

GRAZIA TUZI

# GÉNERO, MÚSICA, IDENTIDAD

## LA PANDERETA EN CANTABRIA

Traducción de Juan P. Arregui



Universidad de Valladolid



**GÉNERO, MÚSICA, IDENTIDAD**  
**LA PANDERETA EN CANTABRIA**

Serie: Arte y Arqueología, n.º 55

Género, música, identidad : la pandereta en Cantabria /  
Tuzi, Grazia. Arregui, Juan P., trad. Valladolid: Edicio-  
nes Universidad de Valladolid, 2025

311 p. : il. col. ; 24 cm. (Arte y Arqueología ; 55)

ISBN 978-84-1320-351-5

1. Instrumentos de música. 2. Folclore - España Canta-  
bria. 3. Cantabria (España) - Usos y costumbres. I  
Universidad de Valladolid, II. Serie

398(460.13):789

789:398(460.13)

GRAZIA TUZI

# GÉNERO, MÚSICA, IDENTIDAD LA PANDERETA EN CANTABRIA

Traducción de Juan P. Arregui



EDICIONES  
Universidad  
Valladolid



---

Universidad de Valladolid

Aula de Música



Reconocimiento–NoComercial–SinObraDerivada (CC BY-NC-ND)

GRAZIA TUZI. Valladolid, 2026

EDICIONES UNIVERSIDAD DE VALLADOLID

Preimpresión: EDICIONES UNIVERSIDAD DE VALLADOLID

ISBN 978-84-1320-351-5

Diseño de cubierta: EDICIONES UNIVERSIDAD DE VALLADOLID

Motivo de cubierta: *Domingo por la tarde en la bolera de Toranzo (Vega de Liébana)*, Archivo familia Señas. Agradezco a María Bulnes por haberme proporcionado la fotografía.

## ÍNDICE GENERAL

PRÓLOGO	9
INTRODUCCIÓN	15
AGRADECIMIENTOS	21
1. EL CUENTO DE LA PANDERETA	25
1. 1. Entre mito y realidad	25
1. 2. El papel de la música en el seno de la comunidad	31
1. 3. La transmisión de los conocimientos musicales	41
1. 4. Profesionalidad y diletantismo	55
2. LOS CAMINOS DE LA IDENTIDAD	61
2. 1. Un debate abierto	61
2. 2. Música tradicional e identidad cántabra	68
2. 3. La provincia de Santander	75
2. 4. El franquismo y la Sección Femenina	82
2. 5. El regreso a la democracia	97
2. 6. El proceso de patrimonialización de la música tradicional cántabra	105
3. LA IDENTIDAD EN MÚSICA	131
3. 1. La jota	131
3. 2. Modelos coréuticos y estructuras musicales	134
3. 3. Técnicas de ejecución y repertorios de los valles	144
3. 3. 1. Valle de Pesaguero y valle de Liébana	148
3. 3. 1. a. Caloca: jota <i>a lo pesao</i>	149
3. 3. 1. b. Caloca: jota <i>a lo pesao</i>	153
3. 3. 1. c. Caloca: jota <i>a lo ligero</i>	156
3. 3. 2. Valle de Toranzo	162

3. 3. 2. a. San Martín de Toranzo: jota <i>a lo pesao</i>	163
3. 3. 2. b. San Martín de Toranzo: jota <i>a lo ligero</i>	169
3. 3. 2. c. Aloños, Villacarriedo: jota <i>a lo pesao</i>	174
3. 3. 2. d. Aloños, Villacarriedo: jota <i>a lo ligero</i>	178
3. 3. 3. Valle del Pas	182
3. 3. 3. a. San Roque de Riomiera: jota <i>a lo pesao</i>	182
3. 3. 3. b. San Roque de Riomiera: jota <i>a lo ligero</i>	186
3. 3. 4. La Montaña	191
3. 3. 4. a. Casar de Periedo: jota <i>a lo pesao</i>	193
3. 3. 4. b. Casar de Periedo: jota <i>a lo ligero</i>	199
3. 3. 4. c. Cohicillos, Cartes: jota <i>a lo pesao</i>	202
3. 3. 4. d. Cohicillos, Cartes: jota <i>a lo ligero</i>	208
3. 3. 4. e. Torrelavega: jota <i>a lo pesao</i>	215
3. 3. 4. f. Torrelavega: jota <i>a lo ligero</i>	219
3. 3. 5. Valle de Polaciones	223
3. 3. 5. a. Salceda: jota <i>a lo pesao</i>	224
3. 3. 5. b. Salceda: jota <i>a lo ligero</i>	228
3. 3. 6. Valle de Campoo	232
3. 3. 6. a. Aldueso, Campoo de Enmedio: jota <i>a lo pesao</i>	234
3. 3. 6. b. Aldueso, Campoo de Enmedio: jota <i>a lo pesao</i>	240
3. 3. 6. c. Argüeso, Hermandad de Campoo de Suso: jota <i>a lo pesao</i>	244
3. 3. 6. d. Argüeso, Hermandad de Campoo de Suso: jota <i>a lo ligero</i>	248
3. 3. 6. e. Nestares, Campoo de Enmedio: jota <i>a lo pesao</i>	252
3. 3. 6. f. Nestares, Campoo de Enmedio: jota <i>a lo ligero</i>	256
4. EN CONCLUSIÓN	261
5. ANEXOS	263
5. 1. Sonogramas	263
5. 2. Ejemplos videográficos	279
6. MATERIALES Y REFERENCIAS	283
6. 1. Bibliografía	283
6. 2. Recursos audiovisuales	300
Lista de figuras	303
Lista de láminas	306

## PRÓLOGO

Fue en 1996 cuando tuve la fortuna de conocer a la profesora Grazia Tuzi, autora de este libro, que contribuirá a ensanchar el acervo musicológico y a engrandecer la bibliografía sobre Cantabria. Hacía por entonces poco tiempo aún que me había incorporado a la plaza de Profesor Titular de Antropología Social de la Universidad de Cantabria, cuando Grazia Tuzi vino a presentarse a mi despacho y a mostrarme su formidable propósito de redactar una tesis doctoral sobre la música tradicional de Cantabria. El intermediario de la cita había sido un querido colega de la Universidad de Roma, el profesor Alessandro Lupo, a quien me unía una sólida amistad y a quien tenía en alta estima como profesor de Antropología Social de aquella acrisolada institución académica, que, aun no siendo el encargado de dirigir la tesis doctoral, gozaba asimismo del afecto de Grazia Tuzi. Aquel encuentro respondía a un acto de cortesía típicamente universitario, que, además de permitir el intercambio de información científica, ata muy a menudo lazos duraderos en las relaciones profesionales de la vida académica que se prolongan durante toda la vida. Al final de nuestra larga conversación, en una tarde característica del otoño santanderino, ventosa y asurada, tuve la sensación de que estaba ante alguien que reunía todas las características para llevar a buen puerto su ansiado proyecto.

El deseo de conocer Cantabria, la irrefrenable pasión por el conocimiento y una actitud infatigable hicieron que en los meses siguientes el avance de la joven doctoranda fuera muy notable. Su interés por las publicaciones relativas a Cantabria, y, muy especialmente, por los escasos trabajos existentes acerca de la música tradicional explican que yo mismo me sintiera concernido en mi afán de colaborar en la investigación iniciada por Grazia Tuzi. Al hecho de mi relación con Alessandro Lupo se unía, además, otro no menos importante, cual era que el director de la tesis doctoral era el profesor Pietro Clemente, a quien había conocido años atrás, y a quien consideraba uno de los antropólogos más relevantes del panorama italiano. El codirector de la tesis era otro reputado etnomusicólogo, el profesor Francesco Giannattasio. Uno y otro eran profesores de La Sapienza romana, y más concretamente de su Facultad de Letras, donde la propia Tuzi había obtenido su *Laurea in Lettere* en 1988, con una tesis de licenciatura sobre *Schedatura e sistemazione critica dei canti popolari di nozze italiani*, siendo sus tutores los distinguidos

profesores, el etnomusicólogo Diego Carpitella y el antropólogo, Alberto Maria Cirese. La siembra de la licenciatura caería en tierra fértil y, a partir de entonces, la joven licenciada no hizo sino continuar por la senda abierta de la música popular.

Realmente, cuando Grazia Tuzi llega a Cantabria en los años noventa del siglo XX ha adquirido todas las destrezas que se precisan para cultivar una difícil parcela del ámbito etnológico. Nacida en el seno de una ilustre familia romana, cuyo padre Telemaco Portoghesi Tuzi era un conocido médico, había vivido toda su infancia y adolescencia en el mismo corazón de la ciudad, compartiendo con sus padres y con su hermana Stefania un caudal de inquietudes y de experiencias que tan decisivas resultan en la forja de una personalidad. No en vano, Grazia atribuye a la intensidad de esta vida familiar la clave de su éxito profesional y personal. Las muchas alegrías de la vida, pero también los periódicos zarpazos, explican esta prioridad de las emociones y los afectos familiares sobre cualquiera otra circunstancia.

En el momento de su arribada a Cantabria, Grazia Tuzi, que poseía una excelente formación humanista adquirida en la Universidad de Roma, estaba en posesión de una refinada preparación musical, había realizado una valiosa tesis de licenciatura sobre el canto popular en su alma mater de La Sapienza, había ampliado conocimientos en la Universidad de California con una meritoria beca Fulbright, había obtenido una beca más en la Universidad de Berlín, había sido colaboradora de la RAI, había disfrutado de distintas becas en el Istituto Centrale per i Beni Sonori e Audiovisivi, a cargo del Ministero dei Beni Culturali, había realizado numerosos cursos de especialización, y era una experta conferenciante en temas etnomusicológicos. Con este bagaje podía enfrentarse con garantía al reto que se le presentaba. Cuando recalca en Cantabria ha estudiado otras músicas tradicionales europeas, ha examinado los materiales sonoros relativos a Cantabria y ha repasado la escasa bibliografía existente sobre el tema. Es de este modo como el objeto de estudio elegido despierta todo su interés, de suerte que cuenta con el apoyo decidido de sus directores de tesis y con el entusiasmo de su familia. Además, como cualquier otro investigador, está dispuesta a hacer de la necesidad virtud, de modo que sabe con certeza que no faltarán los tiempos de bonanza ni los de penuria. Una de estas épocas de bonanza vendrá representada por el auxilio temporal que le presta la Fundación Marcelino Botín, la cual abraza con fervor el proyecto académico de la doctoranda.

Se iniciaba así un trabajo de investigación sobre la música tradicional de Cantabria por parte de Grazia Tuzi que se prolongaría durante cerca de cuatro años, en el que se sucedieron distintas estancias de campo de varios meses de duración en cada caso, que alcanzaron muy especialmente a la comarca lebaniega, a la campurriana, al valle del Nansa y a distintas áreas de los Montes de Pas y de la costa occidental de la región. El motivo de esta preferencia se explica porque, poco después de comenzar su trabajo, encauzó el mismo hacia los instrumentos de percusión, y singularmente hacia la pandereta, al ser identificado este instrumento por la investigadora como característico y definitorio de la música tradicional de Cantabria. Durante este tiempo,

la doctoranda llegó a conocer personalmente a un alto número de pandereteras, dada la asociación arquetípica de este instrumento musical con los roles de género, y estableció con ellas una estrecha relación que la llevó no sólo a observarlas en todo tipo de fiestas sino a visitarlas en sus casas. Aunque parezca una hipérbola, buena parte del trabajo de campo de Grazia Tuzi se realizó en los lugares recónditos de la geografía de Cantabria en los que vivían estas mujeres, las cuales recibían a la investigadora mientras realizaban sus tareas cotidianas, y muy a menudo en sus cocinas. Con algunas de ellas esta relación fue especialmente profunda, debido a la confluencia en las mismas de una serie de características particularmente apreciadas en el quehacer investigador de la etnomusicóloga, tales como la maestría en el manejo del instrumento que tañían, la capacidad para transmitir el arte que practicaban, y la posesión de importantes repertorios de conocimientos acerca de los rituales festivos, entre otras.

En el transcurso de su paso por la Universidad, Grazia Tuzi pudo ahondar en las manifestaciones musicales de diferentes culturas del mundo e interesarse por el papel que jugaban en las identidades colectivas. Así se explica que, cuando llega a Cantabria, lo hace con un increíble *background*, que aspira a contrastar empíricamente. Ante todo, pretende acercarse a un aspecto tan crucial del patrimonio cultural inmaterial como es el de la música tradicional. De este modo, intentará, primero que nada, analizar y escudriñar las expresiones más características de la música tradicional y popular de nuestra región. Conocía ya por entonces la apreciación que le había merecido la música popular de la región a uno de nuestros músicos más eximios, como fue Jesús de Monasterio, y a otros, como al jesuita guipuzcoano Nemesio Otaño, cuyo singular conocimiento de la tradición musical le permitió advertir detalles de gran trascendencia en una región que no era la suya de nacimiento. Fue este último quien más reparó en las representaciones de *picayos* y en las celebraciones de las *marzas*, descubriendo en unas y en otras un fondo notable de originalidad. También conocía las recopilaciones del presbítero Córdova y Oña, a través de las cuales se había acercado de manera precisa al cancionero regional y a las manifestaciones más genuinas de la tradición de Cantabria. Aunque la valoración de estos especialistas difiere sustancialmente, todos ponen el acento en la sobriedad de una música que parece hundir sus poderosas raíces en la noche larga de la historia compartida de la región.

Cuando Grazia se decide a tomar como objeto de su estudio el uso de la pandereeta, auténtico referente de los instrumentos de percusión en la tradición regional, dotado de marcadas connotaciones sociales, fija su mirada en los bailes y en las danzas. Nuestra autora se sentirá muy atraída por la práctica del llamado baile montañés, *a lo alto* y *a lo bajo*, indefectiblemente unido a las romerías regionales, y poderosa expresión de la cultura regional, cuyos ecos han llegado al tiempo presente. Grazia Tuzi halla en este baile una de las muestras más significativas de la identidad regional, puesto que, con independencia de que variantes de este mismo baile se registren en otras regiones, la ejecución tradicional en los actos festivos de la región presenta

características propias, tanto desde el punto de vista musical y artístico como desde el punto de vista de su profunda significación social.

En la búsqueda de esta información, como se ha adelantado, la investigadora estableció una red de informantes que, al mismo tiempo, tuvo la virtud de convertirse en el hilo conductor de una corriente de amistad duradera. Así se explica la relación familiar y afectiva que urdió la investigadora en torno a las pandereteras más afamadas de la región, como fue el caso de Esther Montes en Campoo de Enmedio, de Adela Gómez en Polaciones, de Lines Vejo y de Mina Vejo en Pesaguero y Liébana, de Carmen Samperio en San Roque de Riomiera, de Angelines Ortiz en Toranzo y de otras muchas cuya nómina resultaría prolija. Con todas ellas mantuvo el trato en el correr del tiempo, una vez concluido el trabajo de campo que condujo a la investigadora a la defensa de su tesis doctoral, siendo muy ilustrativo el caso de Esther Montes, desgraciadamente fallecida, con la cual conservó una intensa relación que ha tenido continuidad a través de la familia de esta última. Hay que añadir, además, que en las largas temporadas que Grazia Tuzi vivió en la región, realizó sus desplazamientos sirviéndose del transporte público, con la salvedad hecha de la modesta ayuda que le proporcionamos quienes éramos sus amigos. Fue así como cruzó innumerables veces la geografía regional y se adentró en los lugares más escondidos de nuestros valles, forjando unas sólidas relaciones personales y sociales que han resultado inmovibles al paso del tiempo.

Como una curtida investigadora que es, la indagación en la música tradicional de Cantabria no ha cesado, de manera que su presencia en la región es muy frecuente, donde conserva la misma red de afectos que tejió hace casi un cuarto de siglo. Desde hace algún tiempo, su mayor interés se halla en el estudio de los *picaños*, que tanto habían llamado la atención de Otaño y de Córdova y Oña, como genuina expresión musical de la fiesta patronal en la que se produce la conjunción de la música, el canto y la danza, y en la cual la pandereta en manos de las mozas, y de las mujeres en general, adquiere una significación decisiva. El hecho de que la ejecución de los *picaños* sea indisoluble de la procesión que acompaña al santo en el día más señalado de la vida local, confiere un interés superior a la representación escénica de esta danza, que ya venía siendo observada por la profesora Tuzi desde su primera estancia en tierras cántabras.

Tengo la fortuna de haber sido distinguido con la amistad de Grazia Tuzi y de haber conservado la relación compartida de afecto y admiración que se creó entre nosotros desde mediados de los años noventa del siglo pasado. Esta circunstancia me ha permitido seguir al detalle la carrera profesional de la profesora Tuzi. Tras defender exitosamente su tesis doctoral en La Sapienza romana en el año 1999 se incorporó como profesora a la Universidad de Calabria, donde permaneció hasta 2009. En este último año ocupó una plaza de profesora en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Valladolid, en la cual permaneció hasta 2016, junto al catedrático y querido colega Enrique Cámara de Landa, referente inexcusable en el estudio de la

tradición etnomusicológica española. El excelente equipo formado por ambos, fruto de la pasión por la ciencia y del aprecio mutuo, dio como resultado una extraordinaria labor investigadora en el ámbito de la música española, cuyos resultados trascienden con creces el período de estancia de la doctora Tuzi en la universidad vallisoletana. En el año 2016 Grazia Tuzi ganaba una plaza de profesora en la Universidad *La Sapienza* de Roma, en uno de los momentos más afortunados de su vida. Ese momento supuso el retorno de la investigadora al *alma mater* de La Sapienza romana, donde, en la actualidad, desarrolla una fértil carrera académica sin perjuicio de las lealtades que la unen con las instituciones académicas a las que ha servido, y muy especialmente con la Universidad de Valladolid, por razón de la tarea docente e investigadora desempeñada en la misma con encomiable rigor. Es importante señalar que, entre sus propósitos investigadores en La Sapienza, el objetivo de progresar en el estudio de la música tradicional de Cantabria conserva la frescura del primer día, lo cual justifica el hecho de esa permanente presencia de la etnomusicóloga en nuestra región.

Con esta edición se ha llevado a cabo un acto de restitución por parte de la autora a la comunidad autónoma de Cantabria, en justa respuesta a la generosidad manifestada por sus habitantes mientras realizaba la investigación. Al mismo tiempo, la obra encierra un acto de entrega por parte de la profesora Grazia Tuzi a la insigne Universidad de Valladolid, la institución en la cual recorrió una parte importante de su vida académica esta preclara musicóloga italiana. Si por algo se ha distinguido la renombrada universidad vallisoletana a lo largo de su historia ha sido por su concepción universal de la cultura, trascendiendo fronteras y localismos, tal y como se pone de manifiesto con la publicación de esta obra.

En lo que se refiere a Cantabria, siempre íntimamente unida a la Universidad de Valladolid, la región contempla agradecida esta publicación, cuyo contenido explora fructíferamente un aspecto tan querido de su identidad colectiva, como es el de la música tradicional que, transmitida a través de sucesivas generaciones, ha llegado hasta el presente. Las páginas de este libro tratan de un tema hondamente sentido por la sociedad cántabra, que remite a lo más profundo del ser colectivo, en cuanto parte venerada que es de su patrimonio cultural inmaterial. Agradezco a la Consejería de Cultura, igual que lo hace su autora, la decisión que adoptó en el lejano año de 2018 para sufragar la traducción de esta obra, patrimonio de La Sapienza romana, cuyo contenido se había nutrido con el estudio de la cultura regional de Cantabria por parte de la Dra. Tuzi. Por desgracia, no fue posible ver la obra publicada que, con el paso de los años, terminó siendo acometida por la noble institución académica vallisoletana.

Hay, por último, algo que quiero añadir. El texto de Grazia Tuzi nos muestra con pasmosa precisión que el tañido de la pandereta constituye la ejecución de un arte sublime, que se adquiere por tradición y que responde a cánones culturales. Su práctica se ha transmitido en el correr del tiempo hasta llegar a nuestros días, asociada a momentos trascendentales de la vida de nuestros valles. La pasión que esconde el

tañido de la pandereta y la emoción que suscita su audición explican que el mismo sea una valiosa expresión de la identidad regional, que reúne en sí misma todos los atributos que el artículo 2 de la Ley 10/2015 *para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial* reserva para los bienes que integran este patrimonio, en concordancia con lo expresado en el artículo 1 de la Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial celebrada a instancias de la UNESCO en 2003, cuando identifica al mismo con «los usos, representaciones, expresiones, conocimientos y técnicas (junto con los instrumentos, objetos, artefactos y espacios culturales que les son inherentes) que las comunidades, los grupos y en algunos casos los individuos reconozcan como parte integrante de su patrimonio cultural». Responde, asimismo, al artículo 47.3 de la Ley 16/1985 *del Patrimonio Histórico Español*, cuando dice que «se considera que tienen valor etnográfico y gozarán de protección administrativa aquellos conocimientos o actividades que procedan de modelos o técnicas tradicionales utilizados por una determinada comunidad». Y se corresponde también con la previsión del artículo 97.7 de la *Ley del Patrimonio Cultural de Cantabria*, cuando expresa que el patrimonio etnográfico de Cantabria está integrado por «conocimientos, prácticas y saberes, transmitidos consuetudinariamente, y que forman parte del acervo cultural de la región». Sería deseable, en consecuencia, que esta manifestación expresiva y secular del ser regional gozara de toda la protección administrativa que merece, procurando su documentación e incentivando su investigación, para lo cual la publicación de la presente obra de la profesora Dra. Grazia Tuzi supondrá un trascendental avance.

Santander, 15 de marzo de 2025.

Eloy Gómez Pellón  
Catedrático de Antropología Social  
Universidad de Cantabria

## INTRODUCCIÓN

Hace unos meses recibí un correo electrónico de Soledad Rodríguez, Soltxu,<sup>1</sup> una joven y excelente panderetera que, feliz con la noticia de la posible publicación de este libro, me decía: «aquí eres ya como un ser mitológico. Mucha gente dice: “vino una italiana a investigar la pandereta...”». Y es que, efectivamente, desde que puse por primera vez el pie en Cantabria aquel verano de 1996 con la intención de conocer esta práctica musical, han pasado más de dos décadas. Recuerdo que, al principio, cuando contaba que había venido desde Roma para estudiar este instrumento, todos me miraban con incredulidad y asombro. Pero lo que me llamó la atención de inmediato fue el hecho de que, al preguntar sobre la pandereta, siempre me contestaban que se trataba de una tradición ya desaparecida. Pronto me di cuenta de que este no era el caso, pero tardé un tiempo en comprender el porqué de esas respuestas.

En 2012 publiqué el libro en Italia, pero nunca dejé de esperar que se pudiera hacer una edición en español. Este momento ha llegado y creo que es la forma más efectiva de retribuir y poner a disposición de la Comunidad que me acogió los resultados de mi trabajo y, muy especialmente, para honrar a todas esas extraordinarias pandereteras que con su generosidad me permitieron reconstruir la memoria de esta práctica musical. En el curso de mi etnografía, el campo se convirtió en un lugar simbólico caracterizado principalmente por la interrelación entre sujetos que ponían en juego y construían, en su trayectoria de conocimiento recíproco, saberes y emociones. Mi investigación<sup>2</sup> se

---

<sup>1</sup> Soltxu, que comenzó a tocar la pandereta en la época en que desarrollaba mi investigación, posee un profuso currículo musical del que recuerdo, entre otras cosas, el álbum *Tesoros de la Memoria*, con Miriam Guerra (2011) y el homenaje *Pozu Jondu* (2019) que se le dedicó en reconocimiento a su enseñanza del folclore.

<sup>2</sup> Inicialmente, el proyecto tomaba como punto de partida algunas reflexiones sobre el argumento de la expresividad femenina en el ámbito de la música tradicional, y la primera impresión sobre el terreno resultó ser bastante complicada. Un contexto completamente nuevo, una lengua en la que profundizar, una falta casi

ha movido en ese marco teórico de la antropología, un espacio conceptual que privilegia la «dimensión intersubjetiva del trabajo de campo» (Clifford, 1997: 147). En su centro, de hecho, he situado aquellas voces que, desde el propio grupo y a partir del relato de sus particulares experiencias musicales, me guiaron en el camino de aprehensión y entendimiento del repertorio tradicional cántabro. He imaginado los discursos sobre la música que se producían mediante el diálogo entablado con las pandereteras que, como cristales, en el instante en que se iluminan reflejan su luz sobre otros objetos.

