

Hacer un vídeo es hoy muy sencillo y barato, pues se puede grabar con un teléfono móvil asequible de calidad aceptable. Los vídeos son fundamentales en nuestra página porque su capacidad didáctica es muy completa, pues reproducen tanto el gesto como la técnica de toque del instrumento y el sonido. Esto permite basar el aprendizaje en la escucha y el toque, igual que antiguamente. Por cierto, la brevedad de las video-demonstraciones sonoras ofrecidas se debe a que se trata de instrumentos musicales cuya función consiste en acompañar rítmicamente de forma repetitiva. El protagonista de los vídeos es José Moltó (alias Pepe Moltó), y la camarógrafa Leonor Zozaya-Montes.

III.3. Youtube

Albergar y difundir vídeos en internet es actualmente gratuito, gracias a sitios web como *youtube*, que en nuestro caso subimos al canal de *Pepe Moltó*. Para usarlo es preciso tener conexión a internet, pero el abaratamiento de la red es tal que incluso es gratis en muchos espacios públicos, ventaja esta que lógicamente también afecta a la difusión mediante *hypotheses*, *twitter* o *facebook*.

III.4. Fotografías

Con el teléfono móvil hacemos fotos de instrumentos, acompañadas de una regleta para ofrecer proporciones. Dicha regleta más un fondo color granate identifican muchas imágenes

⁶⁹ En parte tiene la intención de ser un punto de partida y de llegada de información, para que quien desee conocer sobre este tema tenga un lugar académicamente fiable, para, a partir de ahí, seguir indagando, pues la información de internet es ingente y puede confundir al lector, sobre todo al principiante con informaciones erradas, en la línea propuesta por Leonor ZOZAYA-MONTES, «El desarrollo de competencias en *historia y ciencias y técnicas historiográficas* a través de un espacio virtual en Internet», *Relada Revista Electrónica de ADA*, Vol. 3 (3) 2009, pp. 240-248, <<http://polired.upm.es/index.php/relada/about>>.

tomadas por Leonor Zozaya-Montes. Sin embargo, otras fotos de fondos diferentes, o en blanco y negro, son de las autorías de prestigiosos especialistas en la materia, como John Patterson e Ikuo Maruyama. Respecto a los objetos en sí, la mayoría de los aquí estudiados son materiales de la *colección Moltó*⁷⁰. En el futuro, si contamos con más tiempo, usaremos una aplicación gratuita para hacer fotografías tridimensionales como *skechtfab*, de la que se sirven muchos museos del mundo para reflejar con mayor fidelidad la forma de los objetos.

III.5. Textos

Redactamos textos que, sumados a las imágenes y vídeos de las piezas, forman un conjunto de fichas, voces o entradas que hacen del todo algo similar a una enciclopedia virtual. Téngase en cuenta que, esperando a publicar primero estos escritos en papel, la mayoría de las fichas de los instrumentos abordados sólo cuenta por ahora con foto y vídeo más algún dato esencial de su catalogación organológica. Es el caso de la escoba, la escudilla, el almirez, la bandeja, las cucharas, la teja, el yunque, la botella de anís, el cántaro, la frasca y la tabla de lavar. Sale de la enumeración la caña, cuya ficha es muy exhaustiva⁷¹ (fig. 3), y más completa que las fichas de las cañas construidas por Moltó recogidas en *CERES* y *Europeana*⁷². Aparte, otras entradillas de instrumentos no estudiados aquí son bien completas (campanas⁷³, cascabel⁷⁴, matracas⁷⁵, etc.).

⁷⁰ *Colección* implica que no los ha construido él, salvo, dentro de su colección, la excepción del tapón del corcho de la frasca. En cambio, sí ha construido el chapín, al igual que las cañas, u otros tantos materiales que abundan en los demás apartados de la página de *Música popular de tradición oral*.

⁷¹ LEONOR ZOZAYA-MONTES y JOSÉ MOLTÓ, «Caña», *Música popular...*, <https://musicos.hypotheses.org/instrumentos/cana>

⁷² *Caña* construida por José Antonio Molto Díaz (también Pepe Moltó o José Moltó, es el mismo autor que firma este artículo), en *CERES, Red Digital de Colecciones Museos de España*, <<http://ceres.mcu.es/pages/Main?id=40562&inventory=CE039640&table=FMUS&museum=MT>>. *Caña* construida por José A. Moltó Díaz, en *Europeana*, <https://www.europeana.eu/portal/es/record/2022703/oai_euromuseos_mcu_es_euromuseos_MT_CE039640.html>. *Picacanya* construida por José A. Moltó Díaz, en *Ceres*, <<http://ceres.mcu.es/pages/Main?id=40572&inventory=CE039650&table=FMUS&museum=MT>>. *Picacanya* construida por José A. Molto Díaz, en *Europeana*, <https://www.europeana.eu/portal/es/record/2022703/oai_euromuseos_mcu_es_euromuseos_MT_CE039650.html>. De las 25 piezas de Moltó que catalogaron tanto *CERES* como *Europeana*, algunas se recogen en la magna obra de Cristina BORDAS: *Instrumentos musicales en colecciones españolas*, Vol. 1, *Museos de titularidad estatal*. Madrid: INAEM-ICCMU, 2008 (2.ª ed.), pp. 41, 166, 209, 307, 366 y 399.