Convencida de que los «hechos pequeños hablan de grandes cuestiones» (Geertz, 1998: 34), mi atención pronto se centró en un instrumento musical, la pandereta, que parecía contener y revelar la historia de Cantabria. Se convertía, así, en un rastro a seguir para representar el mundo de los sonidos que se le asocian y para sondear la forma en que participó, y continúa participando, en el sistema de reconocimiento identitario de la región. Observar la evolución del uso de este instrumento me permitió examinar no solo las transformaciones del rol de la mujer<sup>3</sup> durante la centuria pasada y los cambios experimentados por los estilos y los repertorios, sino también comprender la función desempeñada por la pandereta misma en la construcción de un sentimiento de pertenencia comunitario. Lejos de constituir un *objeto de memoria*, olvidado en un desván o arrinconado en un museo, este sencillo membranófono ha pasado a formar parte de una política de patrimonialización promovida, desde hace varias décadas, por instituciones locales y por académicos, por diversas asociaciones y por numerosos músicos.

Las páginas que siguen esbozan las historias de vida de algunas intérpretes tradicionales reconocidas como las custodias de antiguos conocimientos musicales. Un viaje al pasado, a través de diferentes generaciones, para intentar desvelar y entrever el presente, considerando que:

La dimensión del hombre que narra posee un evidente aspecto antiguo referido al papel central del anciano en la transmisión de las reglas y del conocimiento fundamental de una sociedad tradicional; pero también se vincula a un aspecto central de la actualidad, el de ser testigo de dos mundos y poder confrontar el presente con las diversas variantes del *érase una vez* (Clemente, 1988: 13-14).

Así pues, gracias a todos estos testimonios he podido trazar un panorama bastante amplio de esta tradición musical y captar parte de los cambios que han tenido lugar a su alrededor a lo largo de los años. Las historias personales de las protagonistas, sus relatos vitales, me han permitido dilucidar las transformaciones que, tras el

---

absoluta de referentes locales, pero, sobre todo, un proyecto de investigación diseñado en la mesa de mi despacho según una concepción *de gabinete* que me ceñía a esquemas interpretativos demasiado rígidos.

<sup>3</sup> La pandereta es el instrumento femenino por excelencia. Así, y aunque haya otros repertorios como el exclusivamente vocal de los romances, en Cantabria, la música de las mujeres se vincula indisolublemente a la pandereta. Sobre los romances véanse también Bulnes Peláez (2017) y Fraile Gil (2009).

elemento disruptor<sup>4</sup> de la Guerra Civil, modificaron profundamente los cometidos asignados a la música tradicional en la región. Auténticos «árbol de canto» (Bartok, 1979: 56), estas tañedoras adquieren «fuerza de “autoridad” porque preservan la visibilidad de los orígenes y permiten comprender, o más precisamente, reconstruir, el espíritu del tiempo y de las costumbres» (Kilani, 1998: 25). La imagen del árbol es, de hecho, la metáfora más apropiada para describir la relación entre el pasado y el futuro porque, como señala Dolors Comas d'Argemir, «las raíces que penetran en la tierra se nutren del pasado y dan forma al presente» (1996: 207-208). La eficacia de esta imagen se imposta, incluso, en las palabras de la panderetera caloqueña Lines Vejo, una de las testigos más autorizadas de la tradición musical<sup>5</sup>:

Un árbol, si no tiene raíces, se le seca el tallo. Yo *piensu* que las tradiciones y las costumbres, lo tuyo de toda la vida, tendrá que tener raíces. Un árbol sin raíces no es árbol, se seca, allí se queda. Y yo pienso que las cosas son iguales, el hombre tiene que saber de dónde viene por saber adónde va. Un pueblo sin historia no es un pueblo. Yo entiendo que un pueblo, *pa'* que tenga raíces y *pa'* que sea algo tiene que tener historia, porque una cosa que nació hoy *solu* no es *na'*. Tú sabes que cuando nacemos no somos nadie, y entonces vas haciendo la vida, y vas haciendo la historia, y vas haciendo las cosas.<sup>6</sup>

La conciencia de ser depositarias de saberes que representan el patrimonio de todo el conjunto de la Comunidad conlleva el compromiso de preservarlos y transmitirlos: una obligación a la que nadie debería sustraerse.<sup>7</sup> Los *árboles de canto* hallados durante la investigación son mujeres que pertenecen a los diferentes valles, figuras de la memoria que, gracias a su conocimiento musical y a su competencia técnica, han adquirido prestigio y han contribuido al mantenimiento y a la transmisión de la música tradicional de la región. Gracias a ellas, el grupo establece una conexión entre el pasado y el presente y encuentra las razones sobre las cuales fundar su propia historia y construir su pertenencia común. Este vínculo, además, resulta inquebrantable precisamente porque,

<sup>4</sup> «Pues, la pandereta se empezó a dejar de tocar cuando la Guerra Civil. Y pasaron seguidamente de la guerra unos años que yo entiendo que la gente daba gracias por sobrevivir y no se hacía baile. No se hacía nada. Yo me acuerdo, de muy cría, que siempre se hacía baile todos los domingos y luego pasó esta época de la guerra y hubo unos años que nada... Y luego ya, pues se volvió a empezar otra vez. Lo que no sé es cómo se empezaría, ni si alguien tendría a guardar alguna pandereta. Posiblemente alguien tuvo alguna a guardar. Y después [de] que la gente se cansa de sufrir, también quiere divertirse». Lines Vejo, entrevista 8 de octubre de 1997.

<sup>5</sup> A Lines, una de las pocas intérpretes que tocaban al estilo de los Valles de Pesaguero y de Liébana, le han sido concedidos numerosos premios en los últimos años. Véase al efecto el apartado 2. 6. «El proceso de patrimonialización de la música tradicional cántabra» *infra*.

<sup>6</sup> Lines Vejo, entrevista 5 de septiembre de 1997.

<sup>7</sup> «A mí me hace muchísima ilusión y me gustaría que las tradiciones se conservaran. Con esto no quiero que ninguna cosa se eche *pa'* atrás y que el progreso no siga, pero tenemos que saber de dónde venimos y gracias a las tradiciones seguir por ellas. Yo no me gastaría *tiempu por dineru* pero porque se conserve y quede ahí sí, por eso sí me lo gasto». Lines Vejo, entrevista 8 de octubre de 1997.

para existir, la identidad debe basarse en la memoria o, para ser más precisos, en una «selección social del recuerdo» (Fabietti y Matera, 1999: 9). Es por tal razón que

en el proceso de construcción de la identidad, la memoria –tanto si está constituida a modo de discurso mítico como si está organizada en forma de discurso historiográfico– siempre tiene el mismo significado y la misma función: ofrecer una representación dotada de sentido del propio presente (Fabietti y Matera, 1999: 13).<sup>8</sup>

En Cantabria, las pandereteras de generaciones precedentes se erigen en figuras del recuerdo, elegidas en calidad de testimonios esenciales para rememorar la historia colectiva. Sus relatos ofrecen la posibilidad de transitar por un entramado de planos superpuestos en los que, a partir de historias individuales, es posible percibir la dimensión comunitaria en su conjunto. Cada tañedora se muestra única, con su propia historia y su propia personalidad musical, pero, al mismo tiempo, participa de un estilo e incorpora un acervo que, a la postre, constituyen parcelas del patrimonio colectivo.<sup>9</sup> La etnografía siempre se ha basado en el intercambio, consciente y voluntariamente restringido, de perspectivas y puntos de vista, de implicaciones emocionales, de relaciones humanas e incluso de malentendidos:<sup>10</sup> una forma de describir este específico universo musical manteniendo la condición polifónica de mi trabajo de campo tanto como fuera posible.<sup>11</sup>

Tristemente, casi todas las protagonistas de esta historia han ido desapareciendo, pero el interés hacia el instrumento ha ido aumentando. Han surgido nuevas escuelas y el número de alumnas en las clases de pandereta se ha incrementado gradualmente; también son numerosos los festivales locales y los homenajes dedicados a tañedoras ancianas. Todo lo cual es, ciertamente, síntoma de una comunidad que ha optado por patrimonializar su cultura tradicional y legitimar su presente gracias a la memoria de «una herencia exclusiva» (Lenclud, 2001: 133) que reconoce en las expresiones coreútico-musicales<sup>12</sup> una de las formas de crear vínculos ininterrumpidos con su propia historia.

<sup>8</sup> El término *memoria* también remite al concepto de *tradicción* que, como sugiere Gérard Lenclud, puede considerarse como un «depósito cultural seleccionado» (2001: 124).

<sup>9</sup> Maurice Bloch (1998) recuerda que la memoria autobiográfica constituye una vía privilegiada para la construcción de la memoria histórica de una comunidad.

<sup>10</sup> Tal aprendizaje pasa por un tipo de narración que combina intrínsecamente la descripción de eventos, de objetos y de personas, pero que también expresa opiniones, ideales y emociones.

<sup>11</sup> La metáfora *polifónica* asumida por la antropología posmoderna estadounidense (Marcus y Fischer, 1994; Clifford y Marcus, 1997) para describir el método etnográfico traduce los supuestos teóricos subyacentes a las nuevas tendencias antropológicas. La irrupción de una pluralidad de voces en el texto etnográfico permite, por un lado, que la dimensión investigadora sea intersubjetiva y, por otro, que multiplique los puntos de vista y refleje la complejidad de la experiencia.

<sup>12</sup> Utilizo el neologismo *coreútico* para referirme a la estructura, gestos y pasos del baile folclórico con el propósito de hacer presente el punto de vista de las propias pandereteras, que trazaban una distinción

Con respecto al período de mi aproximación, desde hace bastante tiempo las «neopandereteras» –así denominadas por Soltxu– han ido recuperando los diferentes estilos locales haciendo hincapié en la importancia de «recrear lo que hacían las antiguas» y muchas lo han conseguido con maestría.<sup>13</sup> Pero si, por un lado, todos los esfuerzos se dirigen a imitar ciertos modelos, por otro, según afirma esta joven intérprete, parece existir la consciencia de que algo resulta inaprehensible: «las personas mayores tienen un no sé qué genuino, auténtico, enrevesado y precioso que nosotras, las jóvenes, intentamos reproducir con más o menos acierto, gusto e ilusión, pero que desgraciadamente no es lo mismo. Y las ancianas lo notan».<sup>14</sup> En este nuevo escenario, varias maestras, como Conchi García, consiguen «unir el toque a la zona»<sup>15</sup> y enseñan «que hay muchos tipos de toques y muy variados», si bien algunas de ellas reconocen haber cometido errores en la transmisión de esta práctica musical, entre los que destacan «haber abusado un poco del resbalón» (García, 2019).<sup>16</sup> Otras, en cambio, expresan con cierta resignación la imposibilidad de alcanzar los niveles técnicos y expresivos de las tañedoras de generaciones anteriores y consideran fundamental mostrar que el respeto hacia quienes las precedieron pasa por la observancia de sus modos de ejecución y de sus repertorios.<sup>17</sup>

Este libro está dividido en tres partes. La primera, compuesta principalmente por los testimonios de las pandereteras, se centra en las características organológicas del instrumento, su función, las técnicas de aprendizaje, las actividades desempeñadas por las intérpretes en contextos considerados tradicionales y el modo en que el instrumento está conectado a una identidad de género. Con este fin, y según se ha mencionado, he prestado especial atención a las pandereteras de generaciones anteriores porque representan la continuidad con la historia en su dúplice naturaleza de protagonistas de lo que fue y de lo que es (Clemente, 1988). Las jóvenes, a quienes he tenido en cuenta particularmente en lo atinente a aspectos más propiamente musicales, emergen sobre todo en calidad de testigos mudos: modelos comparativos para las transformaciones sobrevenidas en esta esfera musical y en sus contextos de ejecución.<sup>18</sup> Un cotejo intergeneracional que permite poner el foco sobre un argumento muy debatido en la literatura antropológica y etnomusicológica contemporánea: el de

---

taxativa entre las dinámicas establecidas por el binomio música/baile en las rutinas de ocio de la comunidad y las manifestaciones espectacularizadas que se fueron desarrollando a lo largo del siglo XX.

<sup>13</sup> Soledad Rodríguez, Soltxu, comunicación personal 8 de octubre de 2019.

<sup>14</sup> Soledad Rodríguez, Soltxu, comunicación personal 8 de octubre de 2019.

<sup>15</sup> Una expresión utilizada por Soltxu que describe también el trabajo de otras pandereteras como, por ejemplo, Conchi García. Soledad Rodríguez, Soltxu, comunicación personal 8 de octubre de 2019.

<sup>16</sup> Conchi García, «Toques de pandereta», <https://www.youtube.com/watch?v=sYHvDHdA-s8> [25/10/2019]. Lamentablemente, Chonchi falleció de forma prematura en Torrelavega el 23 de noviembre de 2025.

<sup>17</sup> Soledad Rodríguez, Soltxu, comunicación personal 2 de marzo de 2019.

<sup>18</sup> Por supuesto, soy bien consciente de los límites que tal diseño heurístico comporta.

la tradición. Los diversos protagonistas de esta historia emplean dicho concepto fundamentalmente para dar la «sensación de una discontinuidad entre el pasado y el presente» (Rice, 1994: 13), para subrayar el cambio y distinguir, en el análisis de una trayectoria histórica, entre aquello considerado *auténtico* y aquello que se advierte como una reinención. En general, el concepto de *tradición* se emplea para identificar la *verdadera* cultura cántabra, pero, dependiendo de quién la utilice, esta misma palabra adquiere diferentes significados.

La segunda parte analiza las estrategias implementadas en Cantabria para construir un sentimiento de pertenencia local. Tras el examen del concepto de *identidad*,<sup>19</sup> se recorren los acontecimientos histórico-políticos en cuyo seno se verificó tal proceso, un largo viaje –que comenzó a mediados del siglo XIX con la primera reorganización territorial de España, prosiguió en la Segunda República y continuó con el período de la dictadura franquista hasta el advenimiento de la democracia– en el que las expresiones coréuticas y musicales adquirieron un peso relevante. Dentro de esta sección del libro se dedica un espacio particular a la actividad desarrollada por el movimiento falangista de la Sección Femenina, que desde 1939 hasta 1977 reguló la vida de las mujeres españolas. Creo, sinceramente, que no se puede entender el folclore actual sin visitar las iniciativas desarrolladas por esta asociación en el campo de la educación, de la salvaguarda y de la promoción de la música y el baile tradicionales.

Por último, la tercera parte del libro se dedica al examen de los elementos más propiamente coréuticos y musicales, para tratar de identificar las contribuciones de la música a las estrategias de construcción de un sentimiento de pertenencia local que desembocan en que la comunidad «se apropie de un sistema o de un estilo y se reconozca en él» (Lortat-Jacob, 2001: 14).<sup>20</sup> Se han seleccionado, transcrito y analizado algunos ejemplos de jotas *a lo pesao* y *a lo ligero* representativos de los diferentes estilos de ejecución presentes en el territorio regional; operaciones específicamente musicológicas que se completan gracias a los sonogramas y al examen cinético de las manos, lo que me ha permitido confrontar y evidenciar la riqueza y diversidad de estas prácticas musicales.

---

<sup>19</sup> La decisión de dedicar algunas páginas al debate más reciente sobre cuestiones de identidad vino determinada por el deseo de proporcionar al lector no especializado las herramientas necesarias para leer el fenómeno cántabro en un contexto más amplio, así como por la necesidad de suscitar el distanciamiento de posibles interpretaciones ideológicas.

<sup>20</sup> El título de este capítulo procede de la expresión «Une mise en musique de l'identité» utilizada por Lortat-Jacob en la introducción a su volumen *Musiques en fête: Maroc, Sardaigne, Roumanie* (1994: 15).

## AGRADECIMIENTOS

He dedicado este libro a Esther Montes porque, gracias a una de sus grabaciones de jota, publicada por el sello Columbia, conocí la pandereta cántabra y decidí estudiarla. Reconocida por toda la comunidad como la figura más relevante en esta práctica musical, Esther me recibió de inmediato con infinita generosidad y afecto y me contagió su amor por el instrumento.

Naturalmente, la dedicatoria también va dirigida a todo el resto de excepcionales pandereteras que en estos años han consentido que me adentrara en sus vidas y me han transmitido, con inmenso altruismo, parte de su conocimiento. Esther las representa a todas, pero con cada una de ellas, en diverso grado, he construido relaciones de intercambio y amistad. Un agradecimiento infinito a Lines Vejo, a quien me unía un profundo cariño y de quien siempre he admirado su inmensa sabiduría: conste mi más sincero agradecimiento por todo lo que me ha enseñado y por hacerme formar parte de su familia. También, y de corazón, a Ángeles Sánchez por cuanto hizo por mí y por la paciencia que me mostró, así como a todas las demás por colaborar en mi investigación. Recuerdo con admiración, por sus cualidades interpretativas y con gran afecto por su generosa amistad, a Bondad Amor, a Florinda Bela, Mayte Blanco, Enriqueta Cabrero, Tomasa Casares, Segunda Cuevas, Ángeles Díez, Celia Díez Olasso, Rosa Díez, Concepción Fernández Fernández, Josefa Fernández, Remedios García, Adela Gómez Lombrana, Carmen Gómez, Pilar Gómez, Esperanza Gutiérrez García, María Luisa Haro Cubillas, Begoña Lozano, Mari Carmen Manteca, Sagrario Mantecón Escalante, Sagrario Martínez Pelayo, Angelines Ortiz González, María Ruiz Terán, Petra Sainz Ruiz, Carmen Samperio Lavín, Ángeles Sánchez, Nieves Serna Ortiz, Castolina Tresgallo Cruz y Mina Vejo.

Un agradecimiento muy especial, por su desinteresada colaboración, a todos los que me han respaldado durante la investigación y la edición de este libro: Eloy Gómez Pellón, Walter Brunetto, Mikel Díaz Empananza, Gabriel Morante Portugal, Jesús García Preciados, Raúl Gómez Samperio, Francesco Olivadese, Francesco Paolo Russo y María Antonia Virgili. Mi particular gratitud hacia Enrique Cámara de Landa por su generoso apoyo a lo largo de todas las fases de la indagación, análisis y edición que han dado lugar a este texto y que hago extensible a Juan P. Arregui por su valiosísimo trabajo de traducción.

Agradezco, asimismo, a todos cuantos me han ayudado, de muy diversas maneras, a lo largo del proceso de trabajo y redacción de estas páginas: Cesar Amor, Manuel Bahillo, Caridad Callejo, María Bulnes Peláez, María Victoria Cavia Naya, Gustavo Cotera, Conchi García, Emilia Fuentevilla, Paz Gómez Piqueros, Carlos Gutiérrez Díaz, José Miguel Guerra, María Cristina Incera Nogués, Silvana Fares, Grupo de Danza Virgen de las Nieves, Grupo Coros y Danzas de Santander, Roberto Diego, Escuela de Folclore de Torrelavega, Enrique Martínez, Margarita Fernández Montes, Mariano Pérez, Chema Puente, Ana María Rivas, José Luis Rivera Peña, Soledad Rodríguez Soltxu, Tamara y Natalia Rodríguez, Paco Sobaler, Aura Tazón, Esther Terán, Marisa Vásquez, Aurelio Vélez García, Eva Villa e Isidro Zatarain.

Por último, no puedo dejar de agradecer al Vicepresidente del Gobierno de Cantabria, Pablo Zuloaga, a Evangelina Ranea, Directora General de Acción Cultural, a Zoraida Hinojosa, Directora General de Patrimonio Histórico y Memoria Histórica y a Lucía Ceballos, Jefa del Servicio de Patrimonio Cultural de Cantabria.



Fig. 1 Tarjeta postal, colección *La Tierruca*, Julio García de la Puente, comienzo del s. XX



# 1. EL CUENTO DE LA PANDERETA

## 1. 1. Entre mito y realidad

Ya te he comentado que yo estuve siempre con una tía que se llamaba María; estuve con ella desde los cuatro años. Fue entonces cuando yo aprendí a tocar la pandereta, de muy pequeña. Tú sabes que a esta edad siempre estás preguntando y queriendo saber, y un día pregunté yo: Tía María ¿por qué se empezaría a tocar la pandereta? ¡Hija, pues no lo sé! Yo he oído contar una cosa. Siempre se ha tocado la pandereta en Caloca. Y yo oí contar siempre que, en un tiempo muy remoto, cuando aquí no había aún pueblo, había solamente chozas y pastores que venían con el *ganau*, y entonces, pues cuentan que había un padre y un *hiju* cuidando las ovejas, y un día se puso un *corderín* muy *malu* y al *chavalucu* le dio mucha pena y dicen que le envolvió con lo que sería una zamarra de piel o cosa parecida y que, tapado, le llevó a la choza, pero por mucho que le quiso cuidar el *corderu* se murió. Entonces dicen que le dijo su padre: corre, llévate este *corderu* y tíralo por ahí porque aquí no lo puedes tener. Pero al chico le daba tanta pena que no lo hizo y claro, pasaron unos días, y el *corderu*, como es razonable, empezó a oler. Empezó a oler y le dijo su padre: mira, coge esto del *corderu* y tíralo por ahí que ya no puede ser. Y cuando lo fue a coger se quedó con la piel sola en la mano. Y había a la puerta de la choza un *espinu*, y entonces, dicen que, por no perderlo y porque le quedara un poco de recuerdo del *corderín*, cogió la piel y la tendió en el *espinu* y la piel se secó. Y un día él estaba en la choza y oyó un ruido ... como una cosa que tocaba, y se asomó y eran los pájaros que estaban picando en la piel –claro, tendría restos de carne o alguna cosa– y que entonces el *chavalucu* dijo: ¡Oh! ¿qué cosa es esto que parece una música? Y entonces fue cuando, ya no lo saben cómo, pensaron en ponerle un *aru* y se cree que de allí salió la pandereta, y así aprendieron la música de la pandereta. Mejor dicho, en *principiu* dicen que no se llamaba pandereta, que se llamaba pandero.

Bueno, pues estas cosas que te cuentan y que van de abuelos a nietos y luego a toda la familia, que se van contando así, como yo te lo cuento ahora para que tú se lo cuentes a alguien, sí pienso muchas veces que pueden ser verdad, porque es muy

común aquí en Caloca decir cuando hay una oveja que tiene la barriga muy grande: ¡Jolín! Mira esa oveja, tiene la barriga como un pandero.<sup>1</sup>

La historia contada por la tía María a Lines y por Lines a mí podría ser considerada un mito fundador de esta tradición musical,<sup>2</sup> una forma de evidenciar la consustancialidad establecida entre la música de pandereta y el territorio y de explicar por qué, en el proceso de construcción de un sentimiento de pertenencia, este objeto cultural ha sido elegido, junto con otros, para representar a la comunidad cántabra. Pero el relato de Lines Vejo también parece ejemplificar por qué, en las últimas décadas y en nombre de su supuesto arcaísmo, la pandereta ha alcanzado una posición de gran importancia en el ámbito cultural de la región, hasta llegar a erigirse en uno de los rasgos distintivos de su patrimonio musical.<sup>3</sup>

En efecto, si hasta el estallido de la Guerra Civil la pandereta constituyó una insignia de la región –debido sobre todo a que era prácticamente el único instrumento disponible en todos los pueblos, incluso en los más pequeños–, su conversión posterior en icono de la música cántabra está determinado por la necesidad de la comunidad de hacerse con símbolos capaces de atestiguar las raíces culturales de la región.<sup>4</sup> Un proceso de patrimonialización que otorga a algunos objetos un valor particular, transformándolos de hecho en bienes culturales o, lo que es lo mismo, en representantes prestigiosos de esa cultura.<sup>5</sup> Por esta misma razón, la pandereta, como otros elementos culturales, se ha convertido a lo largo de los años en un emblema, en un objeto de memoria que, gracias al reclamo a un pasado remoto autorizado y «auténtico», ha favorecido la creación de un sentimiento de localidad en Cantabria (Gupta, 1999: 197).

La valorización de la pandereta también viene estipulada por un sentimiento común que lo considera el instrumento primigenio y, en consecuencia, el más representativo; una atribución de valor que, naturalmente, parecía más evidente en los discursos de las pandereteras de generaciones precedentes. De tal suerte que he

<sup>1</sup> Lines Vejo, entrevista 8 de octubre de 1997.

<sup>2</sup> En cualquier caso, es la única historia relativa a los posibles orígenes de este instrumento que he podido encontrar.

<sup>3</sup> Una idea que parece afianzada por las mismas palabras de la panderetera de Caloca cuando afirma: «Yo [...] he venido siempre pensando que el primer instrumento musical que se tocó en estas montañas de Cantabria fue este. Yo creo que aquí, lo auténtico y *primitivo* fue la pandereta o el pandero». Entrevista realizada a Lines Vejo el 27 de noviembre de 1994, tomada del artículo «Cuentos populares» (García Preciado, 1994).

<sup>4</sup> Es interesante observar que las tradiciones y los patrimonios culturales se forman únicamente a partir de una toma de distancia o de una ruptura con el pasado, lo que contradice, de hecho, las afirmaciones del discurso tradicionalista basado en la idea de continuidad, cfr. Dei (2008). Véase también Fabietti (1998: 94), quien, a su vez, subraya el hecho de que «todo fenómeno de reivindicación de autenticidad cultural» parece caracterizarse como un fenómeno de remoción histórica o de «olvido de la memoria».

<sup>5</sup> Véase a este respecto Palumbo (2003: 13-14).

optado por analizar este instrumento no solo como un objeto capaz de producir sonidos, sino como portador de valores culturales, como emblema cultural de la región que ha adquirido un significado, o al menos un significado distinto, con relación a las funciones que desempeña en el nuevo contexto sociopolítico.

Por otra parte, un instrumento musical también debe ser evaluado estéticamente y funcionalmente.<sup>6</sup> Es por esta razón que en los últimos años los estudios de etnoorganología han prestado gran atención al análisis de las correspondencias entre el objeto, sus propiedades musicales, los movimientos del ejecutante y su función social en el seno de una comunidad determinada<sup>7</sup>. La relación con el hombre, con quien deviene mediador entre el objeto y los sonidos producidos, marca, quizá, el enfoque más pertinente en un estudio destinado a resaltar la relevancia social de un instrumento musical concreto<sup>8</sup>.

En el caso específico de Cantabria, juzgué oportuno examinar este instrumento musical también por la función desempeñada en el proceso de construcción política e identitaria, pues, junto con otros como por ejemplo el rabel,<sup>9</sup> ha llegado a ser uno de los objetos patrimoniales sobre los cuales esta comunidad ha fundado y sigue fundando su propio sentido del *nosotros*. Resulta interesante observar que entre ambos instrumentos existe una distinción singular basada en su origen: a pesar de ser reconocido como uno de los instrumentos musicales más tradicionales, el rabel ha mantenido en el criterio de muchos una condición de otredad debido a su ascendencia árabe<sup>10</sup>. La pandereta, sin embargo, ha sido considerada como el instrumento preexistente a cualquier otro, autóctono y, por tanto, el más adecuado para representar el elemento nativo de esta cultura musical.<sup>11</sup>

---

<sup>6</sup> Según Carpitella, un instrumento debe ser analizado «no solo como objeto en sí mismo, sino como un objeto para hacer y transmitir música» (1991b: 5).

<sup>7</sup> Véanse a este respecto Berliner (1978), Stockman (1984), Baily (1995) y Rice (1994). El número 14 de la revista *Cahiers de musiques traditionnelles* dedicó un número monográfico al «gesto musical» (2001).

<sup>8</sup> En este mismo sentido, Stockmann señala que «los instrumentos musicales son medios técnico-artesanales que el hombre ha ido procurándose a lo largo de la historia para producir sonidos en el contexto de su vida social. En tanto productos y proyecciones materiales humanos, están involucrados en la totalidad de las funciones biológicas y psicofísicas del hombre y aumentan, precisan y desarrollan sus capacidades y posibilidades corporales para producir sonido. [...] Los sonidos producidos por medio de los instrumentos cumplen, en sus respectivos sistemas histórico-sociales, tareas y funciones concretas y de este modo adquieren sentido y significado» (1984: 4-5).

<sup>9</sup> Pequeño cordófono de arco de remoto origen árabe; sobre este instrumento véase Moreno Fernández (2011). En los últimos años, otro instrumento recuperado y promovido como emblema del patrimonio tradicional cántabro es la gaita (cornamusa), a la que se dedican numerosos cursos organizados en las escuelas de folclore, así como otras manifestaciones. Sobre la gaita cántabra véase Diego Romero (2007).

<sup>10</sup> «Dicen que sí, que viene de los árabes cuando estuvieron en España». Adela Gómez, entrevista 1 de octubre de 1997.

<sup>11</sup> Por otro lado, según señala Ángeles Sánchez, el hecho de ser considerado un instrumento nativo, *más* originario que otros, también dependería de su unicidad. «Aquí en Cantabria, por los pueblos, aquí

La pandereta es, según la clasificación organológica, un tambor de marco de una sola membrana;<sup>12</sup> consiste en un bastidor circular de madera de unos 25 cm de diámetro, llamado *aru*, al que se fija con clavos una piel que, dependiendo de la localidad, se conocía como *parche*, *cuero* o *culo*, y era generalmente de cordero, de conejo o de gato.<sup>13</sup> Casi siempre está provisto de una doble fila de chapitas de hojalata, insertadas en ranuras abiertas en el mismo marco, cuya función principal es enriquecer el timbre del instrumento.<sup>14</sup>

Algunas panderetas se adornan con lazos de colores, si bien el hecho de añadir cintas ornamentales es valorado por muchas de las intérpretes de edad más avanzada como una práctica reciente, a pesar de que aparezca mencionada incluso en algunos documentos decimonónicos y en fotos de las primeras décadas del siglo XX.<sup>15</sup> Por lo tanto, estos adornos no pueden considerarse un fenómeno moderno, a pesar de que en la actualidad son utilizados mayoritariamente por grupos folclóricos. Durante mi investigación, conocí a muy pocas pandereteras ancianas que empleasen instrumentos así decorados, y las pocas que encontré me explicaron siempre que habían agregado las cintas tras empezar a tocar en agrupaciones. De hecho, la mayoría de ellas afirma, quizá no erróneamente, que agregar lazos al instrumento amortigua el sonido y lo vuelve menos brillante<sup>16</sup>.

Otra diferencia apreciable entre los instrumentos actuales y aquellos a los que se refieren las fuentes antiguas tiene que ver con sus dimensiones, que ahora parecen reducirse en comparación con el pasado. En este sentido, Gustavo Cotera, citado por

---

siempre se ha oído que la pandereta fue antes del pito [clarinete] y del tambor; siempre en los pueblos los bailes eran con pandereta, lo verdadero de siempre era la pandereta. Y después llegaron el pito y el tambor y el rabel». Ángeles Sánchez, entrevista 16 de septiembre de 1997.

<sup>12</sup> Se trata de un instrumento presente, con sus diferentes modelos, en diversas partes del mundo, como Oriente Medio, África del Norte, España, Grecia, el centro y sur de Italia y los Balcanes. Véanse a este respecto, entre otros, Sachs (1980a), Leydi (1989), Tucci (1991) y Guizzi y Staiti (1989).

<sup>13</sup> De las fuentes se desprende que el diámetro de las panderetas utilizadas antiguamente era mayor que el de las actuales, y cuando aquellas eran de gran tamaño se denominaban panderos.

<sup>14</sup> El nombre de los platillos metálicos, que juegan un importante papel en el proceso ejecutivo, varía dependiendo de las zonas. Generalmente se llaman *sonajas* y, en algunas áreas, *cascaretas*.

<sup>15</sup> Es el caso de *Cabuérniga*. *Sones de mi valle*, cuya primera edición data de 1895 y en donde puede leerse: «En un extremo de la bolera misma estaba el baile, en el que a la sazón tomaban parte diez parejas, que lo hacían tan mal como bien, cantaban Pana y Sofía, cuyas frescas voces y una colosal pandereta, llena de cintas y cascabeles, que tocaba cada una, era la orquesta que marcaba los compases de la jota a aquellas diez parejas de malos bailadores que maldito el caso hacían de esos compases» (Fernández y González 2009: 61-62).

<sup>16</sup> «G. Tuzi: ¿Tradicionalmente se ponían estos lazos? / Á. Sánchez: Nunca, jamás. [...] yo nunca lo he hecho, pero luego entré en otro [coro] que sí que los llevaban, [decían] “mira, que están más bonitas”. Digo, estarán más bonitas, pero podían sonar mejor sin estos [lazos], porque le quitan bastante [sonido]. Mira, se van aflojando. No me gusta. A mí me *estuca*, digo, ya que somos mayores, mejor también con ellas [las panderetas] limpias como antes». Ángeles Sánchez, entrevista 1 de septiembre de 1997.

Carmen González Echegaray (2008), ha recopilado una serie de documentos que describen las enormes dimensiones de la pandereta antigua. Amós de Escalante, en un texto publicado en 1872, menciona, por ejemplo «dos gigantescas panderas en manos de dos robustas tañedoras» (citado por González Echegaray, 2008: 21), y Rodríguez Parets, en el prólogo de *Escenas Cántabras* (1914), menciona la tradicional ejecución de dos mozas «al son de dos grandes panderetas» (citado por González Echegaray, 2008: 23). Algunas tañedoras también me hablaron de grandes instrumentos, a los que generalmente se referían como panderos, claramente diferenciados de las más manejables panderetas. A pesar de que en Cantabria la difusión de ambos instrumentos, rabel y pandereta, parece retrotraerse hasta el mismo período histórico, en el imaginario de gran parte de la población se ha considerado que el membranófono tiene un origen más remoto y, por tal motivo, la capacidad de representar mejor la cultura musical de la región:

Son canciones que cantaban mis abuelas, son canciones antiguas. Se cantaban en fiestas y bailábamos con ellas [las panderetas]; luego vino el pito y el tambor. [...]. Dicen que el rabel es el [instrumento] más antiguo, pero eso no es cierto, el más antiguo es la pandereta. ¿Sabes de qué está hecha? Está hecha de un medio metro que medirá de piel de conejo y unas cascaretas ¡Mira qué antigua será!<sup>17</sup>.

A diferencia del rabel, generalizado sólo en ciertas áreas de Cantabria –por mucho tiempo circunscrito a los valles de Campoo y Polaciones–,<sup>18</sup> la pandereta siempre ha estado presente en la práctica totalidad de la región. Llama la atención el hecho de que a la notable relevancia de la pandereta en la vida de la comunidad cántabra no corresponda, al menos hasta la Guerra Civil, una presencia igualmente destacada de artesanos capaces de fabricar este instrumento. Ninguna de las intérpretes de más edad que he entrevistado ha podido recordar el nombre de constructor alguno o siquiera indicarme la procedencia de unos instrumentos que, a tenor de la mayor parte de los testimonios, y según rememora Mina Vejo, parecen haber sido adquiridos en comercios de Cabezón de la Sal o Torrelavega.<sup>19</sup>

Si se repara en que la característica de las panderetas, desde un punto de vista morfológico, es precisamente su extrema simplicidad estructural y se tiene en cuenta que la mayoría de las ejecutantes procedían –y proceden hoy– directamente al cambio

---

<sup>17</sup> Remedios García, entrevista 16 de julio de 1997. En términos generales, tal y como puede constatarse por las palabras de esta intérprete, la simplicidad de los elementos constitutivos de la pandereta se convierte, para muchos, en una garantía adicional de la naturaleza arcaica del instrumento.

<sup>18</sup> Realmente, a día de hoy, la existencia de clases de rabel en las diversas escuelas de folclore musical repartidas por todo el territorio provincial ha contribuido a una mayor difusión de este cordófono. Sin embargo, se mantienen dos estilos ejecutivos vinculados a los dos valles antes mencionados, cuya diferencia fundamental viene dada por la posición de toque: en Campoo el rabel se coloca apoyado en el pecho o en el hombro, como un violín, mientras que en Polaciones el instrumento se tañe en posición vertical y se sujeta entre las piernas.

<sup>19</sup> Mina Vejo, entrevista 4 de septiembre de 1997.

de la piel,<sup>20</sup> sorprende que fuera necesario cubrir largas distancias para comprar estos instrumentos. Una cuestión sobre la que he reflexionado largamente con Lines Vejo sin hallar respuestas definitivas:

Yo lo que pienso siempre es, por cualquier *utensiliu* que tengas, por cualquier cosa que tengas de antiguamente, todo, todo se hacía en casa. Porque no se iba a comprar las cosas en ningún sitio, porque se había que hacer [...], pues yo qué sé, cualquier cosa, las albarcas<sup>21</sup> *pa'* los pies, todas las cosas se hacían, [...] yo pienso que por qué razón iban a ir a otro lugar a buscar la pandereta. Pues yo creo que es posible que las hicieran, pero yo no lo sé eso, ni te puedo yo decir [...] no me queda ningún recuerdo. Lo que sí me queda es que aquella pandereta que había antes, cuando yo era pequeña, me acuerdo, pues –esta ya la ves con cierta finura, está tallada de otra manera–, aquellas eran toscas, bastas, y por esto entiendo yo que tenían que hacerse en el pueblo [...]. Y por qué una cosa muy muy necesaria en aquella época la hacían y una cosa que, ya si quieres, aún fuese importante, pero se pasaba sin música, no iban a buscarlo aquí... pues eso ya me parece raro.<sup>22</sup>

Si bien no ha sido posible llegar a una reconstrucción histórica de los procesos de producción, no debe subestimarse el papel desempeñado por las propias intérpretes en la praxis constructiva al verse directamente involucradas en el cambio de la piel de la pandereta, lo que, de hecho, puede considerarse un nivel intermedio de aquella.<sup>23</sup> Cuando realicé mi etnografía, entré en contacto con Mariano Pérez<sup>24</sup>, quien empleaba técnicas tradicionales cuyos resultados acústico-musicales habían sido reconocidos por tañedoras ancianas como los más parecidos a aquellos obtenidos con instrumentos tradicionales. Con los años, la situación ha cambiado y hoy día existen en Cantabria varios talleres.<sup>25</sup>

<sup>20</sup> Normalmente, eran las pandereteras más veteranas quienes reemplazaban los parches según los métodos descritos por Lines: «se ponían de cordero, pero yo de *gatu* también me acuerdo de ponérsela alguna vez. Se mataba el *gatu*, se le quitaba la piel y aún caliente se metía en un caldero con agua *herviendu pa'* que se le cayera el *pelu*, y había que andar con muchísimo *cuidao* porque no se pasara, que así se decía. Si lo normal *pa'* que pelara era cinco minutos, si pasabas a seis ya no le era posible de quitarle el *pelu*. Se le quitaba el *pelu* y se extendía en caliente, bien *extendiu*, y después se le colgaba el *aru* y ya, pues, no era problema, pero habías de hacer todo esto en caliente, porque la piel, en el *momentu* que después que la pones en la pandereta, la ves que está dura y está tiesa, pero cuando está caliente es una cosa igual que goma, igual que *chicli*, la estiras y la llevas donde quieres [...]». Lines Vejo, entrevista 5 de septiembre de 1997.

<sup>21</sup> Zuecos particulares que se emplean para salir de la casa, especialmente cuando hay nieve, y que todavía se utilizan en algunas áreas de Cantabria. Este objeto también fue elevado a la categoría de símbolo de la cultura cántabra tradicional.

<sup>22</sup> Lines Vejo, entrevista 8 de octubre de 1997.

<sup>23</sup> Las pandereteras caloqueñas Lines y Mina Vejo hablan explícitamente de «fabricación de la piel».

<sup>24</sup> Con este artesano realicé un vídeo que documenta el proceso constructivo completo de una pandereta.

<sup>25</sup> Entre otros, y por orden alfabético de las localidades: Tomás Cano Sainz (Anaz-Medio Cudeyo), Rmluthier (Astillero), Mariano Pérez García (Cueto, Santander), Juan Ramón Ruiz (San Felices de

## 1. 2. El papel de la música en el seno de la comunidad

Durante mucho tiempo, la pandereta ha desempeñado en Cantabria una relevante función social y ha constituido, en buena medida, la más acreditada forma de expresión musical,<sup>26</sup> cuyo cometido específico ligado al entretenimiento ha determinado, de hecho, su predominio casi absoluto en contextos festivos:

La pandereta era importante porque no había otro instrumento de música. Y tú sabes que, bueno, pues esto ha sido desde muy viejo, la gente quiere divertirse, quiere bailar, quiere hacer algo de alguna manera, y entonces en cada lugar y en cada sitio los alcances que tenían *pa'* hacer un instrumento de música [...] era este. Y aquí era importante porque era el único instrumento de música que había y se utilizaba si un día había fiesta. El hacer el baile, pues, era con la pandereta; era una cosa importante porque había un día que se tenía para divertirse.<sup>27</sup>

Acompañar el baile con el sonido de la pandereta era una tradición tan consolidada que, como señalaba Ángeles Sánchez, a lo largo de décadas, este instrumento fue considerado el elemento medular de la vida cultural de los distintos pueblos de la zona:

Sí, lo primero es la pandereta. Lo más antiguo, lo primero en los pueblos. Allí en mi pueblo, en todas las casas sabían tocar las señoras, en todas las casas. Allí se hacían los bailes siempre con pandereta, igual tocaban las solteras que las casadas. Allí es que era el baile todos los domingos. Si hacía bueno en un corro o en la carretera —entonces no pasaban coches como ahora— y si llovía en unas casas o en unos portales. Todos los vecinos [participaban] y los jóvenes venían de otros pueblos, lo que no venían eran ellas, las jóvenes no [...]. Eran muchas [mujeres], bueno, ya te digo que en todas las casas se tocaba la pandereta. Cuando se cansaba una se ponía otra y había más baile.<sup>28</sup>

«Antiguamente», «lo verdadero de siempre», «lo más antiguo», «lo de toda la vida», son expresiones destinadas a subrayar el prestigioso arcaísmo de este membranófono que la mayoría de las pandereteras de más edad empleaban una y otra vez para resaltar su papel principal en la tradición musical cántabra. Hasta la década de 1940, este instrumento fue el protagonista casi absoluto de la mayoría de los eventos celebrativos comunitarios como bodas, servicios religiosos,<sup>29</sup> festivales tradicionales, recepciones de autoridades políticas o eclesiásticas y el acompañamiento de las

---

Buelna), Sergio Cayón (Santiurde de Toranzo y Villasevil de Toranzo), Atanasio Gallego (Vioño de Piélagos) y José Manuel Fernández González y Daniel Sánchez Cruz del Colectivo Etnográfico Brañaflor que realizan una producción muy pequeña y reproducen, sobre todo, modelos antiguos.

<sup>26</sup> Un dato que se repite continuamente en las narraciones de las intérpretes.

<sup>27</sup> Linares Vejo, entrevista 8 de octubre de 1997.

<sup>28</sup> Ángeles Sánchez, entrevista 1 de septiembre de 1997.

<sup>29</sup> Por ejemplo, durante los oficios de la misa de Navidad, para acompañar el canto de villancicos.

procesiones de los santos.<sup>30</sup> Pero alcanzaba su máxima capacidad expresiva los domingos por la tarde cuando, tras el rezo del rosario, en casi todos los pueblos los parroquianos se reunían para bailar *a lo suelto*.<sup>31</sup> El recuerdo de aquellas tardes festivas, que transcurrían tocando y bailando, es descrito por estas mismas ancianas como una práctica muy generalizada:

Cuando yo era joven íbamos al baile los domingos. Lo primero íbamos al rosario y después a bailar y después, a las seis de la tarde, *pa' casa*. Si no... ¡Ya sabía lo que pasaba! Había que estar de vuelta antes que se acostasen las gallinas. Hacíamos un baile en el mismo *caminu* real y... ¡venga a bailar! Éramos tres a tocar la pandereta. Yo, cuando no tocaba, bailaba ¡Yo quería mejor bailar! La jota la bailaba bien.<sup>32</sup>

El placer evocado en estos testimonios también podría ser explicado sobre la base de la capacidad de la música para crear un tiempo virtual, distinto del de la vida cotidiana, gracias al hecho de que la sucesión cronológica de sonidos sigue sus propias reglas (Blacking, 1995a). La naturaleza ilusoria del tiempo musical, percibida a través de la escucha, permite apreciar la experiencia musical como una suspensión del tiempo real (Collisani, 1988).

Se trata de una concepción que, de hecho, aparece incluso en las palabras de muchas de las tañedoras entrevistadas, en cuyos relatos el baile dominical al son de la pandereta se entiende como una manera de diferenciar el día festivo del ordinario.<sup>33</sup> El baile, que duraba toda la tarde, precisaba un cambio continuo de pandereteras, lo que era posible gracias al hecho de que tañer este instrumento representaba un tipo de conocimiento compartido por todas las mujeres de la comunidad:

Se hacía baile todos los domingos del año. [...] en esa época yo era ya de las más jóvenes, de las últimas, pero mis antecesoras, empezando por mi madre, que sabían tocar la pandereta todas, unas mejor que otras, pero todas. Posaba una la pandereta y la cogía otra ¡Y hala, venga a bailar con la jota!<sup>34</sup>

<sup>30</sup> «Con pandereta eran los villancicos, y se tocaba, pues, siempre que había un acontecimiento: si era que había una boda se tocaba el tambor y la pandereta, si era el domingo a la salida del rosario había baile con tambor y pandereta, si había un bautizo lo mismo, siempre que había un acontecimiento de alguna cosa». Lines Vejo, entrevista 4 de septiembre de 1997. Los cantos procesionales con pandereta que escoltan a las procesiones en numerosas zonas de la región se conocen como *picayos* o bailes al santo.

<sup>31</sup> Se aludía así al baile de la jota, aunque, en realidad, *suelto* indicaba la ausencia de contacto físico entre los danzantes, de suerte que este tipo de estructura coreútica suele denominarse *bailes de pareja abierta*. Sobre este tema véase, entre otros, Sachs ([1933] 1980b).

<sup>32</sup> Castolina Tresgallo, entrevista 10 de agosto de 1997.

<sup>33</sup> «[...] hombre, yo creo que a la gente le gustaba esa hora: se comía, se rezaba el rosario, se parlaba ahí un poco, se hacía baile... se distinguía el domingo». Lines Vejo, entrevista 4 de septiembre de 1997.

<sup>34</sup> Mina Vejo, entrevista 24 de agosto de 1997.



Fig. 2. Entrambasaguas, baile dominical, 1934. Fotografía, colección particular de Almudena López

Por su parte, Bondad Amor recuerda que, cuando la intérprete no era oriunda del pueblo, para poder tocar en ese particular contexto festivo necesitaba contar con el permiso de las pandereteras locales:

[...] un hermano mío se casó en Aradillos, y venían las hermanas de mi cuñada y esas eran muy tocadoras, eran de allí, más arrimado a Reinosa, y se juntaban dos y una prima, y llevaban un rato tocando y muy bien, o sea, muy unidas. Con la pandereta también hay el cantar «para ponerme a cantar tengo licencia pedida, la juventud de este pueblo, me la tiene concedida». Porque, claro, siempre era la forastera, era forastera. Era unas de esas cosas que las hacen un favor que las dejan tocar, pero también les hacen un favor las otras que tocan.<sup>35</sup>

Para muchas de ellas, aprender a tocar este instrumento no sólo era una forma de participar activamente en la fiesta, sino también un compromiso social. El hecho de que sólo fuera posible festejar cuando había alguna intérprete de pandereta otorgaba a las mujeres un papel central en el seno del grupo.<sup>36</sup>

Cada comunidad poseía una o dos panderetas de propiedad común, que solían adquirirse gracias a los fondos recaudados en fiestas y bodas y que se utilizaban, sobre todo, para acompañar el baile en eventos comunitarios. Estos instrumentos

<sup>35</sup> Bondad Amor, entrevista 7 de agosto de 1997.

<sup>36</sup> «No, antes existía la pandereta y nada más. Se hacían las romerías de la juventud y el baile con pandereta solo». Remedios García, entrevista 13 de septiembre de 1997.

normalmente se guardaban en la iglesia o en casa de la tañedora de mayor e incuestionable virtuosismo. Tal y como rememora Adela Gómez:

[...] había dos panderetas en cada pueblo, que se compraban. Esas se compraban con fondos del pueblo: que se hacía una boda y se sacaba dinero, pues se compraban las panderetas nuevas. Y así, pues se ponía una pareja a tocar y todos los otros a bailar y se hacía un baile muy largo.<sup>37</sup>

En los relatos de las intérpretes más provecas, el espacio de la *performance* aparece frecuentemente considerado como un entorno libre en el que poder expresarse, un ámbito protegido en el que se toleraban y admitían comportamientos o expresiones que podían llegar a considerarse inapropiados en otras circunstancias: «era una época que la picaresca no existía nada más que en el baile y en los cantares porque así, cara a cara, no se decía a nadie nada. No sé por qué. Estaba prohibido. No se atrevían. Pues por eso, con los cantares se decían las cosas, de esa forma»<sup>38</sup>.