⁷³ LEONOR ZOZAYA-MONTES y JOSÉ MOLTÓ, «Campanas y campanillas», *Música Popular...* <<https://musicos.hypotheses.org/coleccion-molto/campanas-y-campanillas>>.

⁷⁴ LEONOR ZOZAYA-MONTES y JOSÉ MOLTÓ, «Cascabel», *Música popular...* <<https://musicos.hypotheses.org/cascabel>>.

⁷⁵ LEONOR ZOZAYA-MONTES y JOSÉ MOLTÓ, «Matraca», *Música popular...*, <<https://musicos.hypotheses.org/instrumentos/matraca>>.

Esos textos se complementan con una página de glosario y otra de bibliografía generales. Además, de forma particular, el blog incluye apartados monográficos dedicados a materiales construidos por Moltó, desde instrumentos (caña, carraca, chapín, ferreñas, matraca, pitos, tejoletas, etcétera) hasta juguetes sonoros (berrona, espantapájaros, etc.). El blog suma la ventaja de que está en lenta pero constante ampliación, que depende del escaso tiempo libre del que disponemos ambos autores.

III.6. Facebook y twitter

Son dos redes sociales conocidas, fundamentales para difundir contenidos gratuitamente. Se ha escrito mucho sobre ellas y sus beneficios, muy exitosos en relación con la Historia⁷⁶. En nuestro caso, nos apoyamos en el perfil de *facebook* titulado «Popular de tradición oral», vinculado a la cuenta de Moltó, y usamos nuestras cuentas particulares de twitter para difundir los materiales.

IV. REFLEXIÓN SOBRE LAS NTIC UNIDAS A LO POPULAR DE TRADICIÓN ORAL

La fórmula descrita basada en utilizar las NTIC para preservar el patrimonio popular de tradición oral tiene diversas consecuencias positivas. Entre ellas, hoy día internet permite que esa tradición transmita individualmente un saber en contextos donde antes no lo permitía la diferencia de género. Además, esa transmisión puede darse casi en cualquier parte del mundo a cualquier hora, mediante las grabaciones (con las ventajas y desventajas generales que conlleva internet⁷⁷).

Otra consecuencia positiva es que las NTIC respetan la fórmula tradicional de aprendizaje por imitación y reiteración⁷⁸, al valerse principalmente de los vídeos. Estos

⁷⁶ Al respecto: FRANCISCO FERNÁNDEZ IZQUIERDO, «Archivos, bibliotecas, redes sociales, blogs, twitter... Tecnologías de la información al servicio del historiador modernista en la web 2.0», en ELISEO SERRANO MARTÍN (ed.): *I Encuentro de jóvenes investigadores en Historia Moderna. De la tierra al cielo. Líneas recientes de investigación en Historia Moderna*, Zaragoza: Fernando el Católico-CSIC, 2013, pp. 109-160.

⁷⁷ Sobre las ventajas en la investigación y la docencia véase FRANCISCO FERNÁNDEZ IZQUIERDO, «Investigar, escribir y enseñar historia en la era de internet. Presentación», *Hispania*, LXVI, n.º 222 (2006), pp. 11-30. Sobre las desventajas de internet, remitimos a ANACLET PONS: «La historia maleable. A propósito de internet», *Hispania*, LXVI, n.º 222 (2006), pp. 109-130. Resume algunas ventajas y desventajas LEONOR ZOZAYA-MONTES, «Difusión de documentación primaria digitalizada como arma de doble filo en la Historia. Un ensayo futurista», *MEI, Métodos de información; monográfico: Hacia la globalización de la información*, II, Vol. 3, n.º 4 (2012), pp. 119-120, <<http://www.metodos-deinformacion.es/mei/index.php/mei/article/view/IIMEI2-N2-117125>>.

⁷⁸ LEONOR ZOZAYA-MONTES y JOSÉ MOLTÓ, «Las NTIC para divulgar ciertos aspectos de la cultura popular de tradición oral», en ANA I. ALLUEVA (ed.): *Actas de las jornadas virtuales de colaboración*

muestran desde el gesto a la técnica de toque de un instrumento hasta su resultado sonoro. Esta fórmula de aprendizaje es obviamente impensable que se dé en una fotografía o en la vitrina estática de una exposición museística.

La siguiente consecuencia positiva es que, además de ayudar a preservar y difundir el patrimonio de la cultura popular de tradición oral, también lo enriquecen en otro sentido, pues en ese proceso de preservación convierten al *patrimonio inmaterial* en un nuevo producto del *patrimonio virtual*⁷⁹ en formato digital, que acaso tenga en el futuro un lugar en el estante de un archivo, ya sea real o virtual.