El lenguaje musical permitía evadir las convenciones y subvertir los roles sociales y sexuales, al tiempo que consentía la construcción de dinámicas relacionales diversas. A diferencia de muchas otras demarcaciones culturales, especialmente mediterráneas, en Cantabria no existían restricciones particulares para que las mujeres se exhibiesen en contextos públicos, sino que, muy por el contrario, se delegaba en ellas el cometido de animar la fiesta.<sup>39</sup>

Todo esto venía determinado por el hecho de que la pandereta, debido a su función de acompañamiento del baile y a sus capacidades sonoras, era considerada el instrumento de calle y de entretenimiento por excelencia. Tal y como señalaba Ángeles Sánchez, eran esencialmente las mujeres quienes garantizaban el baile comunitario:

Los domingos igual bailaban una casada y una soltera, allí en el baile, y bailaban igual. Allí no se encontraba mal que dijeran: «mira, esta está casada y está bailando y está tocando», no, no. Es que si no estaba se la iba a llamar a casa: «fulana, venga a tocar un poco la pandereta». «¡Ya vengo!». Y bailaban, pero era la jota, o sea que lo *agarrau* no lo bailaban, las casadas no, pero la jota con cualquiera. Y así hasta que ya después, las que éramos más jóvenes, nos casamos. Y

---

<sup>37</sup> Adela Gómez, entrevista 31 de agosto de 1997.

<sup>38</sup> Lines Vejo, entrevista 4 de septiembre de 1997.

<sup>39</sup> Numerosos estudios etnomusicológicos sobre prácticas musicales han demostrado que, en realidad, a menudo gracias a la música, las mujeres pueden alterar los papeles preestablecidos y obtener un mayor poder, así como expresar sus sentimientos e ideas. Existe una amplia literatura sobre el tema de la música y el género de entre cuyas contribuciones destaca, por ejemplo, Magrini (2003).

después ya vino lo moderno, ya venían las orquestas, los piteros y eso, y ya no volvió a tocarse la pandereta.<sup>40</sup>

Pero, aunque durante el baile no hubiera interdicciones para las mujeres casadas, su participación quedaba a menudo relegada a la mera observación del evento, lo que es explicado por muchas tañedoras como un hecho casi natural debido al cambio de rol que conllevaba el matrimonio, a la asunción de mayores responsabilidades para con la familia y el trabajo<sup>41</sup> y a una inevitable pérdida de interés<sup>42</sup>.

Como en muchos otros contextos, incluso en esta área se aprecia una separación más o menos declarada entre las prácticas musicales masculinas y femeninas, algo particularmente acusado en lo que respecta a dos instrumentos, el rabel y la pandereta (Tuzi, 2010), pues si el primero se asocia en general a los hombres, la segunda queda mayoritariamente vinculada a las mujeres<sup>43</sup>.

La segregación o la complementariedad de los ámbitos musicales de una comunidad es interpretada por diversos especialistas como una consecuencia de las dicotomías doméstico/público y femenino/masculino en que muchas culturas operan consuetudinariamente.<sup>44</sup> Numerosos estudios sobre comportamiento musical documentan, a este respecto, la existencia de lugares de ejecución distintos que fundamentan su segmentación en las dualidades público/privado y masculino/femenino.<sup>45</sup> Unas divisiones que se han utilizado a menudo en los estudios de género como categorías hermenéuticas destinadas a facilitar la comprensión de los roles que desempeñan las mujeres y los hombres en un colectivo dado.<sup>46</sup>

La asociación entre *doméstico* y *femenino* ha sido entendida por no pocos antropólogos como una consecuencia directa de las características fisiológicas de la mujer;<sup>47</sup> de hecho, según Sherry Ortner (1974), las mujeres, debido a sus funciones

---

<sup>40</sup> Ángeles Sánchez, entrevista 26 de septiembre de 1997. El *agarrau* se refiere a cualquier baile de pareja cerrada durante la cual sus integrantes mantienen contacto físico, como en el vals, la polca o el pasodoble.

<sup>41</sup> «Mi madre pertenecía a una generación en que una mujer se casaba y tenía hijos y se acababan las panderetas». Bondad Amor, entrevista 7 de agosto de 1997.

<sup>42</sup> «Solteras, porque las casadas ya no [...] que toquen las solteras. No, las casadas ya andaban a sus cosas, salían a ver el baile, a fijarse en la gente, pero no bailaban». Adela Gómez, entrevista 31 de agosto de 1997.

<sup>43</sup> Hasta hace unas décadas, las prácticas musicales masculinas estaban claramente separadas de las femeninas y la proscripción para los hombres de tocar la pandereta era tan categórica que en algunos lugares su incumplimiento conllevaba el apodo despectivo *mujerita*. Y aunque este veto –o el relativo a la ejecución del rabel por las mujeres– no sea así de palmario hoy día, todavía sorprende la supervivencia de dicha rutina incluso entre las nuevas generaciones.

<sup>44</sup> Véanse Ortner (1974), Rosaldo y Lampher (1974a), Rosaldo (1974b) y Ortner y Whitehead (1981).

<sup>45</sup> Consúltense, en este punto, Sarkissan (1987), Ziegler (1990) y Sugarmann (1997) entre otros.

<sup>46</sup> Resulta interesante, a este respecto, la posición de Julie Marcus (1992), que sugiere abandonar la idea de entornos contrapuestos basados en la dicotomía doméstico/público y, en cambio, tratar de identificar esferas privadas y públicas dentro de cada *gender domain*.

<sup>47</sup> Véanse en particular Ortner (1974) y Rosaldo (1974).

reproductivas, se consideran más cercanas a la naturaleza y, en consecuencia, sus roles se restringen a aquellos desempeños sociales que también se consideran más cercanos a la naturaleza, como la alimentación y la crianza de los hijos. Y es precisamente en el cuidado de los niños que esta autora identifica la causa última del *confinamiento* de las mujeres en el espacio doméstico. A partir de estas mismas consideraciones, diversos estudios etnomusicológicos han demostrado una considerable prevalencia masculina en contextos de ejecución pública, en particular con respecto a la práctica instrumental.<sup>48</sup>

En cambio, Tullia Magrini sostiene que este supuesto no se corresponde con la realidad dado que, a menudo, gracias a la música, las mujeres pueden subvertir roles y obtener mayores cotas de poder. La música, entre otras cosas, les permite expresar sus sentimientos e ideas incluso en comunidades en las que se reconoce un control masculino absoluto: el mundo musical constituye una dimensión privilegiada para expresar, modificar y transgredir los modelos locales de identidad de género (Magrini, 2003:15).

En Cantabria, el fenómeno se revierte por completo, pues lo que normalmente se considera el medio masculino, es decir, el ámbito público, era en realidad de potestad femenina.<sup>49</sup> Pero si los espacios de ejecución parecían, por decirlo de alguna manera, *invertidos*, y podían inducir a pensar en la concesión a las mujeres de una mayor libertad, en realidad los roles se corroboraban a través del repertorio. De hecho, a una aparente prohibición justificada tan solo por el inevitable «siempre ha sido así» se superponía un veto implícito contra la ejecución de repertorios juzgados impropios para las mujeres o inadecuados para los hombres.

Por lo general, la mayoría de las canciones interpretadas con el rabel y también aquellas acompañadas con la pandereta se centran en la relación sexual. Sin embargo, mientras que en las primeras son frecuentes las metáforas picarescas, en las segundas el vínculo hombre/mujer se sitúa en un plano diferente, pues los *cantares* de pandereta lo describen principalmente a través de los sentimientos que puede provocar: felicidad, desengaño, infidelidad, pasión, despecho o celos.

Pero si estos cantos obligaban a las mujeres a mantener en público conductas moralmente aceptables, la expresión musical evadía en cierto modo las convenciones sociales e intervenía como un elemento de contraste frente a una estructura social preestablecida que subordinaba el papel femenino al masculino. En consecuencia, la praxis musical permitía contrastar estos roles y admitía, mientras duraba, el establecimiento de dinámicas de relación inusitadas.<sup>50</sup>

---

<sup>48</sup> A este propósito véanse Koskoff (1987a, 1987b y 1987c) y Herndon y Ziegler (1990).

<sup>49</sup> De hecho, la pandereta se estimaba un instrumento de calle mientras que el lugar tradicional para tocar el rabel, de adscripción masculina como ya se ha dicho, era la cocina.

<sup>50</sup> Las piezas acompañadas de rabel, debido a su naturaleza licenciosa, también se conocen como *cantares picantes*. Por lo tanto, si se asume que el carácter de los textos cantados ha estipulado en gran medida

Al rastrear los recuerdos de pandereteras de diferentes generaciones, otro elemento que emerge con claridad es el inexorable proceso de cambio al que se ha visto sometida la vida musical de esta comunidad. Una transformación relativa no solo al uso y función del instrumento, sino también a la alteración del papel desempeñado por quienes fueron las principales representantes de esa tradición.

Se pueden identificar, al menos, un par de causas que contribuyeron al abandono temporáneo de dicha herencia musical, una de ellas de carácter privado y la otra pública.<sup>51</sup> Desde un punto de vista individual, dos circunstancias específicas constituyen sendos motivos para el *rechazo* del instrumento: el matrimonio<sup>52</sup> y la muerte de un miembro de la familia.<sup>53</sup>

Por otro lado, y desde un punto de vista social, el factor más influyente ha sido, sin lugar a dudas, la Guerra Civil, que, como ya se ha mencionado, supuso una drástica interrupción de prácticamente todas las formas de expresión coreútica y musical. La música y el baile, tan estrechamente ligadas al ocio y a la diversión, perdieron de inmediato su razón de ser:

Cuando la guerra se acabó el baile. Hasta que fue la Guerra Civil aquí se hacía mucho baile, pero después que pasó la guerra tardó muchos años en volverse

---

la prohibición de tocar determinados instrumentos en espacios públicos o privados, en realidad, en el seno de una comunidad concreta, los sonidos musicales devienen, a un tiempo, vulgares e inmorales, decorosos y púdicos, dependiendo de los repertorios y de los contextos de ejecución en que se producen. Sobre este tema véase Tuzi (2009 y 2010).

<sup>51</sup> Otro elemento a tener en cuenta con respecto a las transformaciones verificadas en el ámbito musical fue la incorporación de nuevos instrumentos como el *pito* y el tambor. La mejora de las vías de comunicación entre los pueblos, la mayor disponibilidad económica de la comunidad para contratar a músicos profesionales foráneos, pero también, y, sobre todo, las mayores posibilidades sonoras de estos instrumentos, supusieron la introducción de alternativas musicales a la pandereta. Lines, por ejemplo, recuerda: «[...] luego pasó. Aquí sí duró un poco más porque no había medios de comunicaciones, [...] no se traían cosas de otros sitios. Luego ya, en Liébana, que si se traía la gaita, que si en Potes venían con el pito y tambor por la Cruz, y empiezan ya a irse metiendo las cosas de otros lugares. Habiendo pandereteras ya se traían gaiteros, y la pandereta pues quedaba arrinconada». Lines Vejo, entrevista 24 de agosto de 1997.

<sup>52</sup> «G. Tuzi: ¿Cuándo te casaste, seguiste tocando la pandereta? / R. García: No, no. No la volví a coger más, fíjate, nunca. Nunca hasta que vino esto de Cabezón de la Sal, esta fiesta, hace 30 años. No la había cogido hacía, ya te digo, otros treinta por lo menos. No la había cogido. Lo que hacía era cantar aquí en casa, eso, cantar. Cantar, eso sí, cantaba y me iba a la hierba por allí a trabajar y cantaba que me mataba. Cantar sí cantaba. Pero la pandereta no la había vuelto a coger [...]». Remedios García, entrevista 13 de septiembre de 1997.

<sup>53</sup> «Hasta que se murió mi hermano [en 1946]. [...] Pues ya, cuando mi hermano, ya lo dejamos igual ella [la hermana] que yo. Yo ya no volví a tocar más hasta después de casada, hasta el [año] 70, por lo menos». Ángeles Sánchez, entrevista 18 de septiembre de 1997. La renuncia circunstancial a la música por respeto a la persona fallecida está documentada en muchos otros horizontes culturales. Véase al respecto Lortat-Jacob (1996: 166).

a hacer baile. Y ya, después, yo no sé cómo empezó. Después de la guerra se tardó *muchísimo* en volver a hacerlo.<sup>54</sup>

En una posguerra da gracias a sobrevivir. Es que la guerra es lo más desastroso, lo más inútil, porque no tiene ventaja alguna. Entonces, lo que digo es que ¿cuáles ganas tenía la gente de baile cuando tenía que sembrar en el *huertu* patatas *pa' comerlas*? O sea, que se quedaron muchas tradiciones [...].<sup>55</sup>

La guerra produjo, pues, un cese casi completo de tales manifestaciones y el inevitable alejamiento de la mayoría de los miembros de la comunidad de este tipo de actividad social. Si para numerosas pandereteras los eventos personales y sociales causados por la Guerra Civil determinaron un período de larga separación de la música, para muchas otras provocaron su abandono completo y definitivo.

Con la aprobación del Estatuto de Autonomía en 1981, la pandereta empezó a ser recuperada como un fantasma del pasado, el estandarte de un mundo desaparecido que se quería redescubrir. Sin embargo, en esta etapa el instrumento perdió su función original y propia, es decir, el acompañamiento de la danza tradicional, y fue relegado a un papel sobre todo representativo,<sup>56</sup> tal y como lo demuestran las palabras pronunciadas por Francisco Javier López Marcano, quien fuera durante mucho tiempo consejero de Cultura del Gobierno de Cantabria:

Si hay un instrumento que identifica el sentir cántabro común a todas las comarcas y rincones de la región, ése es la pandereta. Sinónimo de alegría, la musicalidad de la pandereta representa el mejor medio para recuperar la memoria histórica de nuestro folclore y nuestra música. Un legado del que nos sentimos orgullosos y responsables. Una herencia cultural en la que miramos y nos identificamos como un pueblo con historia y alma, esa misma alma que se encierra en este libro y que viene transmitiéndose de generación en generación gracias a nuestras panderetas (López Marcano, 2008: 8).

Y gracias a este proceso de revalorización, los intérpretes de generaciones anteriores han asumido la condición de iconos de la historia de la comunidad y depositarias de la tradición. Su regreso a la escena cultural es consecuencia directa de una política dirigida hacia la recuperación del patrimonio, que ha visto en la organización de festivales, concursos, fiestas y celebraciones alrededor de personajes ilustres los medios más apropiados para acreditar los valores originales de la región. Lines y Mina Vejo recuerdan, por ejemplo, el momento en que volvieron a

---

<sup>54</sup> Mina Vejo, entrevista 4 de septiembre de 1997.

<sup>55</sup> Lines Vejo, entrevista 4 de septiembre de 1997.

<sup>56</sup> No se prodigan, a día de hoy, las ocasiones públicas en que los miembros de la comunidad se reúnen para bailar la jota al son de la pandereta, a pesar de que un número creciente de jóvenes intenta recuperar esta tradición.

tocar la pandereta para la conmemoración del músico lebaniego Jesús de Monasterio:<sup>57</sup>

Después de la guerra, cuando volvió a sonar la pandereta otra vez, fue cuando el homenaje a Jesús de Monasterio. [...] nos mandaron una pandereta de Potes *pa'* que fuéramos a tocar porque era músico él. En Potes buscaron más músicos *pa'* darle el homenaje a ese hombre. Y había que buscar panderetera [...] y entonces fue cuando nos llamaron y cuando eso no había pandereta y nos mandaron una de Potes. Tuvimos mucho éxito cuando tocamos. [...] Y después ya fuimos a más sitios. Había muchísima gente mayor. La gente mayor, hija mía, era de volverse *locu* cuando oyó la pandereta. [...] porque hacía mucho que no se oía.<sup>58</sup>

---

<sup>57</sup> Según mencionan estas pandereteras, el lapso de tiempo transcurrido desde la Guerra Civil, cuando dejaron de tocar, hasta los festejos a los que fueron invitadas, fue de 37 años.

<sup>58</sup> Llines y Mina Vejo, entrevista 4 de septiembre de 1997. La expresión que Mina empleaba, «volvió a sonar la pandereta otra vez», evidencia de manera palmaria la distancia entre un *antes* y un *después* del instrumento. La prolongada interrupción sufrida por la música tradicional cántabra, y más particularmente por la de pandereta, es, sin duda, uno de los elementos que más llama la atención en las narraciones de las diversas intérpretes. Este hecho ha determinado, en no pocos casos, la desaparición física real del instrumento, de modo que, como cuenta Mina, cuando la invitaron a tocar junto con su sobrina, los organizadores se vieron obligados a proporcionarles panderetas porque carecían de ellas.



Fig. 3 Villacarriedo, Fotografía, colección particular de Gustavo Cotera

### 1. 3. La transmisión de los conocimientos musicales

Comprender el sistema de aprendizaje de un instrumento musical o de la música vocal no puede limitarse únicamente a desvelar las técnicas de ejecución, sino que debe desentrañar las maneras en que se transmiten determinados conocimientos y tener en cuenta factores como el género<sup>59</sup> y las diferentes generaciones de los individuos implicados<sup>60</sup>. En Cantabria, al menos hasta el estallido de la Guerra Civil y según se desprende de la mayoría de los relatos, el aprendizaje de la pandereta fue, en virtud de la centralidad del papel social que desempeñaba, un fenómeno largamente generalizado. El sonido del instrumento estaba tan presente en la vida de la comunidad que muchas tañedoras afirmaban que «se respiraba en el aire». Por otro lado, Bernard Lortat-Jacob (2001: 27) señala que cuanto más extensa es la participación de un colectivo en un evento tanto más significativa es la compartición de la práctica musical.<sup>61</sup> Así pues, la mayoría de las niñas y de las jóvenes podían tocar la pandereta, aunque solo algunas de ellas se distinguieran por su particular talento. Ser competente en este instrumento formaba, de hecho, parte de un compendio de saberes femeninos generalizados que solía pasar de una generación a otra. Frecuentemente, la tradición de la pandereta se presenta como una suerte de «bien heredado»,<sup>62</sup> un regalo de la naturaleza que se recibe al nacer,<sup>63</sup> un conocimiento transmitido con mayor frecuencia dentro de la misma familia, esfera en la que cada mujer asumía su compromiso como custodia de las tradiciones musicales comunitarias:

Las pandereteras no venían, las pandereteras eran cada hija del vecino del pueblo, no venían de ningún sitio. Es que [...] ibais a Lantueno y más o menos decían:

---

<sup>59</sup> Como ya se ha mencionado con anterioridad, los estudios etnomusicológicos de las últimas décadas han demostrado cómo la ideología de género de una sociedad y los comportamientos relacionados con ella pueden influir en el pensamiento y en las prácticas musicales. En lo relativo a estas últimas, Tullia Magrini (2003) señala que los contextos de ejecución son oportunidades privilegiadas para la construcción y representación de las identidades de género individuales, así como para la comprensión de las interrelaciones entre los diferentes géneros presentes dentro de una misma comunidad.

<sup>60</sup> El hecho de poder contar con músicos de diferentes generaciones permite reconstruir los procesos de cambio verificados en el seno de una tradición musical, no solo en lo que respecta a las praxis performativas, sino también a los diferentes sistemas de enseñanza-aprendizaje involucrados.

<sup>61</sup> A este propósito Rice recuerda que el aprendizaje musical es, al mismo tiempo, un proceso social, cognitivo y psicomotriz (1994, 42).

<sup>62</sup> «Pues dicen que todo se hereda», Adela Gómez, entrevista 1 de octubre de 1997.

<sup>63</sup> «Es cierto que las cosas a veces se heredan, a veces se nace con ellas». Lines Vejo, entrevista 5 de septiembre de 1997. En tal sentido, al analizar esta cuestión, algunos especialistas hipotetizan que «se puede pensar en una correlación entre los conceptos sobre las posibilidades hereditarias y el grado de participación del público en los eventos musicales» (Merriam, 1893: 87).

«¡Ah, la que toca la pandereta es Bondad!». Pero también ellas tocaban poco o mucho, o sea, tocábamos todas.<sup>64</sup>

Los recuerdos de las intérpretes de más edad me han permitido identificar no sólo las que hasta hace unas décadas eran las estrategias para la aprehensión de la música, sino también analizar sus transformaciones ulteriores.<sup>65</sup> Como sucede en muchas otras culturas, en Cantabria el proceso de transmisión se basó fundamentalmente en un principio de aprendizaje por imitación o «por impregnación»<sup>66</sup> (Angioni, 1989: 8) o «visual-verbal-táctil» (Rice, 1994: 54), iniciado durante los primeros años de vida –entre los cuatro y los ocho años– en el entorno doméstico pues, según refiere Enriqueta Cabrero, la familia representaba el espacio natural para las primeras experiencias musicales:<sup>67</sup>

Yo aprendí siendo una niña, siendo una niña, pues yo me acuerdo que mi madre bajaba a Torrelavega, porque entonces bajaban a Torrelavega a comprar, a hacer las compras, porque aquí en el pueblo había tiendas pequeñas, y para comprar cosas así útiles pues iban a Torrelavega. Mi madre siempre decía «te traigo una muñeca», pero yo quería una pandereta. Es que mi madre también tocaba muy bien la pandereta y cantaba muy bien también. Mi madre venía y me traía la pandereta y yo, pues tocaba. Era *pequeñina*, mi madre tocaba con la de ella y yo con la mía. Pero es que yo ya nací con esta cosa. Me gustaba, ya la sabía tocar, no me enseñó nadie. Entonces tendría pues siete u ocho años. Aunque también me gustaban las muñecas y jugaba con mis hermanas y eso, pero me gustaba mucho más la pandereta. Y las canciones montañesas me encantaban.<sup>68</sup>

Las palabras de Enriqueta parecen verse confirmadas por el verso de un *cantar* de pandereta que dice: «toco la pandereta, que me la enseñó mi madre cuando me daba la teta».<sup>69</sup> Por otro lado, «la forma más simple e indiferenciada de aprendizaje musical se logra mediante la imitación que, en la mayoría de los casos, tiene lugar durante los primeros años» (Merriam, 1983: 154). El sistema imitativo comporta un

<sup>64</sup> Bondad Amor, entrevista 7 de agosto de 1997.

<sup>65</sup> Lógicamente, para poder comparar los diversos sistemas de enseñanza, he asistido a clases en algunas escuelas de folclore musical.

<sup>66</sup> Ángeles Sánchez recordaba: «Empecé yo a tocar, a aprender empezaría yo, pues a los doce años o así, viendo a mis hermanas y a mi madre. Yo me ponía también con una tapa, [y] cuando ellas dejaban la pandereta me ponía yo con la pandereta, pero si no, así. Así fue como fui aprendiendo y luego, con mi hermana, ensayando allí en casa. Como yo estoy enseñando ahora a esta chiquilla, pues ella me estuvo enseñando a mí *pa'* tocar con ella. Y ya a los catorce años por la Patrona, aquí en Torrelavega, fuimos al concurso y ganamos el primer premio». Entrevista 24 de septiembre de 1997.

<sup>67</sup> Rice, en su estudio sobre la *gaida*, subraya la proximidad social como elemento prioritario para determinar a qué miembros de las generaciones precedentes debía imitarse, de suerte que los familiares se encuentran entre las principales fuentes de inspiración (1994: 54).

<sup>68</sup> Enriqueta Cabrero, entrevista 1 de septiembre de 1997.

<sup>69</sup> Enriqueta Cabrero, entrevista 1 de septiembre de 1997.

tipo de práctica directa que involucra, al mismo tiempo, tanto la vista como el oído. Las niñas, inmersas en la vida musical de la comunidad, aprendían a tocar el instrumento observando y, sobre todo, escuchando a sus madres o a las demás mujeres que actuaban en los eventos festivos, de manera que la reproducción de algunos modelos constituía, de hecho, como recordaba Adela Gómez, la característica central de todo el proceso de estudio:

¿La pandereta? Pues yo tendría ocho años cuando mi madre me enseñó a tocar. Como era lo único que se hacía entonces, pandereta y rabel, no había más música. Ya de ocho años *pa'* adelante, ya iba tocando cada vez mejor. Una herencia que traemos, que la hemos podido conseguir.<sup>70</sup>

Porque es que aquí se usaba el baile de la jota, la jota montañesa. Había que aprender a bailar y a todo, y [mi madre] me enseñó a bailar, a tocar, a cantar. Cantar no cantaba ella muy bien, pero los sonos los daba bastante bien y yo los cogía. Mirando, y con el oído, porque siguiendo a los demás se aprende todo, se cogía pronto. Cuando estaba en casa cualquier *ratín* que tenía un *poquetín* de espacio pues ya: «mamá, toca un poco la pandereta». Y tocaba la pandereta y yo escuchaba porque eso se coge con el oír.<sup>71</sup>

La disponibilidad de tiempo parecía ser otro agente favorable al proceso de adquisición de este acervo musical. La nieve, en tanto factor natural que suspende numerosos quehaceres ordinarios, es considerada por muchas tañedoras como una de las concausas que contribuían al aprendizaje del instrumento.<sup>72</sup> Se permanecía mucho tiempo en casa y, por lo tanto, tocar la pandereta era una forma de distracción para toda la familia. Es Esther Montes quien lo evoca con relación al área de Campoo:

Nevaba tanto en invierno aquí. Desde noviembre empezaba a nevar aquí, entonces cuando yo era pequeña ¡Y qué nevadas, hija mía! Que hasta marzo no se quitaban y algunas veces en marzo también había nieve, pero ya no tanto. En la casa de mi padre llegábamos de la escuela, ya veníamos por la tarde, cenábamos y después de cenar mi padre decía «toca un poco». Y yo tocaba con un plato, o con una palangana, o con un cartón, no tenía pandereta. [...] Siete años tendría, ocho, nueve o diez, porque a los once años me compraron la pandereta y yo tocaba y mi padre bailaba en la cocina con mis hermanas. [...] Todos los inviernos, todos los días ¡Hala, venga! Que vamos a bailar.<sup>73</sup>

En la mayoría de los casos, el aprendizaje no se realizaba con el instrumento musical, sino con otros objetos. Es probable que las particularidades organológicas y

---

<sup>70</sup> Adela Gómez, entrevista 1 de octubre de 1997.

<sup>71</sup> Adela Gómez, entrevista 31 de agosto de 1997.

<sup>72</sup> Me refiero, naturalmente, a aquellas personas que habitaban en áreas con frecuentes y copiosas nevadas invernales como Campoo, Liébana, Polaciones y otras zonas interiores de montaña.

<sup>73</sup> Esther Montes, entrevista 4 de agosto de 1997.

acústicas del membranófono hayan contribuido a favorecer el uso de cualquier tipo de elemento, con lo que se facilitaba, así, su difusión. Ángeles Sánchez recordaba que, para aprender a tocar, las niñas a menudo se veían obligadas a recurrir a utensilios de uso cotidiano como cajas, tapas, mesas, cestos o platos de loza:

G. Tuzi: ¿Tú has empezado a tocar directamente con una pandereta?

Á. Sánchez: No, con tapas, las tapas de las cazuelas, cuando eso, y decían mis hermanas que me quedaba mirándolas [...], y yo claro haciéndolo a veces también. Y cuando no tocaban ellas yo cogía la pandereta, o [tocaba] con una tapa, con las tapas de las cazuelas.<sup>74</sup>

Sin embargo, la pasión por la música, más que el talento, es la característica básica en que todas las pandereteras coinciden al considerarla clave para acceder al conocimiento musical. Aunque la mayoría de ellas describe la propensión a la música como algo natural, innato,<sup>75</sup> en realidad, lo que se desprende de los diferentes relatos es que el aprendizaje del instrumento deriva, en gran medida, de la vocación y el entusiasmo. De hecho, las propias intérpretes reconocen en el placer de la música una de las principales motivaciones capaces de inducir a una persona a aprender a tocar y cantar:<sup>76</sup>

Bueno, aquí en Caloca, cuando yo era niña, había mucha juventud y se hacían bailes todos los domingos del año, no siendo en Cuaresma y en *Advientu*. Y en mi casa se guardaba la pandereta. Yo tenía una hermana dieciséis años mayor que yo y, por decirlo de alguna manera, ella era la *caporala*, y allí se guardaba la pandereta. Y cuando iban a trabajar al *campu*, pues yo me quedaba en casa *pa'* cocer la comida y agarraba la pandereta y me liaba a tocar, allí sola, hasta que me cansaba. Y así aprendí yo a tocar la pandereta, nadie me enseñó. Pues, tendría... no sé si tendría seis. De cuatro a seis años, tendría yo. Y cuando había baile, pues «vete a buscar la pandereta, Mina». Iba con la pandereta y me volvía tarde, cuando se terminaba el baile. Y la volvía otra vez a nuestra casa. Pero siempre he tenido mucha afición a esto de la pandereta y a esta música, y por eso aprendí.<sup>77</sup>

<sup>74</sup> Entrevista 1 de septiembre de 1997.

<sup>75</sup> «Bailar y cantar, eso me encantaba. Pues que lo llevo dentro. Lo llevaré en la sangre; no sé por qué será, pero lo llevo en la sangre». Enriqueta Cabrero, entrevista 20 de octubre de 1997.

<sup>76</sup> El deseo continuo de tocar –«agarraba la pandereta y me liaba allí hasta que no me cansaba», Mina Vejo, entrevista 8 de octubre de 1997–, de aprender nuevas piezas –«siempre se está aprendiendo. Porque como siempre hay canciones nuevas, pues hay que empezar de nuevo», Adela Gómez, entrevista 1 de octubre de 1997–, de experimentar con la pandereta hasta obtener innovaciones técnicas y estilísticas –«pensé: la pandereta así no se puede tocar, no tiene son [...], y esto es lo que he aprendido yo por mi cuenta», Esther Montes, entrevista 26 de agosto de 1997–, de actuar en público y lograr el reconocimiento a su pericia, son algunas de las razones más frecuentes aducidas por las tañedoras a la hora de explicar su afición al instrumento.

<sup>77</sup> Mina Vejo, entrevista 8 de octubre de 1997.

Pero si es cierto que la afición acercaba a la gente a la música, el talento seguía siendo un requisito importante tanto para facilitar el ingreso de una niña o de una muchacha en el mundo adulto cuanto para garantizar su participación activa en las prácticas musicales de la comunidad:

Pues aprendí a tocar la pandereta de chica, muy chica, muy chica. La verdad es que ya no me acuerdo. Era chiquitina y ya tocaba yo la pandereta. Bueno, no tocaba la pandereta ¡Ojo! Tocaba un plato de porcelana, o una palangana, o un cartón. Y me gustaba más el cartón porque con la palangana te dolían los dedos. Yo empecé a tocar, a tocar, a tocar. En el pueblo bajaban los mozos de los pueblos [cercanos] entonces a bailar. Me subían sobre aquella mesa de matar el lechón, porque abajo no veía nadie: «Esther toca». De verdad, si me paraba un poco: «Esther, toca otra vez». La tonta, allí con la pandereta. Y si no estaba, me buscaban. Bajaban los mozos de los pueblos de por allí y yo a tocar la pandereta y los otros a bailar. Pero casi no me dejaban descansar tampoco. Yo estaba allí, tocando la pandereta, y «toca rica», y «toca otra vez». Bueno, me llamaban rica, eso sí, y guapa también me dijeron dos o tres veces. Fue una equivocación ¿verdad? No importa. Alguna vez me dieron unos caramelos, pocos, y yo seguía tocando.<sup>78</sup>

La mayoría de las tañedoras considera su capacidad musical un saber innato o una suerte de conocimiento natural. Y este es el motivo por el cual, aunque siempre se refieran a procesos de transmisión familiar o a su recepción merced a las otras mujeres del pueblo, no parecen querer reconocer ningún tipo de relación directa con una maestra. Así, a pesar de que a través de las palabras de las pandereteras que he entrevistado es posible identificar ciertos patrones que han sido objeto de imitación, se detecta una tendencia generalizada a no admitir la influencia determinante de modelo específico alguno y a enfatizar, con no poco orgullo, el hecho de haber aprendido a tocar sin ayuda de nadie:

Dice una hermana mía, que me lleva dieciséis años, que yo tenía cuatro años y me ponían encima del mostrador en la taberna. Y otro hermano, que me llevaba dieciocho años, me llevaba a la tienda con los otros muchachos a tocar la pandereta. Yo me acuerdo que siempre he tocado la pandereta en mi pueblo, que no es este, es cerca de Reinosa. En Lantueno había baile de pandereta, y no era una docena de personas, eran doscientas, porque venían los muchachos y las chicas de otros pueblos. Tocaban dos y se bailaba la jota *a lo ligero*. [...] Yo no aprendí en ningún lado.<sup>79</sup>

Bernard Lortat-Jacob, al referirse a los métodos de transmisión del conocimiento musical en el ámbito de la tradición oral del contexto sardo, identifica cuatro tipos diferentes de filiación que también se pueden encontrar en la región cántabra. El primero y más habitual de los casos es la filiación familiar, de padre a hijo o de

---

<sup>78</sup> Esther Montes, entrevista 29 de septiembre de 1997.

<sup>79</sup> Bondad Amor, entrevista 7 de agosto de 1997.

madre a hija, pero en Cantabria puede asimismo producirse entre abuela y nieta, tía y sobrina o de hermana mayor a hermana menor. Existe, asimismo, un segundo modelo que no implica relación de parentesco pero que entraña un tipo de filiación establecido de ancianos a jóvenes. En el tercer caso, no parece advertirse ninguna forma de descendencia obvia, mientras que en el último de ellos se produce una suerte de «filiación interrumpida» en la que un intérprete abandona forzosamente la música debido al luto y entrega a otros su repertorio mediante un proceso de traspaso que puede ser auspiciado por el propio músico o puede ocurrir contra su voluntad al verse usurpado sin su consentimiento (Lortat-Jacob, 2001: 75-76).<sup>80</sup> En el caso que ocupa estas páginas, los dos primeros modelos de sistemas de transmisión fueron los más comunes, al menos, hasta la segunda mitad de la década de 1930.

Resulta importante advertir que en todas las narraciones el tiempo se presenta como un requisito esencial para llegar a dominar el instrumento. La conciencia de alcanzar una cierta *madurez musical* también incide en la idea de que la obtención de tales destrezas no es el resultado de un proceso inmediato, sino que implica un lento desarrollo compuesto por adquisiciones técnicas, prolongados ejercicios con el instrumento y contribuciones creativas personales:

Bueno, oí tocar algo a las mayordomas que tocaban algo, tenían una pandereta y tocaban. Yo, pues iba mirando cómo iban haciendo, pero vamos, de aquello que yo aprendí a lo que sé hoy, no tiene ninguna comparación, sino mover la pandereta. Lo vi toda la vida y aprendí viéndolo. Es a fuerza de rasgar que se aprende. No lo vas a aprender ni en quince días ni en un mes. He aprendido a tocar la pandereta, pero he aprendido yo sola, después, porque yo no tocaba la pandereta como la toco ahora. [...]. Hay que tener mucho amor propio para hacerlo y mucho interés.<sup>81</sup>

En cualquier caso, este patrimonio musical ha experimentado una evolución continua, aunque lenta, a través de constantes innovaciones que han ido modificado parcialmente algunos rasgos estilísticos. Las principales variaciones imprimidas en la técnica del instrumento tuvieron lugar, precisamente, durante el período en que la pandereta desempeñaba una función específica dentro de la comunidad: aquella de acompañar la danza. Mina Vejo, por ejemplo, panderetera de Caloca desaparecida en 2003, me mostró dos estilos de ejecución diferentes. La primera técnica corresponde al sistema utilizado por las mujeres de la generación de su madre, mientras que la segunda, caracterizada por una mayor complejidad de movimientos, es, según sus propias palabras, consecuencia de la combinación de su contribución creativa personal con elementos compartidos por todas las demás tañedoras de su tiempo:

<sup>80</sup> El último de los casos mencionados no constituye un fenómeno particularmente frecuente en Cantabria, a pesar de que algunos repertorios se adscriben a determinadas pandereteras como es el caso de *El agua de limón* de Esther Montes.

<sup>81</sup> Esther Montes, entrevista 26 de agosto de 1997.

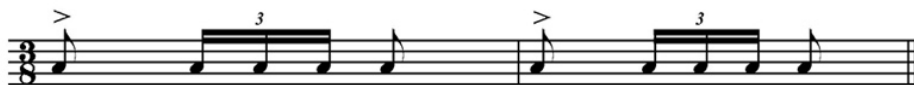


Fig. 4. Modulo rítmico de la madre de Mina Vejo. Transcripción propia

M. Vejo: Lo de mi madre es más fácil. Este que toco yo, *le he inventau* yo.

G. Tuzi: ¿Pero no lo hacía solo tu madre?

M. V.: Las que supieran tocar, tocaban como mi madre.

G. Tuzi: Y el golpe que haces tú ¿quién te lo enseñó?

M. V.: Lo aprendí oyéndolo tocar en el baile. Yo aprendí a tocar como tocaban las mozas de mi época y a mi madre la oí tocar en la cocina. Cogía la pandereta alguna vez que tenía buen humor y tocaba, y yo, como *pa'* mí he tenido siempre mucha afición a esto de la pandereta y el tambor, lo aprendí.<sup>82</sup>



Fig. 5. Modulo rítmico de Mina Vejo. Transcripción propia

La pérdida del vínculo con la danza ha generado un proceso de transformación en la práctica musical de la pandereta que ha modificado sustancialmente los propios mecanismos de enseñanza y aprendizaje. En la actualidad, es posible identificar dos métodos de instrucción distintos vinculados a diferentes modos de transmisión de las técnicas y repertorios de este instrumento. Por una parte, aquel sistema que no es más que una continuación del estilo antiguo atestiguado por las pandereteras de generaciones anteriores:

Así como toco, enseño. Para aprender lleva mucho tiempo, no creáis que vais a aprender en un momento. Sí, es fácil, todo es muy fácil, pero hay que cogerla y empezar, y hay que ver para aprender a tocar. Porque estas chavalas piensan que van a aprender en un momento, dice: «yo ya». ¿Qué creen, que yo nací enseñada?<sup>83</sup>

Por otra parte, se observa la propagación de nuevos planteamientos docentes que desarrollan diversos itinerarios no exclusivamente basados en procesos de imitación.<sup>84</sup> De hecho, ya no solo se aprende a tañer participando de los eventos festivos

<sup>82</sup> Mina Vejo, entrevista 8 de octubre de 1997.

<sup>83</sup> Esther Montes, entrevista 26 de agosto de 1997.

<sup>84</sup> Es evidente que el modelo imitativo sigue prevaleciendo incluso en las escuelas de folclore que han desarrollado técnicas alternativas con otras metodologías. En cualquier sistema musical, en todo caso, la mimesis en los procesos de aprendizaje de un instrumento continúa siendo la técnica de estudio predominante.

para *robar* con ojos y oídos los sonidos del instrumento, sino que se debe frecuentar una escuela o acudir, en privado, a clases particulares. La enseñanza en las aulas de folclore, que a día de hoy prevalece, ha alterado la relación numérica entre maestras y alumnas, al tiempo que ha obligado a adaptar la pandereta a la nueva realidad. La profusión de niñas, jóvenes y adultas involucradas en las lecciones y la necesidad de hacer que toquen juntas requiere, en efecto, un gran esfuerzo coordinatorio que, en muchos casos, conduce a simplificar la técnica de ejecución<sup>85</sup> y deriva en una inevitable uniformidad de estilo.<sup>86</sup> En tal sentido, Lines Vejo planteaba dudas sobre la posibilidad de aprender a tocar la pandereta en este tipo de contextos:

G. Tuzi: Pero, hay muchísimas chicas que tocan la pandereta, que estudian, que van a las escuelas de folclore.

L. Vejo: Sí, hay muchos grupos, pero sabes qué pasa, y eso es casi normal, con más instrumentos de música tocan otro estilo, y es que es muy difícil. Una cría

<sup>85</sup> Ciertamente, los toques principales realizados en el instrumento para producir el ritmo básico de la jota no se modifican, pero a menudo sucede que no se aprovechan todas las posibilidades acústicas de la pandereta como hacen las intérpretes más veteranas. La propagación de esta manera de articular los dedos sobre el instrumento, distinta de aquella de las generaciones anteriores, es otra consecuencia del alto número de tañedoras formadas en las escuelas y de la normalización de las *performances* amplificadas.

<sup>86</sup> Las clases de pandereta son muy populares y están más concurridas cada día; esto ha hecho que sea necesario crear un sistema que facilite mantener el compás del toque grupal, algo insólito porque, tradicionalmente, el baile era acompañado por una o como máximo dos pandereteras. La edad de quienes se matriculan en estos cursos oscila entre los 6 y los 20 años, aunque en los últimos tiempos este rango se ha ampliado debido a la presencia de alumnas mayores. El amplio elenco de centros que sigue refleja la realidad actual de la enseñanza de la pandereta; así, por orden alfabético de localidades, cabrían mencionarse la Escuela de folclore de Astillero (Daniel Sánchez Cruz), la Escuela de folclore de Cabezón de la Sal (Rosa Martínez Callejo), la Escuela de música tradicional de Cabuérniga (Lorena Gutiérrez Santos), los Talleres Genoz en la Casa de Cultura Francisco Díez Díez de Cacedo de Camargo (Patricia Bueno), la Escuela de folclore de Fresno del Río (Marta Gutiérrez Rodríguez y Erme Quintanal Piñera), el Taller de pandereta y bailes regionales de La Cavada en Riotuerto (Vanessa Fernández Agudo), la Asociación cultural Los Ventolines de Laredo (Mayte Blanco Peña), el Aula de cultura tradicional de Cereceda en Liébana (Lara Rebanal López), el Aula de cultura tradicional de Valdebaró en Liébana (María Bulnes Peláez), la Escuela de folclore Banda Gaitas Gedíu de Los Corrales de Buelna (Ruth Pérez Fernández y Raquel Pérez Fernández), la Escuela de pandereta de Reinosa (Ángela Ruíz Gutiérrez y Beatriz Gutiérrez Canales), la Escuela de pandereta de Requejo (Shara Gutiérrez Martínez y Rebeca García Ruiz), la Escuela de folclore de San Felices de Buelna (Conchi García Alonso), la Escuela de folclore de Piélagos (Ana María García González), la Escuela de folclore Peña Rebujas de San Mateo (Lorena Gutiérrez Santos), la Escuela de música popular de Santander (Conchi García Alonso y José Manuel Fernández González como refuerzo), el Taller de pandereta y cantares de San Román de Cayón (Vanessa Fernández Agudo), la Escuela de folclore de San Vicente de la Barquera (Daniel Sánchez Cruz), la Escuela de folclore de Medio Cudeyo-Solares (Miriam Guerra García), la Escuela de folclore de Torrelavega (Conchi García Alonso, Mari Velarde Bolado, Estíbaliz Pérez Bolado, Arancha Becerril Arce y Cristina Porras Dalama), la Escuela de folclore de Val de San Vicente (Conchi García Alonso), o la Escuela de pandereta y folclore de Los Valles Pasiegos (Adelaida Valdés).

la pones a tocar contigo sola y es fácil que toque como tú, pero de la otra manera es muy difícil.<sup>87</sup>

A esta dificultad se suma la actual pérdida de lo que Diego Carpitella ha llamado el «nivel de musicalidad *cotidiana*» (1992b: 57), es decir, la participación extensa en los eventos musicales y ese tipo de permutabilidad que denota que un patrimonio es compartido y socializado. Y es que, si bien los sistemas de transmisión de conocimientos de las escuelas de folclore representan en parte una continuación del estilo antiguo, también expresan las condiciones de una generación que, habiéndose acercado al instrumento a través de otros caminos y con diferentes motivaciones, no conserva el vínculo con la práctica musical colectiva.

Aunque en Cantabria las escuelas de folclore musical son los principales centros para el aprendizaje instrumental, vocal y coreográfico, todavía se conservan ejemplos de los usos inveterados de aquello que podría denominarse el *modelo antiguo*. Durante mi investigación algunas de las pandereteras de edad más avanzada dedicaban parte de su tiempo a enseñar las tradiciones coréuticas y musicales de la región.<sup>88</sup> Transmitir el propio saber significa, ante todo, contribuir a perpetuar una tradición que, de lo contrario, correría el riesgo de desaparecer o de transformarse irremediablemente.<sup>89</sup> Así pues, el hecho de que estas tañedoras fueran reconocidas por la comunidad y por las propias instituciones como figuras de la memoria y custodias del patrimonio regional las fue convirtiendo en interlocutoras ideales en lo relativo a la enseñanza. En casi todos los casos, además, han considerado su implicación docente como una forma de *compromiso* con la comunidad, y de ahí su frecuente negativa a percibir retribuciones por dicha actividad.<sup>90</sup> No resulta inhabitual el que se solicite a tañedoras de generaciones anteriores la impartición de cursos en instalaciones municipales, escuelas y residencias para ancianos.<sup>91</sup> Algunas de ellas también atendían a un cierto número de alumnas para formarlas de manera privada.<sup>92</sup> En todo

---

<sup>87</sup> Lines Vejo, entrevista 24 de agosto de 1997.

<sup>88</sup> La mayoría de ellas, al haber tenido que replantearse, en cierta manera, su propio estatus, siente la enseñanza de la música casi como un deber para con la cultura tradicional, una especie de *misión* que cumplir: «Yo nací para esto, para enseñar». Enriqueta Cabrero, entrevista 20 de octubre de 1997.

<sup>89</sup> Sobre tal tema, Timothy Rice recuerda cómo, en el contexto de la música búlgara, es perceptible «la lucha de estos músicos, que representan los valores del pasado, para preservar la integridad de los elementos de sus tradiciones» (1994: 233).

<sup>90</sup> «Yo voy a enseñar y no cobro nada. Otros van y cobran y les llevan también. A mí también me hace falta [el dinero] pero he dicho que no, y se acabó. Con lo que tengo soy feliz». Esther Montes, entrevista 8 de septiembre de 1997.

<sup>91</sup> Los cursos organizados en centros de la tercera edad han sido muy abundantes e incluyen a personas mayores de 50 años que, a pesar de haber vivido la tradición de la pandereta, nunca aprendieron a tocar bien el instrumento.

<sup>92</sup> Fenómeno extendido en los años 90 del pasado siglo que, a día de hoy, va reduciéndose progresivamente.

caso, la existencia de maestras reconocidas por la comunidad pone de manifiesto, en contraste con lo que sucedía antaño, una relación directa entre profesora y discípula, un vínculo que se puede identificar a través, incluso, de la escucha, y que revela claramente la filiación de descendencia musical:

Si tú vas a aprender a tocar la pandereta y vas a aprender con nosotras, siempre se sabrá si aprendiste con nosotras, con Esther o con otra. Siempre se va a saber con quién aprendiste tú, pero siempre tendrás tu toque personal, tuyo. ¿Me entiendes? Porque todas las muchachas que aprendieron con Esther Montes, yo sé que aprendieron con Esther Montes. Pero ya no lo hacen como ella, y es porque cada una tenemos nuestro toque personal.<sup>93</sup>

Por lo que respecta a las maestras más jóvenes, aunque se mantienen en el contexto de una perspectiva docente basada en la transmisión oral y en la imitación, tampoco faltan ejemplos de elaboración de técnicas para facilitar el aprendizaje del ritmo y de los movimientos de las manos.<sup>94</sup> Estas profesoras, influidas sin duda por las nuevas condiciones en las que operan, han tratado de afirmar metodologías de enseñanza que, si bien parten del sistema tradicional, explicitan los principios técnicos del instrumento. Begoña Lozano, por ejemplo, había creado una fórmula que permitía a sus alumnas memorizar el patrón rítmico y los gestos percusivos de los dedos en la pandereta: «esto me lo he inventado yo para que las niñas puedan aprender, es más fácil. Puedes hacer *tan-ta-ta-tan-ta-raspo*. Pero queda mejor: *tengo-un canario*. El *ca* se hace con el [dedo] gordito».<sup>95</sup>

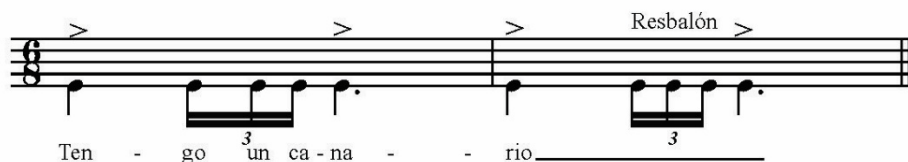


Fig. 6. Fórmula mnemónica ideada por Begoña Lozano del patrón rítmico de *lo pesao*

<sup>93</sup> Lines Vejo, entrevista 8 de octubre de 1997.

<sup>94</sup> En algunos casos se emplean fórmulas mnemotécnicas creadas ex profeso a la manera de aquellas aplicadas, ya desde antiguo, al repertorio de, por ejemplo, los picayos, cuyo ritmo y técnica ejecutiva eran sugeridos a través de la expresión «torta y leche».

<sup>95</sup> Begoña Lozano, entrevista 27 de septiembre de 1997. Esta panderetera se halla, actualmente, retirada de la docencia. El *raspo* es el *resbalón*, esa suerte de trino efectuado mediante fricción, con el dedo rígido y en movimiento ascendente sobre la membrana del instrumento.

Esta forma de verbalizar la técnica de aprendizaje del instrumento difiere por completo del sistema prevaleciente en la mayoría de las culturas de tradición oral. Como recuerda Rice, refiriéndose a la música búlgara, normalmente las personas de más edad sobreentienden las categorías cognitivas y las destrezas necesarias para producir música que existen «más allá de la verbalización, en ese dominio que Seeger llama “conocimiento musical” y que Bourdieu denomina “habitus”, de donde surgen las estrategias de la práctica» (1994: 66). Tampoco las intérpretes ancianas cántabras suelen verbalizar su propia forma de tocar ni desarrollan modelos que ayuden a comprender la técnica de ejecución, y lo que normalmente describen como *sistema de enseñanza* no es sino la mimesis directa. Parece evidente, sin embargo, que la posibilidad de aprehender una práctica musical a través de la imitación requiere de una inmersión musical constante, la permanencia en un entorno donde las prácticas musicales sean continuamente audibles y visibles, lo cual no sucede en Cantabria desde hace mucho tiempo, por lo que el recurso a las escuelas resulta inevitable.