Sin embargo, usar las NTIC para preservar el patrimonio popular de tradición oral también tiene consecuencias menos positivas. La primera es que las fórmulas tecnológicas para grabar brindan un resultado artificial. De esa forma, no pueden recoger los elementos espontáneos e improvisados de la enseñanza tradicional, que solía ser una manifestación natural del ánimo. La segunda es que transforman el cauce tradicional usado para transmitir lo verbal y lo gestual. Aquello que antaño se difundía a determinados horarios en un círculo limitado de personas y en determinados espacios diferenciados por el género... es hogaño patrimonio universal de acceso libre a cualquier hora y en cualquier contexto; pero eso no es sólo ventajoso, sino ambivalente, pues se pierden muchas cosas por ese camino tan acortado y aséptico.

Antes de pasar a las conclusiones cabe preguntar a quién mostramos todo esto. ¿Hay público para verlo? En efecto, existe una gran demanda social virtual sedienta de curiosidades. De hecho, desde hace ya varios años está en boga una tendencia mundial de aprendizaje que a veces se tipifica con la etiqueta de «tutorial», basada en ofrecer por internet grabaciones gratuitas —de muy diversas calidades— para enseñar a hacer mil cosas y mostrarlas al mundo con orgullo⁸⁰. Cualquier extravagancia que resulte hoy pintoresca puede ser vociferada alegremente, en vez de ser denostada, incluso bajo la categoría de *friki* (que viene del inglés *freaky* y significa *raro*).

y formación virtual USATIC 2014, *ubicuo y social: aprendizaje con TIC*. Madrid: Bubock Publishing, 2014, pp. 437- 441, disponible en <<http://www.virtualusatic.org>>.

⁷⁹ Así se deduce del reconocimiento oficial que está ganando el patrimonio virtual, testimoniado en documentos como *Principles of Seville. International principles of virtual archaeology*, ICOMOS, 2017.

⁸⁰ Enseñan desde cómo hacer una salsa mahonesa hasta cómo tocar la caña. Del sinfín de ejemplos que cabría mencionar, citaremos los ingenios de Daniel Heyman, quien en varios vídeos muestra la técnica de toque de cañas inventadas o enriquecidas por él, a saber: la caña con sonaja, con lengüeta, con castañuelas, con maraca y con matraca, la vibrocaña, la caña mixta, o la caña barítono. Véase Daniel SANCHÍS-HEYMAN, «Cañas», en Leonor ZOZAYA-MONTES, *Inventos de música. Instrumentos de música y automatismos sonoros*, Madrid-Cálig-LPGC, 2016-2018, <https://inventomusico.wordpress.com/canas/>.

V. CONCLUSIONES

Hemos recorrido los lugares donde se hallaban ciertos materiales que, usados como idiófonos, generaron tradiciones musicales y ayudaban a perpetuarlas. El paseo imaginario ha ido desde algunos ambientes externos, la fuente y el lavadero, hasta los internos, la taberna y la cocina pasando por el almacén, dando incluso con la fragua y la herrería. El problema es que tales espacios ya no existen en estado puro en España o, si existen, el patrimonio inmaterial del que formaban parte estará de forma aislada, testimonial o fosilizada artificialmente y fuera de contexto, pues ya no conservan las expresiones descritas que en esos ambientes se asociaban a los objetos estudiados. Esto se debe a que los modos de vida de aquellas gentes que los transmitían en su mayoría han desaparecido⁸¹, aparte de la prohibición de cantar, bailar y hacer música de forma espontánea en sitios públicos.

Sin embargo, han quedado los materiales que formaban parte de aquellos sitios, tales como el cántaro, la frasca, la escoba, la caña, la escudilla, la teja, las cucharas, el almirez, el yunque, la botella de anís y la tabla de lavar. ¿Cómo difundir parte de aquel patrimonio inmaterial que acompañaba a aquellos objetos? Gracias al mundo virtual es sencillo y barato, principalmente mediante vídeos, para mostrar qué sonido y qué gesto daba el tañer determinados instrumentos. Además se preservan las fórmulas tradicionales de aprendizaje por repetición y mimetismo, en las que permanecen como constantes didácticas el escuchar, observar, reiterar e imitar.

De este modo, mostramos que ciertos conocimientos propios de la música popular de tradición oral, que antes se transmitían en determinados espacios de sociabilidad que desafortunadamente han desaparecido, hoy pueden aprenderse fuera de su contexto originario gracias a las NTIC. En nuestro caso, reunimos esa información en la citada página de *Música popular de tradición oral*, <<https://musicos.hypotheses.org>>. Con tales recursos, contribuimos a generar un nuevo patrimonio, ahora digital, que aúna pasado, presente y futuro para transmitir el conocimiento popular de tradición oral mediante una nueva fórmula: la *cultura popular de transmisión virtual*, según hemos acuñado. Así, la modernidad queda al servicio del rescatar determinadas costumbres populares culturales ya desvinculadas de su naturaleza original, cuya divulgación es imprescindible.

⁸¹ Si quedase alguna tradición de las descritas viva, al ser residual, y dado lo vulnerable que es el patrimonio inmaterial como patrimonio vivo que es, estaría más que nunca «en peligro de muerte a cada paso», aplicando las palabras de Sara GONZÁLEZ CAMBEIRO y M. Ángeles QUEROL, *El patrimonio inmaterial...*, p. 79.