La primera escuela de folclore musical surgió en Torrelavega, una ciudad de cierta relevancia en el campo de la música tradicional y conocida en la región como poseedora de un estilo propio.<sup>96</sup> No pocos representantes de la escuela, algunos de los cuales coincidieron más tarde en el grupo Nuestra Señora de Covadonga, han aportado un cambio estilístico consistente en la introducción de una forma de polivocalidad a dos partes<sup>97</sup> en el canto con pandereta, que se han convertido en elementos identificativos de la propia escuela.<sup>98</sup> En aquellos casos en los que, por el contrario, la transmisión se ha producido en el seno de la familia,<sup>99</sup> el aprendizaje ha continuado avanzando por itinerarios que podrían calificarse de antiguos, como en el caso de María Luisa Haro Cubillas y Aura Tazón Cubillas<sup>100</sup>:

G. Tuzi: Y tú, Aura ¿cuándo has aprendido?

A. Tazón: No ha sido este diciembre, ha sido el anterior, porque en noviembre del 96 fue cuando le pedí a Mariano que me hiciera una pandereta para regalarla a mi abuela. Yo creo que fue en Reyes de 1996. Salió por ahí a relucir una pandereta de estas de chiquillos, de *juguétin* [...]. Y yo vi que mi abuela tocaba la pandereta.

---

<sup>96</sup> La Escuela Municipal de folclore de Torrelavega se fundó en 1991. La dirección y gestión del centro están a cargo de los grupos folclóricos más representativos del municipio: Virgen de las Nieves de Tanos y Nuestra Señora de Covadonga, de los respectivos barrios homónimos, y San Pablo, del distrito de Nueva Ciudad.

<sup>97</sup> Véase la tercera parte del libro «La identidad en música».

<sup>98</sup> No todas las personas formadas en esta escuela han adoptado dicho estilo de canto.

<sup>99</sup> Si bien lo más frecuente es que la transmisión de conocimiento se realice de abuela a nieta, no faltan otros casos en los que las jóvenes recurren a tañedoras ancianas sin vínculos de consanguinidad para aprender la técnica del instrumento y recuperar un estilo que estaba desapareciendo.

<sup>100</sup> Recuerdo que también la nieta de Esther Montes, Carolina, aprendió a tocar el instrumento con su abuela y que, junto con ella, fue la protagonista de un programa de TVE-Cantabria sobre la enseñanza de la pandereta.

No lo sabía, vamos, no era consciente, porque seguro que ya había sacado la pandereta, pero no era consciente de ello. Y bueno, me puse a aprender, no tenía pandereta y allí fue cuando conocí a Mariano<sup>101</sup> y le dije: «¿Tú haces panderetas? Hazme una». Bueno, empecé con la tapa de una olla y con discos de estos de playa [*frisbees*]. Lo que pasa es que me falta la mano.<sup>102</sup>

No obstante, las palabras de Aura revelan motivos ulteriores que exceden el mero placer de aprender a tañer el instrumento y que están vinculadas, fundamentalmente, al deseo de perpetuar la tradición<sup>103</sup>:

Y, además, a mí lo que me gustaría es que aprendiera más gente, por lo menos, más gente de mi pueblo, más gente de Escalante, para que la cosa resurgiera. Las tardes del verano que estamos todos aburridos, después de volver de la playa, pues tranquilamente bajas la pandereta, te pones a tocar, a bailar... puede ser muy divertido. Lo que pasa es que, bueno, a la gente no le va, se ha perdido demasiado y a mucha gente le parece una cosa para viejos lo del folclore. Pero bueno, estoy enseñando a una chica, otra que también quiere aprender. Una señora que me ha pedido que le encargue a Mariano dos panderetas para sus nietas, *pa'* que yo *las* enseñe. Y bueno, que siempre en verano nos juntamos unos cuantos y ya solos seamos tres o cuatro que tocamos y cantamos y hacemos un poco de folclore, los demás ya no se van, se quedan y escuchan y a veces piden «¿Cantáis esta que cantasteis el otro día, sobre no sé cuánto? Y bueno, la cosa parece que se va a mover un poco.<sup>104</sup>

Más allá de las diferencias entre los dos modelos de transmisión de conocimiento analizados hasta ahora, la mayoría de las pandereteras de más edad indicaban el hecho de haber crecido en la tradición como la verdadera línea divisoria frente a las nuevas generaciones<sup>105</sup>. Haber aprendido a tocar la pandereta participando en el baile dominical es, para estas intérpretes, garantía de corrección y de dominio de las reglas del sistema. Por el contrario, la privación de tal experiencia hace que el aprendizaje del instrumento sea más problemático y, según ellas, más imperfecto:

Aquí, antes, había la costumbre de tocarla siempre todas [las mujeres], pero hoy ya no. Ahora han empezado otra vez a tocar la pandereta. Pero claro, tardan más en aprenderlo porque no lo ven. Cuando yo tenía cinco años ya tocaba. No la pandereta, sino una palangana. Porque las otras las oía yo tocar la pandereta, y yo, para hacerlo como ellas, tocaba en todos los sitios y así aprendí.<sup>106</sup>

<sup>101</sup> Está hablando de Mariano Pérez; véase n44 *supra*.

<sup>102</sup> Aura Tazón, entrevista 2 de octubre de 1997.

<sup>103</sup> No es pues casual que, en los últimos años, Aura haya estado impartiendo lecciones de pandereta en una escuela de música.

<sup>104</sup> Aura Tazón, entrevista 2 de octubre de 1997.

<sup>105</sup> Sobre este argumento véase Rice (1994).

<sup>106</sup> Esther Montes, entrevista 16 de septiembre de 1997.

Y si con sus palabras, por un lado, las tañedoras mayores expresaban un disgusto por todo aquello que consideraban casi perdido, por otro lado, trataban de identificar las causas de tal transformación. La mayoría de las responsabilidades se atribuían principalmente a las maestras, que, según se ha mencionado, transmiten conocimientos que no les son propios, tradiciones que no han vivido directamente: «Pues tocan así, pero no le dan ese aire, ese aire que es el que es de la Montaña. Ya no es igual, no, no, no. Porque ya enseñan personas que no conocieron lo de atrás, cómo venían las cosas, no lo conocieron».<sup>107</sup> A esta falta de *experiencia vivida* debe añadirse el hecho de que se trata de unos usos y funciones diferentes de aquellos que eran originalmente propios del instrumento, y que en la actualidad tienen lugar mayoritariamente en los concursos, en el acompañamiento de espectáculos de grupos de danza o en actuaciones de artistas individuales<sup>108</sup>:

Es que se parecen, pero no saben. Es que ninguna, nadie [...] es que no saben enseñar. Yo he enseñado aquí a unas chiquillas, eso, y tocan un poquito para poder bailar, pero las que están en estas escuelas no toca ninguna para bailar, eso es el problema.<sup>109</sup>

Uno de los principales reproches al estilo de las nuevas generaciones tenía que ver con la velocidad de ejecución, demasiado rápida para permitir el acompañamiento del baile. Otra consecuencia producida por algunos métodos de enseñanza estriba en una cierta homogeneización resultante. La característica principal de las pandereteras ancianas radicaba, precisamente, en la interdependencia entre ese sello, esa cualidad *antigua* que hunde sus raíces en la tradición musical de la comunidad, y una innegable contribución creativa individual. Todas las intérpretes pertenecen a la comunidad, pero, al mismo tiempo, difieren en algunos rasgos del lenguaje compartido y presentan su propia personalidad artística que las hace únicas y reconocibles: «cada una tiene su estilo, todas se parecen pero ninguna es igual».<sup>110</sup> Al hablar de las jóvenes que aprenden a tocar el instrumento en las escuelas de música folclórica, muchas de las tañedoras de más avanzada edad destacaban la mayor uniformidad estilística de las nuevas generaciones, tanto como para afirmar que, más que indicar el valle de origen de cada intérprete, era posible identificar la escuela de la que procedían. Con ello evidenciaban la fractura entre el llamado *estilo romería*<sup>111</sup> y la forma de tocar propia de las escuelas de folclore y de los grupos de baile:

---

<sup>107</sup> Enriqueta Cabrero, entrevista 20 de octubre de 1997.

<sup>108</sup> Durante las fiestas tradicionales todavía hay quien baila la jota al son de la pandereta –otras veces con pito y tambor–, pero se trata de una realidad cada vez más escasa.

<sup>109</sup> Ángeles Sánchez, entrevista 1 de septiembre de 1997.

<sup>110</sup> Lines Vejo, entrevista 24 de agosto de 1997.

<sup>111</sup> El término *romería* indica, para las ejecutantes más veteranas, el estilo empleado como acompañamiento del baile durante las fiestas tradicionales.

G. Tuzi: ¿Cómo han cambiado el estilo, la manera de tocar y el baile?

L. Vejo: ¡Hombre! Pues sí ha cambiado, que ahora ya no se hace baile en ningún lugar. La jota y *a lo ligero*, lo tradicional de aquí, no se toca. Algunos, pues lo hacen, sí, han formado muchos grupos de danza, muchas cosas, pero tampoco han buscado mucho las raíces de las cosas. Han intentado ellas más bien hacer las cosas por su cuenta y de una forma... Pues, mira, antes había un estilo de tocar en Caloca. En cada lugar había un *estilu*, porque cada persona tiene un estilo *pa'* todas las cosas. Entonces, ahora tú has oído por ahí grupos, sabes que tocan todos igual, y es precisamente por eso. Y estos grupos, estas danzas, estas cosas nacieron todas con la Sección Femenina. Porque, pues claro, tampoco en los pueblos yo creo que no aprendió nadie; no sé, que en realidad sea culpa de todos, también de nosotras, que tampoco hemos intentado, a lo mejor, mirar tanto por ello. Pero, que eso es así. Tú ves estos grupos de danza y es que todos, todos, tocan igual. Y esto pues sí, porque han *estao* todos a la misma maestra, eso se ve que es esto.<sup>112</sup>

Esta reflexión de la intérprete de Caloca parece confirmar la idea de una brecha generacional que no solo ha determinado una refuncionalización de las prácticas musicales, sino que ha producido otros cambios que las viejas pandereteras solían percibir como el epílogo de una tradición.



Fig. 7. Pandereteras, Cabezón de la Sal, 1920, colección particular de Gabriel Morante Portugal

<sup>112</sup> Lines Vejo, entrevista 8 de octubre de 1997.

#### 1. 4. Profesionalidad y diletantismo

La literatura etnomusicológica ha abordado el problema de la profesionalidad y del estatus de los músicos tratando, sobre todo, de dilucidar qué parámetros deben adoptarse para evaluar la competencia musical de un individuo a la hora de reconocérsele un rol específico. Cualquier cultura musical registra diferentes niveles de competencia que van desde estadios mínimos y generales hasta los más altos grados de especialización técnica. Merriam, a este respecto, adopta un criterio que considera, de partida, a todos los músicos como especialistas para luego diferenciarlos sobre las bases de su «devoción total a la profesión» y de su «dependencia económica exclusiva de la música», así como de su capacidad ejecutiva (1983: 135).<sup>113</sup> En este mismo orden de cosas, pero con relación a las culturas musicales de tradición oral, Lortat-Jacob (2001: 96) adopta sendos parámetros económicos y sociales análogos, y subraya cómo la *profesionalización* de los músicos transcurre en paralelo a la *comercialización* de la música.<sup>114</sup> En los últimos años, gracias al desarrollo de las teorías posmodernas que han enfatizado la dimensión dialógica de la etnografía, el interés de los etnomusicólogos se ha centrado principalmente en las figuras de los músicos.<sup>115</sup> Un cambio de perspectiva que surgió principalmente del reconocimiento de la importancia del músico como agente mediador entre el universo sonoro y el sistema sociocultural de la comunidad.

También yo opté, en esta investigación, por observar el universo musical cántabro a través de los ojos de algunas intérpretes tradicionales que, si bien no dependían económicamente de la música y, en ese sentido, no podían considerarse profesionales, han sido, no obstante, reconocidas en su entorno como acreditadas representantes de la cultura musical de la región. No hay duda de que las pandereteras, a pesar de los cambios que se han producido en la zona en cuanto al papel desempeñado por la música y por sus protagonistas, han ejercido y continúan ejerciendo una influencia particular en la vida de la comunidad.

---

<sup>113</sup> Merriam (1983: 135) también considera otros factores para definir el grado de profesionalidad de los músicos individuales, como la apreciación del público y su estimación en el seno de la comunidad.

<sup>114</sup> El etnomusicólogo francés recuerda que la posibilidad de atribuir «a los músicos un estatus profesional» también puede verificarse gracias a la activación de un proceso de segregación de roles en el que «el público participante-actor se convierte en público a secas», por lo que, «en este nuevo contexto, la fiesta musical ya no es un espacio obligado de solidaridad, sino un lugar de exhibición que marca una disparidad cada vez más clara entre los productores y los destinatarios de la música» (Lortat-Jacob, 2001: 14-15).

<sup>115</sup> Confróntense, entre otros, Rice (1994), Tuzi (2012), Cámara de Landa y Eli Rodríguez (2006). Asimismo, la revista *Cahiers de ethnomusicologie* ha dedicado sus números 11 y 15 a estos argumentos: «Paroles de musiciens» (1998) e «Histoires de vie» (2002), respectivamente.

La jerarquización de diferentes grados de competencia musical, tanto por parte del público como de las propias pandereteras, me ha llevado a reflexionar sobre las formas en que se distinguen los diversos niveles de profesionalidad para adjudicar a ciertos individuos, y no a otros, la condición de representantes de la cultura musical cántabra. Tomando como punto de partida las construcciones e interpretaciones de las propias protagonistas, así como el tipo de rol que se les ha asignado en el seno de la comunidad, he tratado de entender en función de qué factores una persona puede ser reconocida o se autorrepresenta como músico. Conviene subrayar el hecho de que algunas de las figuras que han llegado a ser más relevantes en el mundo musical regional no habían sido tenidas por tales en el momento en que este instrumento cumplía un cometido sustancial en las dinámicas comunitarias. También es importante señalar que los criterios que actualmente determinan la apreciación de una buena intérprete no siempre coinciden con los de la edad de oro de la pandereta, aunque, por supuesto, la pericia y las capacidades técnicas y expresivas sean las bases para la distinción cualitativa de las pandereteras, especialmente en la concepción de las de más edad.<sup>116</sup>

Depende cómo la aprendas, porque hay que mover esta mano, y esta otra. Hay que moverlas y tienes que cantar también, que todo viene junto, todo junto, rica. Tienes que tocarlo y tienes que cantar, y dar esta mano y poder dar vuelta porque, si no, no haces nada.<sup>117</sup>

Pero la estimación del talento también se verifica a través de otros criterios, como la certitud de haber aprendido a tocar con esmero y haber logrado óptimos resultados, todo lo cual, y por lo que respecta a las propias pandereteras, se expresaba con frecuencia a través de la exteriorización de un fuerte sentimiento de orgullo:

G. Tuzi: ¿Te hubiera gustado aprender otro instrumento?

E. Montes: No, uno vale, haciéndolo bien, vale uno solo. No abarquemos demasiado, porque si vas a abarcar te queda que no sabes ni uno ni otro. Pero yo no quise aprender más que esto y esto sé, y lo he aprendido bien, de verdad, estoy orgullosa de haberlo hecho. Sí, sí, orgullosa estoy de haber aprendido bien, porque la verdad es que lo he aprendido bien, porque hay personas que suben [a un escenario] y a lo mejor se equivocan. Yo no me equivoqué nunca. Nunca, nunca.<sup>118</sup>

---

<sup>116</sup> Actualmente, las reglas impuestas por las competiciones musicales a menudo determinan unos criterios de apreciación que no siempre coinciden con los descritos por las intérpretes de generaciones anteriores.

<sup>117</sup> Esther Montes, entrevista 4 de agosto de 1997.

<sup>118</sup> Esther Montes, entrevista 29 de septiembre de 1997.

Sin embargo, en el transcurso de esta investigación, el intento de explicitar algunos de los criterios valorativos fue, en gran parte, vano; de hecho, rara vez obtuve respuestas precisas a la pregunta de cuáles eran las características que permitían juzgar a una buena tañedora.<sup>119</sup> Por un lado, la dificultad de verbalizar un sistema de reglas relativas a la práctica musical parece ser una característica común a las diversas pandereteras que he entrevistado, cuyas explicaciones orales solían reemplazarse con demostraciones prácticas. Por otro lado, creo que la *inefabilidad* expuesta por la mayoría de las tañedoras acerca del propio saber especializado se puede interpretar gracias al hecho de que se trata de un conocimiento tácito y, en gran medida, indecible al estar implícito en su propia praxis. Y es, precisamente, a través de la praxis ejecutiva como este conocimiento se explica y se manifiesta; es a través de la acción –hacer y ver hacer a otros– como se adquiere, lo que deja poco espacio para la disertación exegética, para la reflexión formal y aún menos para predisposiciones operativas o propedéuticas (Angioni, 1989: 9).

Además, no todas las sociedades elaboran una ratio musical expresa y ésta, más comúnmente, subyace en las prácticas vocales e instrumentales (Giannattasio, 1998: 134), por lo que es el sonido mismo lo que evidencia el discurso. La valoración de la propia *performance* o de la de los demás a menudo está vinculada a consideraciones de carácter musical; se habla de la soltura de la mano, de la movilidad de la muñeca, de la voz, de la entonación, del ritmo... todas ellas características físicas y técnicas que constituyen elementos necesarios pero insuficientes para alcanzar el estatuto de intérprete cualificada, ya que algo absolutamente imponderable parece determinar la diferencia entre una especialista y una aficionada: el *aire*.

«Dar aire a la pandereta» supone el gran salto cualitativo. Pero ¿cómo definir el *aire*, un concepto tan evasivo que ninguna palabra consigue precisar y sin embargo tan obvio en la escucha? Parece bien sabido que la música, en tanto objeto de reflexión, es complicada por naturaleza. Rehúye la descripción y se muestra como una realidad objetiva –los sonidos existen y pueden escucharse y analizarse– que, sin embargo, depende de la subjetividad de quienes la producen e interpretan. Así pues, el problema reside en comprender y representar aquello que se oculta tras los sonidos, esas «sombras» de las que habla Timothy J. Cooley para indicar la sensación de impotencia que los etnomusicólogos a menudo experimentan al pretender caracterizar su objeto de estudio (Barz y Cooley, 1997).<sup>120</sup> En el ámbito de la música para pandereta, el *aire* es presentado por todas las tañedoras de más avanzada edad como un elemento esencial,

---

<sup>119</sup> A propósito de los criterios de apreciación que consienten discernir la calidad de un músico, véase Sugarmann (1997).

<sup>120</sup> Véase también Lortat-Jacob (1995: 169), quien, a este efecto, habla de «*terra incognita*».

el único capaz de determinar una buena ejecución: «es que tocan como yo digo *pa'* lo que son agrupaciones; eso, no para bailar. Hay que darle aire a la pandereta. Esta mano es la que trabaja. Si, hay alguna que tiene aire, pero, claro, *pa'* bailar, no hay ninguna».<sup>121</sup>

Por lo tanto, está claro que las pandereteras de generaciones anteriores empleaban la metáfora del *aire* para indicar una relación esencial entre el instrumento, su sonido y los pasos de la danza. Para ellas, de hecho, saber tocar bien, es decir, *dar aire* a la pandereta, significa cumplir la función principal de este membranófono, que no es otro que hacer bailar a la gente,<sup>122</sup> aunque también significa «perseguir un proyecto estético» (Lortat-Jacob, 1996: 137).

Casi todos los discursos contraponen los adjetivos *viejo* y *nuevo* para resaltar las diferencias. El estilo antiguo se erige en sinónimo de auténtico y denota la profunda conexión entre la pandereta y la danza. La disociación de estos dos elementos indica, en cambio, el declive de una tradición musical y así lo subrayaban muchas de las intérpretes ancianas quienes, al tiempo de reconocer las cualidades musicales de algunas jóvenes tañedoras, señalaban sus deficiencias técnicas:

[...] porque lo mío es el estilo antiguo ¿Sabes? Lo mío es lo que bailamos con ello. Pero a mí, ahora, las que tocan las panderetas y eso, yo no sé bailar con ellas. No sé, a mí me faltan dos o tres golpes, igual las de Cabezón que las de Torrelavega que las de Reinosa. Tocan muy bien, pero tocan de otra manera.<sup>123</sup>

Así, la maestría se convierte en garantía de autoridad. Haber aprendido a tocar el instrumento durante el período en que la pandereta desempeñaba un papel importante se considera una certificación de virtuosismo. El tiempo, entendido como acúmulo de experiencias, garantiza su valor musical: «yo sé tocar la pandereta al completo, porque yo soy vieja y en la época de Lines ya no había bailes, y no aprendió como yo».<sup>124</sup> La competencia de estas pandereteras es particularmente valiosa porque se revela mediada por la memoria de la experiencia y cada ejecución reúne «recuerdos de la comunidad, de los lugares y de los eventos» (Rice, 1994: 301). La constatación de un talento particular confiere a las tañedoras una cierta autoridad en el ámbito de su propia comunidad, un prestigio que se reconoce con frases como «hace hablar la pandereta», «esas la tocaban como se debe de tocar», «ésta toca como nadie», «como ellas no he visto más, son únicas». Se trata principalmente de metáforas o expresiones genéricas utilizadas para

<sup>121</sup> Ángeles Sánchez, entrevista 1 de septiembre de 1997.

<sup>122</sup> «Yo me acuerdo que cuando tocaba mi hermana María la pandereta, y una que se llamaba Fión el tambor, aquello se bailaba solo. Tocar toca cualquiera, pero hace falta darle el golpe y el aire, esas cosas. Ellas tocaban de maravilla, se llenaba el baile cuando tocaban ellas». Mina Vejo, entrevista 8 de octubre de 1997.

<sup>123</sup> Remedios García, entrevista 16 de julio de 1997.

<sup>124</sup> Mina Vejo, entrevista 24 de septiembre 1997.

mostrar admiración, pero una declaración como «toca como debe tocarse», además de expresar un juicio positivo sobre determinada intérprete, parece hacer referencia a un sistema claro de reglas y a una estética musical precisa, aunque la comprensión de los mecanismos que regulan los comportamientos musicales permanezca fundamentalmente vinculada a la ejecución.

Un dato que frecuentemente surge de los diversos relatos y que subraya implícitamente los cambios experimentados por la relación entre el instrumento y la comunidad, es la constatación de que el nivel de competencia musical fue muy extenso mientras la música de pandereta constituía un «bien colectivo». Y, si es cierto que destacaban algunas figuras particularmente brillantes, en general todas las pandereteras poseían un buen nivel técnico: «algunas eran buenas pandereteras; otras eran menos buenas, pero ninguna tocaba mal». <sup>125</sup> Se podría decir, usando las palabras de Lortat-Jacob, que allí donde desarrolla un papel social importante, «la música es de todos y todos son músicos. El profesionalismo es prácticamente inexistente en estas sociedades» (1981: 88). Sin embargo, considerar la música tradicional como un acervo colectivo del que todos participan sin distinción puede conducir a la creencia de que es un tipo de música de fácil acceso que no necesita ningún tipo de especialización, cuando, en cambio:

[...] en lo que respecta a la auténtica tradición étnica, es justo lo contrario. De hecho, si es cierto que en el mundo popular muchos saben tocar instrumentos tradicionales o saben cantar, también es cierto que los auténticos depositarios del lenguaje musical son, y siempre han sido, relativamente pocos en una región. Durante una fiesta popular, de hecho, se puede ver cómo en su presencia los demás se hacen a un lado y se dejan guiar por aquél a quien toda la comunidad reconoce como la auténtica expresión colectiva, como el «virtuoso», el sacerdote del más puro lenguaje y el maestro de la tradición. Lo que también muestra que esta es, en cuanto a tal, una cultura de tipo aristocrático, aunque todos se reconozcan en ella (De Simone, 1979: 9).

En Cantabria, las tañedoras ancianas a menudo señalaban las dificultades del instrumento y el esfuerzo requerido para lograr un buen nivel de ejecución. Tocar implica, de hecho, una considerable habilidad técnica: la complejidad de los ritmos, de los movimientos de las manos y de la coordinación con la voz hacen de esta una forma musical virtuosista. Paradójicamente, si bien es cierto que el período de auge de la pandereta y de quienes fueron sus principales representantes precedió a la Guerra Civil, en realidad ha sido precisamente en el momento en que la pandereta ha perdido su función principal de entretenimiento cuando a las tocadoras de más edad se les ha reconocido su estatus musical. De hecho, la metamorfosis experimentada desde una función recreativa a una función representativa ha llevado a un cambio de roles trascendente.

---

<sup>125</sup> María Luisa Haro Cubillas, entrevista 20 de septiembre de 1997.

Así, de ejecutantes no especializadas, papel compartido en ese período por la mayoría de las pandereteras,<sup>126</sup> han pasado a profesionales, si bien esta es una categoría atribuida sólo a determinadas tañedoras: un fenómeno acaecido tanto a través del reconocimiento público<sup>127</sup> como de una mayor autoconciencia de sus propias destrezas y saberes.

---

<sup>126</sup> «Todas las de mi edad, bien o mal, tocan. No son profesionales, pero todas la tocan». Bondad Amor, entrevista 7 de agosto de 1997.

<sup>127</sup> «Somos muy populares. Yo me hice muy popular cuando salí en la televisión, bueno, ya cuando me iba a Cabezón. Pero yo me hice muy popular. Popular es que te conocen por todos los sitios que vas ¿no? Y me hice muy popular cuando salí en la televisión porque me vio toda España entera, claro. Me vio toda España, entonces me hice muy popular y me empezó la gente a llamar a las fiestas que se hacen aquí». Remedios García, entrevista 13 de septiembre de 1997. Varios factores contribuyeron a esta transformación: las instituciones, a través de la organización de concursos y festivales folclóricos y los medios de comunicación –periódicos, radio y televisión– con artículos y programas dedicados a la música tradicional y a sus protagonistas.

## 2. LOS CAMINOS DE LA IDENTIDAD

### 2. 1. Un debate abierto

A la hora de analizar las estrategias implementadas en Cantabria para definir y construir una identidad regional, se hace precisa una reflexión previa no sólo alrededor de la noción de *identidad* sino, y sobre todo, por qué las expresiones musicales, en numerosos contextos culturales, representan un aspecto particularmente significativo en la articulación de los procesos identitarios. En primer lugar, cabría preguntarse si, en el espacio cada vez más «desbordado»<sup>1</sup> de la posmodernidad, todavía tiene sentido hablar de «tierra natal» o de identidad (Clifford, 1988),<sup>2</sup> especialmente con relación al debate que se ha producido en el campo de las ciencias humanas y que ha conducido a una «problematización de las ideas sobre la pertenencia» (Palumbo, 2003: 11).<sup>3</sup> Entre los académicos italianos, Francesco Remotti (2008 y 2010) en particular ha llamado la atención sobre el abuso y los peligros relacionados con el concepto de identidad, considerándola

---

<sup>1</sup> Concepto ampliamente desarrollado en la obra de Arjun Appadurai que aparece, en su versión española, incluso en el título: *La modernidad desbordada. Dimensiones culturales de la globalización* (2001).

<sup>2</sup> Según este pensador estadounidense, es necesario preguntarse, antes de nada, acerca de «qué procesos, en vez de qué sustancias, están involucrados en las experiencias actuales de identidad cultural» (Clifford, 1988 en Gupta-Ferguson, 1992: 9). Para Gupta y Ferguson, la actual movilidad de las personas y la posibilidad de elegir objetos y fenómenos culturales están creando un efecto de desterritorialización y una merma de las diferencias culturales, así como una cierta inquietud en el terreno de los estudios antropológicos. La aparente sensación de pérdida de «raíces» convierte el argumento planteado por Clifford, a decir de estos dos autores, en una de las claves de la investigación reciente.

<sup>3</sup> Martin Stokes (2004) señala cómo, a día de hoy, el término *identidad* se ha convertido en objeto de numerosas críticas, extensivas incluso a quienes emplean dicha noción por considerárseles ingenuos u obsoletos. En realidad, el estudioso redimensiona tales críticas al afirmar que el concepto sigue siendo válido en el contexto de la globalización que, sin modificarlo, lo complejiza. Francesco Remotti (2010), por el contrario, denuncia la «retórica perniciosa de la identidad» a escala social y epistemológica e invita a los antropólogos a deshacerse de la «obsesión identitaria».

una palabra envenenada. El veneno contenido en esta palabra tan nítida y hermosa, tan confiadamente compartida, de uso casi universal, puede ser poco o nada perceptible y casi inocuo en unos casos o lleno de consecuencias nefastas en otros. Pero incluso cuando es imperceptible, la toxicidad está presente en muchas de las ideas que la palabra contiene [...] porque promete lo que no hay; porque nos engaña sobre lo que no somos; porque hace pasar por real aquello que no es sino una ficción o, a lo sumo, una aspiración. Digamos entonces que la identidad es un mito, un gran mito de nuestro tiempo (2010: XI-XII).

Desde el otro lado del océano, Clifford Geertz propuso la adopción de un nuevo vocabulario para describir las realidades constituidas tras la caída del muro de Berlín,<sup>4</sup> dado que el mundo ya no puede describirse en función de un principio divisionista, «como una clasificación de pueblos o Estados, como un catálogo de culturas o una tipología de formas de gobierno» (1999: 27). También adoptaron posiciones similares otros antropólogos que, como Geertz, sintieron la necesidad de atenuar la idea de esos límites demasiado rígidos que separan a los grupos humanos para comenzar, por el contrario, a pensar en las conexiones entre lugares, culturas y personas:<sup>5</sup>

La cultura ha sido entendida siempre como algo que se da en diversos *paquetes*, cada uno con su propia integridad, relativos a diferentes colectivos humanos, por lo general pertenecientes a territorios específicos. [...] La organización de la diferencia cultural se convierte en un mosaico global de unidades circunscritas (Hannerz, 2001: 10).

En opinión de Hannerz, es necesario abandonar la idea del vínculo especial de las culturas con un territorio y con una población para comenzar a imaginar que el mundo es «abierto e interconectado» (2001: 11). En la misma línea de pensamiento, Akhil Gupta y James Ferguson señalan que las teorías posmodernas y los estudios poscoloniales han tenido que reconsiderar el concepto de espacio y, por extensión, el de diferencia cultural. La representación del espacio en las ciencias sociales está condicionada por la idea de una subdivisión del mundo similar a la presentada en la gran mayoría de los mapas, es decir, como una colección de países separados entre sí, cada uno con su propia cultura y con su propia organización social, lo que da lugar a un hipotético isomorfismo intrínseco entre el lugar y la cultura sin tener en cuenta las

---

<sup>4</sup> Geertz plantea el concepto de «lealtades primordiales» que, además de subrayar la naturaleza «construida» de la identidad, permite entender el «sentido de ‘lo dado’ de la existencia social que experimenta el sujeto y no el observador externo», por lo que se trata de mirar los «hechos básicos» desde «la perspectiva del actor» (1999: 86).

<sup>5</sup> Como recuerdan de nuevo Gupta y Ferguson (1992: 9) «hoy en día las personas son cada vez más móviles y las identidades menos estables de lo que el enfoque estático que la antropología clásica quiere representar».

relaciones dinámicas que unen, cada vez más, los diferentes espacios.<sup>6</sup> Y si Hannerz sugiere utilizar la expresión *ecúmene global* para aludir a «la interconexión del mundo producida a través de interacciones, intercambios y desarrollos interrelacionados, que también atañe a la organización de la cultura» (2001: 11), Gupta y Ferguson subrayan que es necesario abandonar el naturalismo en las ciencias sociales para abolir la tendencia a asociar grupos a territorios y a culturas específicas: «en lugar de considerar la autonomía de la comunidad primordial, necesitamos examinar cómo se ha formado en tanto comunidad fuera de los espacios de interconexión que siempre están presentes» (1992: 8).

Sin embargo, las consideraciones actuales acerca del fenómeno de la globalización sugieren reflexiones igualmente amplias sobre los argumentos del localismo y de la identidad.<sup>7</sup> En el ámbito de dicha literatura científica, una de las principales cuestiones planteadas se refiere al papel jugado por la globalización en la destrucción de lo local a favor de la impureza y la mescolanza de las diversas culturas.<sup>8</sup> Hermann Bausinger se centra en este aspecto y rechaza la idea generalizada, no solo en el campo científico, de que la modernidad y la globalización han producido identidades errantes y una posmodernidad compuesta de *no lugares*: la globalización ha «acentuado la conciencia de pertenencia nacional, así como la consciencia de las identidades regionales y locales» (2008: 28). Tal y como recuerda Fabio Dei, y partiendo del supuesto de que no es realista pensar en la existencia de una comunidad pura<sup>9</sup> circunscrita a un espacio definido, Bausinger invita a estudiar y documentar los diversos cambios acontecidos en el presente bajo la óptica de una continua tensión entre lo global y lo local, en el convencimiento de que la tradición

---

<sup>6</sup> El fenómeno de las interconexiones, comúnmente llamado globalización o transnacionalización, como sugiere Hannerz (2001), sin duda se ha visto acelerado con las nuevas tecnologías del transporte y la comunicación. Sobre este tema véanse, entre otros, Geertz (1999) y Gupta y Ferguson (1992). Appadurai destaca que las migraciones y los *mass media* representan «los dos principales ángulos desde donde ver y problematizar el cambio» y resalta que la teoría que adopta permite explorar «los efectos de ambos fenómenos en el trabajo de la imaginación, concebido como un elemento constitutivo principal de la subjetividad moderna»; todo lo cual provoca un replanteamiento del concepto clásico de identidad y abre la puerta a nuevas comunidades que este autor denomina «de sentimiento» y que consisten en «grupos que empiezan a sentir e imaginar cosas en forma conjunta, como grupo» (2001: 6).

<sup>7</sup> Hannerz recuerda que se ha abusado de la voz *globalización* para describir cualquier fenómeno o relación que supere las fronteras de un solo Estado; si se usa para señalar los procesos de interconexión, en realidad, como apunta este autor, también existen casos de desglobalización: «La globalización no es en absoluto inédita y puede avanzar y retroceder; segmentada y peculiarmente variable, también se manifiesta bajo distintas especies, hasta el punto de que se puede hablar de diferentes globalizaciones para mundos diferentes» (2001, 21-22).

<sup>8</sup> Para describir los fenómenos de «expansión cultural» Hannerz propone el concepto de *criollización* que sugeriría los aspectos de creatividad y riqueza expresiva de la mixtura cultural (2001: 106-107).

<sup>9</sup> Resulta conocida la crítica vertida por James Clifford en *The predicament of Culture: Twentieth-Century Ethnography, Literature and Art* ([1988] 2010).

solo puede entenderse si se *lee* dentro del «movimiento expansivo de la modernidad» (Dei en Bausinger, 2008: 11).

Ugo Fabietti sostiene la necesidad de comprender la noción de *identidad* de acuerdo con una perspectiva antropológica que permita emplear una serie de instrumentos conceptuales y metodológicos para interpretar determinados fenómenos culturales y sociales (1998: 12).<sup>10</sup> Pero la idea de utilizar el concepto de *identidad* como una herramienta investigativa eficaz es criticada por Francesco Remotti, quien juzga negativamente su uso «audaz» y excesivo (2010: 116)<sup>11</sup>. El erudito italiano parte del supuesto teórico de que, como afirmaba Hegel, «ninguna realidad puede describirse con la categoría de identidad» (Remotti, 2010: 116).<sup>12</sup> En su lugar, la identidad debe considerarse un «objeto de explicación, de análisis, de descripción, una actitud que debe ser entendida en sus motivaciones y aprehendida en sus implicaciones (un *explanandum*)» (Remotti, 2010: 118). A fin de «eliminar la identidad de la caja de herramientas de los antropólogos», Remotti propone la adopción de la «temática del reconocimiento» (2010: 122) que, aunque no suprime el concepto de identidad, lo redimensiona y lo hace menos peligroso. Las nociones no coinciden porque si «toda afirmación identitaria es también una solicitud de reconocimiento, no todas las solicitudes de reconocimiento se resuelven en una afirmación de identidad» (Remotti, 2010: 125).

También Brubaker y Cooper (2000) pretenden ir «más allá de la identidad», para lo que sugieren, a partir de los postulados teóricos de Bourdieu, la aplicación de dos categorías: una práctica<sup>13</sup> (en el sentido de *nativa*) y una analítica (o científica)<sup>14</sup>;

<sup>10</sup> Ugo Fabietti enmarca la cuestión identitaria en el contexto de la lucha por el acceso a los recursos, no solo económicos, sino también legales y culturales (1998b: 122).

<sup>11</sup> En palabras de Remotti, «los antropólogos desatan su imaginación al acuñar expresiones que tienen como objetivo mitigar las rigideces identitarias, creando así oxímoros de cierto mérito» (2010: 115-116). Por su parte, Konrad Köstlin argumenta que «la identidad local es un constructo elaborado y definido por esos artistas de la palabra que son los científicos» (2001: 178) y critica duramente el hecho de que la manera de abordar el asunto de las identidades locales en sede académica haya proporcionado argumentos útiles para las ideologías políticas contemporáneas.

<sup>12</sup> A decir de Remotti, ya estamos listos para renunciar a la identidad: los antropólogos deben reemplazar el concepto de identidad por el pronombre «nosotros» para referirse a aquellos «sujetos que requieren reconocimiento y que, sin embargo, no necesariamente demandan reconocimiento identitario» (2010: XVIII). Este *nosotros*, explica el académico, es situacional y, por tanto, «presenta límites borrosos, arbitrarios y revocables» (2010: XIX). Los *nosotros* son sujetos tangibles y múltiples; de hecho, cada individuo en su propia vida puede formar parte de un sorprendente número de *nosotros*: «la atención del antropólogo tendrá que dirigirse no solo a la forma de los “nosotros”, sino también a su génesis y a los mecanismos por los cuales se reproducen» (Remotti, 2010: 120).

<sup>13</sup> Esta categoría también es utilizada por las instituciones políticas para «persuadir» a las personas de que «son idénticas a unas y diferentes de otras» (Brubaker y Cooper 2000, 4-5).

<sup>14</sup> Sin embargo, Remotti (2010) afirma que los dos niveles propuestos por estos dos autores se superponen y se apoyan mutuamente. Cabe, por tanto, el riesgo de que las «categorías de análisis» empleadas por los investigadores puedan legitimar las numerosas reivindicaciones presentes en el mundo.

aquella es usada por los actores sociales para darse sentido a sí mismos y distinguirse de los demás, mientras que esta es utilizada por los estudiosos de las ciencias humanas y sociales. Además, existe una fuerte discrepancia entre el plano práctico de los actores sociales y la perspectiva analítica de los investigadores. En el primer caso «la identidad es tratada como una sustancia, ajena al tiempo, al cambio, a la negociación», mientras que, en el segundo, al considerarla desde un punto de vista analítico, la identidad se revela «una función de los sujetos sociales y por tanto inventada, ficticia, mutable, negociada, híbrida» (Remotti, 2010: 37). Así pues, los actores sociales creen en su identidad «mientras que los analistas examinan tales creencias» (Remotti, 2010: 37). Esa identidad, que diferentes estudios entienden como construida, fluida, híbrida (Amselle, 1999 y García Canclini, 1998), falsa, imaginada, «negociable» (Herzfeld, 2006), «contrastante y contextual» (Fabietti, 1998: 44), corre el riesgo de debilitarse en tanto categoría analítica,<sup>15</sup> lo que dificulta la comprensión de los sentimientos relacionados con las políticas identitarias.<sup>16</sup>

A lo largo de las páginas que siguen, intentaré examinar el contexto cántabro en el marco de las reflexiones teóricas aquí brevemente repasadas para comprender si en esta región se ha construido un «sentimiento de localidad» y cómo se ha procedido al efecto, para lo cual quisiera comenzar con una de tantas afirmaciones recogidas durante mi trabajo etnográfico sobre folclore musical, en la que María Cristina Nogués, miembro del grupo Coros y danzas de Santander, sostiene que «el folclore es la forma de identidad de cualquier región. [...] cada Autonomía tiene su identidad y, por supuestísimo, que tú oyes una canción y sabes automáticamente de qué región es, o de qué nación, como quieren llamarlo ahora».<sup>17</sup>

Por una parte, sus palabras parecen referirse a una concepción ontológica de la identidad que remite a la idea de una sustancia neta, inmutable y con límites precisos. Por otra parte, no es suficiente afirmar «que tradiciones e identidad, sentimientos nacionales e imaginarios regionalistas, pueblos e historias locales, “pensamientos” y objetos típicos son “invenciones”, cuando todos experimentamos estas invenciones con una implicación emocional fuerte, consuetudinaria, [...], verdadera» (Palumbo, 2003: 13).<sup>18</sup> En consecuencia, resulta necesario preguntarse

---

<sup>15</sup> Véase a este propósito Brubaker y Cooper (2000), entre otros.

<sup>16</sup> En esta línea de pensamiento también se encuentra Gupta, quien reitera la importancia de «estudiar las estructuras emocionales que vinculan espacio, tiempo y memoria en la producción de un sentimiento de localidad. Con esta expresión me refiero a los procesos a través de los cuales se califica de “patria” a ciertos espacios y gracias a los cuales los conceptos como “nosotros” y “ellos” se experimentan y proyectan con fuerza en lugares como las naciones. Por otro lado, debe prestarse atención a aquellos procesos que dividen ulteriormente y que reterritorializan y reinscriben el espacio en la economía política global» (1999: 197 citado en Palumbo, 2003: 10).

<sup>17</sup> María Cristina Incera Nogués, entrevista 30 de octubre de 1997.

<sup>18</sup> Ugo Fabietti propone no leer la identidad solo como fruto de la imaginación pura, sino también comprender su ontología; de hecho, según este autor, desde el momento en que las identidades se construyen y hay individuos que las reconocen, estas devienen sustanciales: «El hecho de que las etnias resultan ser

cuáles son los «procesos políticos que nos llevan a (poder) observar “pueblos’ y que, en determinados contextos, inducen a los habitantes de esos “pueblos” (de esos lugares, de esos grupos, de esas naciones, de esas instituciones) a imaginarse connotados por una misma y sustancial identidad» (Palumbo, 2003: 15). Así, las declaraciones de Nogués permiten reflexionar sobre cómo, en numerosas comunidades, las formas musicales y coréuticas participan activamente en las «estrategias retóricas de construcción/exhibición» de la identidad (Palumbo, 2003: 12).<sup>19</sup> Aunque, en realidad, la actividad musical no puede reducirse a la creación de una identidad, tampoco es posible «ignorar la existencia de categorías identitarias en la actividad musical» (Stokes, 2004: 373) dado que, en muchos contextos, esta deviene «un lugar productivo de la identidad» (Clemente, 1994: 208) individual y social, lo que permite a un músico representarse a sí mismo y representar a su propia comunidad al mismo tiempo. Si, por lo tanto, la identidad étnica, entendida en su acepción básica de «sentimiento de pertenencia»<sup>20</sup> es resultado de un «proceso de enfatización de los rasgos culturales idiosincráticos» (Fabietti, 1998: 21), el análisis de la música tradicional como elemento identitario puede favorecer la comprensión de lo que una comunidad «es» o de la manera en que se representa.

La perspectiva *situacionista* planteada por Fabietti, según la cual este proceso se produce mediante «la activación, bajo ciertas circunstancias, de símbolos e imágenes aptos para corroborar el sentimiento identitario» (1998: 15), supone la lectura más adecuada con respecto al caso cántabro, que ha construido/exhibido su propia pertenencia común a través de la selección de algunos elementos culturales, entre los que se incluyen las expresiones coréuticas y musicales. Los sonidos y el baile representan algunos de esos signos explícitos (Fabietti, 1998) que la comunidad ha utilizado y continúa utilizando para establecer su propia diversidad y expresar su identidad.<sup>21</sup> Todo lo cual puede explicarse a partir de la eficacia superior de la música en comparación con otras formas culturales: a través de los sonidos nos

---

“realidades imaginadas” en vez de “realidades *reales*” no impide que la realidad étnica sea percibida, por quienes se reconocen en ella, como un dato absolutamente “concreto”. [...] cualquier ficción de naturaleza política que esté en el origen de la constitución de una identidad (cultural, tribal, nacional o étnica) se transforma, para aquellos directamente afectados, de normativa en constitutiva. Es decir, se reifica en tanto factor identitario de un grupo» (1998: 133).

<sup>19</sup> No son pocos los etnomusicólogos que han indagado acerca de la puesta en práctica de tales estrategias; confróntense, entre otros, Barth (1969) y Baily (1994).

<sup>20</sup> Según Fabietti, las identidades, es decir, los sentimientos de pertenencia a un grupo étnico o etnia, «hunden siempre sus raíces en *relaciones de fuerza* entre grupos aglutinados en torno a intereses específicos» (1998: 14).

<sup>21</sup> Como señala Bernard Lortat-Jacob, en diversos entornos, la música parece «participar en el sistema de reconocimiento identitario» dado que «en Marruecos, Cerdeña o Rumanía, la identidad se convierte en música (también podría decirse que la música se convierte en identidad): cada grupo se apropia de un sistema o estilo y se reconoce a sí mismo en él» (2001, 14).

identificamos emocionalmente y nos sentimos parte de la misma comunidad.<sup>22</sup> Además, existe esa «inefabilidad de la música» que la hace comprensible sólo «refiriéndose al contenido emocional» de la música misma (Hood, 2007: 8).<sup>23</sup> Isac Chiva ratifica la idea de que la música, en particular la folclórica, produce emociones y favorece los sentimientos de pertenencia, gracias a lo cual se encuentra entre los elementos culturales mejor capacitados para expresar la noción de «patrimonio etnológico y de identidad cultural» (1996: 77).

La música es, asimismo, un objeto de memoria, gracias al cual las personas pueden sentirse parte de la misma comunidad.<sup>24</sup> Por esta razón, como sucede con los lugares de la memoria, los sonidos aparecen «investidos de un significado "total", evocativo del sentido de pertenencia de los individuos a una determinada comunidad» (Fabietti, 1998: 151). Pero la música tradicional, en cuanto objeto, existe solo durante su *performance*<sup>25</sup> y no puede prescindir de los responsables de su producción, los músicos,<sup>26</sup> fuentes reales de memoria capaces de interpretar, preservar y transmitir el patrimonio musical de su grupo.<sup>27</sup> Por lo tanto, se hace necesario reflexionar sobre los procesos de patrimonialización y «emprender un análisis crítico de las relaciones entre formas semejantes de construir identidad y memoria, los procedimientos y mecanismos que conducen a la construcción y a la institucionalización de los objetos culturales» (Palumbo, 2003: 26).

---

<sup>22</sup> En este sentido, debe considerarse el factor emocional vinculado a la música. Piénsese en el sentimiento de pertenencia que normalmente suscita la ejecución de un himno nacional. A tal efecto, John Blacking (1995b, 198) sostiene que algunas músicas pueden emplearse como símbolo de la identidad de un grupo sin tener en cuenta sus estructuras y que, al mismo tiempo, las estructuras musicales, durante la *performance* musical, pueden generar sentimientos y relaciones entre las personas de una misma comunidad. Para más información véase también Fabre (1996a y 1996b).

<sup>23</sup> Según este autor, lo más sorprendente es que «los instrumentos habituales de análisis musical (metro, ritmo, progresiones armónicas, patrones modales, estructura interválica, escala, etc.)» no son necesarios para identificar ejemplos sonoros (Hood, 2007, 7).

<sup>24</sup> Fabietti, en *Memorie e identità. Simboli e strategie del ricordo*, texto escrito con Vincenzo Matera, destaca que la identidad nace básicamente en el seno de un proceso de construcción simbólica que necesita tener sus fundamentos en la memoria colectiva o, más bien, en una «selección social del recuerdo» (1999, 9). Martin Stokes (1994b) subraya, en este sentido, la capacidad de la música y de la danza para mantener unida a una comunidad gracias a los sentimientos que logra evocar.

<sup>25</sup> Hay una amplia literatura etnomusicológica sobre el tema de la *performance*: véanse, entre otros, Behague (1984), Nettel y Russel (1998), Dawe (2007) y el número monográfico de *Cahiers de Ethnomusicologie* (2008).

<sup>26</sup> Véanse a este respecto Feld (1990), Magrini (1995a y 1995b), Blacking (1995a) y Seeger (1995).

<sup>27</sup> Al mismo tiempo, es importante tener en cuenta, según recuerda Daniel Fabre, que: «hoy en día, el patrimonio incluye no solo monumentos, objetos y lugares sino también sitios concretos, paisajes, espacios; ya no nos conformamos con objetos, también queremos conocer y preservar su modo de producción y sus funciones; ya no se perciben estos "tesoros" a través del *tener*—"el patrimonio es nuestro"—, sino a través del *ser*—"el patrimonio somos nosotros"—: así, por ejemplo, las construcciones de nuestra memoria, los contenidos de nuestros intercambios, los matices de nuestros saberes» (1996, 3).

## 2. 2. Música tradicional e identidad cántabra

En orden a comprender cómo en Cantabria se han fundado las bases para construir su propia identidad, se hace necesario tomar en consideración algunos factores geográficos e histórico-culturales que han contribuido a determinar dicho proceso.<sup>28</sup> Caracterizado por áreas que difieren en tipo de hábitat y de organización productiva, el territorio cántabro puede dividirse a grandes rasgos en dos macroáreas: la zona «baja de la costa» y la «alta» (Montesino González, 1995a: 25) o del interior. A partir de 1981, todo el conjunto aparece como un espacio cultural único en el que el sentimiento de pertenencia está determinado, fundamentalmente, por la compartición de una herencia común y por la memoria de una génesis remota.<sup>29</sup> Se trata, de hecho, del resultado de mecanismos de regionalización operados entre un pasado castellano y un presente autonomista<sup>30</sup> y que retrotrae idealmente los orígenes remotos de su propia identidad al horizonte prerromano<sup>31</sup>. Un proceso necesario ya que, como señala Ugo Fabietti, toda reivindicación política para el reconocimiento de la autonomía regional debe fundarse sobre la idea del derecho a la diferencia (1998b, 122).

Limitada al norte por el mar Cantábrico y colindante al este con el País Vasco, al sureste y suroeste con Castilla y León y al oeste con el Principado de Asturias<sup>32</sup>,

<sup>28</sup> En *¿Qué demonios es la identidad cántabra? Análisis de la expresión política del sentimiento de pertenencia a Cantabria* (2023), el periodista Adrián G. Gómez, al intentar definir en qué consiste el sentimiento de «cantabricidad», advierte de la ausencia, a su juicio injustificada, de estudios que reflexionen sobre esta temática.

<sup>29</sup> A propósito de la definición de *región* como «espacio cultural», Rudy Koshar observa que: «Para Bausinger las regiones son, sobre todo, "espacios culturales" porque [...] dependen de un importante ejercicio de imaginación, tanto de los habitantes como de los foráneos, que atribuyen características culturales objetivas y, a veces, antiguas, a sí mismos y a los otros en el proceso de demarcación de los otros» (1994, 95).

<sup>30</sup> Sobre este tema véase también Cavazza (1997). Los dispositivos de autodefinición dan comienzo en el siglo XIX y concluyen en 1981 con la aprobación del Estatuto de Autonomía, lo que revela a Cantabria como una región joven, producto de procesos políticos modernos, en busca de sus propias raíces. A decir de la antropóloga Ana María Rivas, la «creación del paradigma de identidad cántabra es el resultado de la posición interestructural que la región ha ocupado y ocupa a nivel geográfico, político, socioeconómico y cultural, y que ha hecho de la autoafirmación regional una necesidad histórica» (1991b, 63).

<sup>31</sup> En un texto con el emblemático título de *Cántabros. La génesis de un pueblo*, publicado a finales de la década de los 90 como parte de un proyecto de exposición –financiado por Caja Cantabria con motivo de su centenario– para dar a conocer y difundir la historia de la región, el historiador Joaquín González Echegaray recuerda que «fue el cántabro uno de los pueblos prerromanos de Hispania», y destaca que las fuentes de la época, entre las que menciona a L. Anneo Floro y a Plinio el Viejo, revelan que al inicio de las guerras cantábricas contra Roma –entre el 29 a.C. y el 19 a.C.– «no hay duda alguna sobre la identidad concreta de los cántabros y su neta diferencia con los otros pueblos de la zona» (1999: 95-96).

<sup>32</sup> Sobre el peso determinante que en el curso histórico de Cantabria han ejercido estas tierras véanse Pérez-Bustamante y Revilla Roiz (1981) y Suárez Cortina (1993).

esta área pertenece a la llamada España atlántica y su morfología es similar a la de las regiones vecinas del norte, marcada por la presencia de la cordillera Cantábrica, que crea una clara separación natural entre norte y sur. Dicha cadena montañosa corre paralela al mar –de este a oeste– pero está cortada verticalmente –de sur a norte– por otros macizos que forman una serie de valles entre las laderas opuestas, lo cual produce una fragmentación extrema del territorio, con numerosos y profundos desniveles, cambios climáticos, diversos modelos de asentamiento poblacional y sistemas de producción disímiles (Rivas, 1991a).



Fig. 8. Mapa de Cantabria. Consejería de Cultura, Gobierno de Cantabria, 2006.

A pesar de que la montaña es el elemento dominante, lo más característico del paisaje es su segmentación en valles<sup>33</sup> que, de hecho, representan fronteras culturales reales, forman nichos ecológicos individuales con características distintivas y constituyen unidades territoriales geográficamente homogéneas y con límites bastante bien definidos. Por lo tanto, cualquier discurso sobre la identidad cántabra requiere un cuidadoso examen de las diferentes idiosincrasias de los valles que

<sup>33</sup> Tal y como subraya Carmen Díez Herrera, el valle comenzó a definir la división territorial durante la Edad Media: «[...] la unidad conocida como “valle” constituía una forma de organización del espacio propia de comunidades ligadas por relaciones de parentesco, por costumbres derivadas de la ocupación gentilicia, y por un aprovechamiento económico ganadero basado en la explotación seminómada» (1990, 17). Acerca de la importancia de los valles en la construcción del territorio regional véanse, asimismo, Ortega Valcárcel (1987 y 1995) y Rivas (1991a).

componen la región. Según Ana María Rivas, y especialmente para los miembros de generaciones previas,

Hablar de la identidad de Cantabria exige hablar de la identidad de los *pasiegos*, *sobanos*, *campurrianos*, *lebaniegos*, *purriegos*, *trasmereños*, *merachos*, *cabuérnigos* y *marineros*, habitantes de los diferentes valles y comarcas que conforman la geografía regional. Cada uno de estos grupos pueden considerarse como subculturas, resultado de nichos ecológicos y contextos históricos distintos, grupos sociales que han respondido de manera específica a los problemas de adaptación y necesidades humanas (Rivas, 1991a: 13).

Así pues, la percepción identitaria que las personas tenían de sí mismas respecto de la filiación regional pasa, en primer lugar, por identificarse con el valle de origen. En Cantabria, según afirmaba la propia Rivas, el valle siempre ha sido, junto con la familia, el elemento de referencia más importante en que sus habitantes se reconocen.<sup>34</sup> Pero, aunque esto siga siendo cierto, especialmente para las personas de edad más avanzada, no pueden pasarse por alto los más de cuarenta años transcurridos desde el establecimiento de la comunidad autónoma de Cantabria, que favoreció la consolidación de un sentimiento de pertenencia común y compartido. Como reiteraba Miguel Ángel Revilla<sup>35</sup> en el discurso pronunciado el Día de Cantabria:

Cantabria es una región mucho más poderosa. Nos hemos reencontrado con la historia. Esta era una tierra que había perdido la identidad. [...]. Incomprensible que una tierra con el nombre glorioso del cual se hablaba en Roma 200 años antes de Cristo, hubiera tenido que pasar por ocho o nueve denominaciones [...]. Esta identidad está recuperada ya para siempre. Hoy es impensable que un joven de treinta años o de menos no se sienta orgulloso de pertenecer a una tierra llamada Cantabria. [...] Somos cántabros y ese orgullo es fruto de esta trayectoria de treinta años. Nos hemos reforzado como pueblo, hemos recuperado raíces y nos sentimos profundamente cántabros [...] pero, además, profundamente españoles.<sup>36</sup>

Al seguir el proceso de construcción de ese sentimiento regional del *nosotros*, se percibe claramente cómo el auge del *cantabrismo* también ha tenido lugar gracias al patrimonio coréutico-musical que, a lo largo de los años, ha sido seleccionado y enfatizado precisamente porque se han considerado rasgos culturales capaces de

---

<sup>34</sup> «Si en Castilla la forma de identificar a una persona es preguntándole por *su pueblo*, en Cantabria, hay que preguntarle por su *valle*» (Rivas, 1991a: 15). Sin embargo, debe enfatizarse el hecho de que en los últimos años el proceso de identificación regional parece estar cada vez más generalizado.

<sup>35</sup> Presidente del Gobierno cántabro entre desde 2003 hasta 2011 y desde 2015 hasta 2023.

<sup>36</sup> Ángel Revilla, transcripción del discurso dado por el Día de Cantabria, grabado en Cabezón de la Sal el 8 de agosto de 2010.

reforzar el sentido de pertenencia.<sup>37</sup> Por lo común, el patrimonio (histórico-artístico, arqueológico o etnoantropológico) juega un papel tan esencial que resulta legítimo preguntarse si «objetos similares, a menudo –aunque no necesariamente– vinculados al pasado, no contribuyen a la fijación de emociones específicas y, por lo tanto, niveles precisos de pertenencia» (Palumbo, 2003: 17).

Pero si, por un lado, en Cantabria la música se ha utilizado frecuentemente como un signo para demostrar su propia homogeneidad interna, por otro lado, su análisis, y particularmente el de los repertorios para pandereta, parece haber confirmado durante mucho tiempo la tesis de que esta región presenta un carácter identitario multifacético cuya idea de comunidad depende, en primera instancia, del valle de procedencia.<sup>38</sup> Realmente, gracias al estilo musical se puede identificar casi de inmediato el lugar de origen de la panderetera.<sup>39</sup> De tal suerte que la música parece proceder de acuerdo con una estructuración interna y externa del sentimiento de *nosotros*: internamente, dentro de cada región, distintos estilos musicales marcan y explicitan la distinción entre los valles, algo particularmente axiomático para las generaciones precedentes; externamente, las similitudes entre los diversos estilos instituyen un patrimonio cultural compartido por todos que permite afirmar la *identidad cántabra* entre los *no cántabros*.

Analizar los estilos musicales posibilita el descubrimiento de distintos niveles de identificación engarzados entre sí: un sentimiento de pertenencia regional en el que la música de Cantabria se distingue de la de las regiones limítrofes; una percepción identitaria local, en la que la música muestra características específicas que la hacen diferente de la de los valles vecinos; y, finalmente, una identidad individual gracias a la cual cada músico tiene un sello propio, distintivo, que lo hace único y reconocible. Pero si se piensa en la identidad como el fondo de un caleidoscopio en el que «los elementos son los mismos, pero basta con girar el tubo óptico que los contiene para obtener conformaciones muy diferentes» (Clemente, 1994: 208), entonces resulta discriminatorio establecer *quién* define la identidad y en qué momento lo hace. Este juego de muñecas rusas en el que se siente formar parte de entidades cada vez más grandes también era claramente advertido por muchas de las

---

<sup>37</sup> Esto podría deberse al hecho de que, como afirma Stokes (1994b), la música constituye una herramienta gracias a la cual etnicidad e identidad pueden construirse: un modo de crear fronteras, una forma de distinguir un *nosotros* de un *ellos*.

<sup>38</sup> Este hecho es reiterado por todas las pandereteras de generaciones precedentes. Según Lines Vejo, de hecho, «las panderetas las veis y son iguales, pero en Caloca no se toca como en Reinosa [...] en cada sitio hay una costumbre». Lines Vejo, entrevista 24 de agosto de 1997.

<sup>39</sup> La afirmación previa de Lines destaca la presencia, dentro de la misma región, de estilos ejecutivos muy diferentes, lo que también confirma Adela Gómez: «No es que sea más moderno, es que es de otra zona. Por ejemplo, en esta zona lo hacemos así; por ejemplo, en Reinosa tocan de otra forma; pues en Torrelavega tocan en otra... Según la zona que sea». Adela Gómez, entrevista 1 de octubre de 1997.

pandereteras entrevistadas durante el trabajo de campo del que nace este libro. Así, por ejemplo, Esther Montes, afirmaba:

E. Montes: Es que antes no se decía Cantabria se decía Santander. ¿De dónde eres? De Santander. Cada una somos de una parte. Yo soy cántabra, pero soy de Reinosa, que ya es Campoo.

G. Tuzi: ¿Antes cómo se decía: soy del valle de Campoo?

E. Montes: Sí, Campoo se dijo siempre. También ahora, pero a la vez somos cántabros todos, somos cántabros nosotros, que todos no tienen esa suerte, que Cantabria es una tierra preciosa; no habrá otra igual.<sup>40</sup>

Las palabras de Esther revelan cómo el sentido de pertenencia se construye en niveles identitarios distintos que producen, por así decirlo, una identidad múltiple a través de la cual se advierte la adscripción simultánea a diferentes entidades: Aldueso,<sup>41</sup> Reinosa –donde vivía–, el Valle de Campoo y la región de Cantabria. Así, parece importante comprender, a decir de Dolors Comas d'Argemir (1996), cuál de estos *nosotros* prevalece en un momento dado y qué estrategias se implementan para negociar la pertenencia local. Evidentemente, la oposición entre el país y los pueblos, entendida en este caso como una oposición entre la región y las comunidades locales (los valles), se basa, sobre todo, en factores emocionales (Clemente, 1997). La comunidad local, el pueblo natal, suele devenir un espacio afectivo en el que reconocerse y sentirse parte del conjunto. Es allí donde, «al aumentar la individualidad y el individualismo, nuestro mundo “global” provoca una búsqueda individual de identidad y de significado dirigida hacia las raíces familiares, hacia la comunidad, pero las relee en forma de recuerdos, de nostalgias personales» (Clemente, 1997: 22). Ángeles Sánchez, una tañedora de Cohicillos, aseguraba que gracias a la pandereta siempre consiguió recrear idealmente el vínculo con su pueblo, identificarse con él y presentarse ante los demás como miembro de esa comunidad específica.<sup>42</sup>

Ah, sí, mujer, yo soy de Cohicillos. Yo, cuando iba a tocar, nunca decía Santiago. Me dicen ¿de dónde eres? Vivo en Santiago, pero soy de Cohicillos. Se me hace que yo faltó a mi pueblo si no digo dónde he nacido. Que te queda, no sé, un remordimiento, una pena.<sup>43</sup>

<sup>40</sup> Esther Montes, entrevista 4 de agosto de 1997.

<sup>41</sup> Aldueso, localidad donde nació Esther Montes, forma parte de Campoo de Enmedio.

<sup>42</sup> Al cambiar de comunidad, debido a un traslado de domicilio, Ángeles sintió que había perdido sus relaciones afectivas, sus raíces familiares.

<sup>43</sup> Ángeles Sánchez, entrevista 18 de septiembre de 1997.



Fig. 9. Grupo de picayos, Cabezón de la Sal, 1929, colección particular de Gabriel Morante Portugal

Para las tocadoras del pasado, la identificación con su propio pueblo a través de la música constituía, de hecho, una práctica ampliamente extendida en Cantabria. Generalmente, las intérpretes daban comienzo o fin a los cantos interpretados al son de la pandereta con la introducción de versos que explicitaban sus orígenes. Y así, a través del estilo ejecutivo y de las coplas de las canciones, la música se convertía en una suerte de carné de identidad que permitía acreditar los vínculos de pertenencia merced a ese sentimiento que relacionaba a cada tañedora con su comunidad. Los ejemplos al respecto son múltiples; Remedios García, panderetera de Casar de Periedo, a menudo concluía con estos versos:

La despedida les doy  
 con alegría y salero,  
 que tocó la pandereta  
 Remedios, la de Periedo.  
 Que tocó la pandereta  
 Remedios, la de Periedo.  
 Este es mi pueblo, señores  
 donde yo viví, Periedo.

Una cuestión también presente en los versos cantados por Esther Montes: «que viva el pueblo de Aldueso, que fue donde yo nací», o «viva toda la comarca / del ayuntamiento Enmedio, / de la ciudad de Reinosa, / del pueblecito de Aldueso». O en aquellos debidos a Mina Vejo, la panderetera caloqueña que a menudo cerraba sus interpretaciones con estas palabras:

Si quieren saber, señores,  
de dónde es la tocadora,  
es del pueblo de Caloca,  
que es donde estamos ahora.

Los textos pueden, además, indicar la relación entre el estilo ejecutivo y una comunidad particular, como en el caso de Adela Gómez:

Voy a tocar el rabel  
a mi manera y estilo,  
que somos de Polaciones  
y además santanderinos.

En este caso, también se destaca el juego de inclusión jerárquica por el que se pertenece, en primera instancia, a la propia comunidad local –Polaciones–<sup>44</sup> y sólo después a la comunidad mayor –Santander–.<sup>45</sup> No obstante, existen otros ejemplos en los que los sentimientos de pertenencia pueden ser expresados siguiendo procedimientos de inclusión y contraste al mismo tiempo:<sup>46</sup>

Bien se te conoce, *maju*,  
que tú has nacido en Cantabria.  
Montañés, que has nacido en la montaña.  
Lo mejor del mundo: Europa.  
Lo mejor de Europa: España.  
Lo mejor de España: el norte.  
Y del norte: la Cantabria  
Montañés, que has nacido en la Montaña.

<sup>44</sup> En realidad, Adela Gómez era de Salceda, un pueblo ubicado en el valle de Polaciones, por lo que su identificación se establece con el valle de origen.

<sup>45</sup> *Santander* se refiere aquí a la región en su conjunto según la denominación provincial preautonómica.

<sup>46</sup> Los lazos entre la música, la danza y el sentimiento de pertenencia local se manifiestan, asimismo, de otras maneras, tal y como ejemplifica la respuesta de Esther Montes al preguntarle si a su padre le gustaba bailar la jota: «Mi padre era muy campurriano. Mi padre era mucho de esto». Esther Montes, entrevista 26 de agosto de 1997. Para esta panderetera, la pertenencia a ese valle en particular, el de Campoo, ya es argumento suficiente en orden a explicar las razones del placer de hacer música o de bailar: «Yo tocaba y mi padre bailaba en la cocina con mis hermanas. No hacíamos otra cosa, no había ni televisión ni radio, así que tuve que aprender porque mi padre tenía esta pasión, era muy campurriano. Siempre lo digo ¡qué campurriano era mi padre!». Esther Montes, entrevista 4 de agosto de 1997.

### 2. 3. La provincia de Santander

Para entender mejor las razones por las cuales la música fue elegida como rasgo significativo en el proceso de construcción de un *nosotros* cántabro, es imprescindible mencionar los eventos histórico-políticos que desencadenaron dicho proceso. Si se toma la noción de *frontera* utilizada en historiografía y antropología según la definición de Fabietti, quien la considera «algo que indica el punto de encuentro, de contacto, entre dos sociedades, entre dos formas de vida cultural [...] algo que en el mismo momento en que se separa, une» (1998: 105), quizá entonces podría pensarse metafóricamente en la música tradicional cántabra como una especie de frontera imaginaria que, si bien conserva las diferentes tradiciones locales, con el paso de los años se ha convertido en un espacio de producción del sentimiento de pertenencia regional.<sup>47</sup> Las expresiones coréutico-musicales no constituyen, naturalmente, los únicos atributos culturales que han desempeñado algún papel en este proceso de formación de la identidad local. No obstante, el discurso musical puede asumirse en calidad de guía indicativa y ofrecer un punto de vista privilegiado que ayude a comprender las razones de la lucha por reivindicar una identidad cántabra.

La proclamación de Cantabria como espacio geopolítico con entidad administrativa propia es consecuencia de un proceso iniciado a mediados del siglo XIX que preveía la reorganización jurisdiccional e institucional de España de cara a la creación de un Estado centralizado.<sup>48</sup> Desde sus orígenes, Cantabria se caracterizó por un sentimiento regionalista débil cuyas reclamaciones se basaban en la propia diversidad cultural. Constituía su núcleo original la provincia Santander, una de las demarcaciones correspondientes a Castilla la Vieja, cuyos límites geográficos fueron definidos por Javier de Burgos en 1833.<sup>49</sup> A su vez, esta circunscripción correspondía a la mayor parte del área hasta entonces conocida como La Montaña, que, aun habiendo pertenecido según períodos históricos a diferentes jurisdicciones –Castilla, León, Asturias–, identificaba un espacio notablemente amplio ubicado

---

<sup>47</sup> Lortat-Jacob plantea el argumento de la música como frontera virtual y, con relación a ciertos colectivos bereberes marroquíes, escribe: «un grupo social se define por medio de demarcaciones musicales que no son sino una transposición acústica de los confines sociales» (2001: 29).

<sup>48</sup> El advenimiento en España del Estado Liberal a mediados del ochocientos pone en marcha procesos de construcción identitaria nacional. La *Invencción de España*, según es definida por Inman Fox (1997), representa uno de los principales objetivos de los intelectuales españoles en su pretensión de individualizar las «raíces culturales» que fundamentan esta nueva «comunidad imaginada», siempre sobre el supuesto de que el lenguaje, la literatura y el arte constituyen las expresiones directas del pueblo. Así, tal y como asegura Suárez Cortina (1995a), el reconocimiento regional fue inicialmente fruto de una demanda nacional más que de una verdadera reivindicación local.

<sup>49</sup> En realidad, la constitución de la provincia de Santander en 1833 se presenta como el momento conclusivo de toda una iniciativa de integración territorial emprendida en 1778, cuando el Término de Nueve Valles se convirtió, primero, en Provincia de Cantabria y, en 1801, en Provincia Marítima de Santander. Sobre este tema véanse Ortega Valcárcel (1995) y Suárez Cortina (1994).

en el área central de la cordillera Cantábrica y sus laderas.<sup>50</sup> La Montaña, en tanto pueblo y espacio antiguos, llegó a establecer una fuerte referencia ideológica en torno a la cual la moderna provincia de Santander comenzó a afrontar el problema de la fundación de «sus propias raíces»:<sup>51</sup>

La existencia de la provincia y el dinamismo económico y social que le distingue desde mediados del siglo XIX y, de forma más acusada, en el siglo XX, estimularon la elaboración de una representación adecuada al espacio provincial. El soporte de estas representaciones estuvo, por un lado, en el país histórico, en La Montaña, con la que se trata de identificar la provincia; y, por otro, en la recién recuperada identidad de la Cantabria antigua. [...] Sobre la primera se intentará construir un perfil o idiosincrasia; sobre la segunda una identidad geográfica (Ortega Valcárcel, 1995: 26).

Las transformaciones políticas y económicas determinadas por la Revolución Liberal causaron grandes alteraciones de los papeles y funciones sociales tradicionales y favorecieron la afirmación de la burguesía mercantil santanderina, la cual, gracias a la cada vez más poderosa influencia de Santander y su puerto en las actividades económicas, conquistó un papel hegemónico a escala provincial.<sup>52</sup> Estos grupos sociales propiciaron una forma de regionalismo que podría calificarse de *blanda* en la que se intentaron conciliar las demandas de afirmación autónoma con las de la política nacional. El estrecho vínculo económico que unía a la burguesía

---

<sup>50</sup> A este respecto consúltense Pérez Bustamante y Revilla Roiz (1981), Díez Herrera (1990), Maruri Villanueva (1993) y Ortega Valcárcel (1995). Para confirmar la idea de un núcleo territorial original identificable en el área de la cordillera Cantábrica, el maestro de música Rafael Calleja, al aconsejar algunos criterios para la recolección de música popular *pura* montañesa, escribió a comienzos del siglo XX: «La música montañesa pura no ha de buscarse en la costa, ni en los confines de la provincia; que a llegar a esos puntos ha perdido ya su pureza» (1901: 15).

<sup>51</sup> La recuperación de los orígenes históricos de la Cantabria prerromana es, como ya se ha visto, otro de los elementos esenciales esgrimidos como piedra angular sobre todo desde el establecimiento de la Comunidad Autónoma. Muchos estudios históricos –basados principalmente en el análisis de fuentes clásicas (Plinio, Estrabón, etc.)– y arqueológicos –véanse Schulten (1943), Caro Baroja (1977) y González Echeagaray (1997 y 1999)– han intentado reconstruir la historia del grupo de población autóctono original de cuya presencia en el territorio existen evidencias desde la Antigüedad.

<sup>52</sup> El puerto de Santander era estratégico para toda Castilla. Ortega Valcárcel (1995: 29), al relacionar la construcción de un espacio regional autónomo con la afirmación de la burguesía mercantil, con el desarrollo industrial y con las transformaciones del sistema agrario, sostiene que la Cantabria moderna no es sino resultado de una invención de la burguesía provincial; cfr. asimismo Moure Romanillo y Suárez Cortina (1995). Sin embargo, la creciente importancia de Santander en las actividades económicas y comerciales gracias al puerto, favoreció la apertura de una brecha entre la capital y el resto de la región, que permaneció sujeta a formas de vida tradicionales (Suárez Cortina, 1994).

santanderina con Castilla representó, durante mucho tiempo, uno de los principales obstáculos para la asunción de una posición autonomista más explícita o abierta:<sup>53</sup>

Los que sentimos con profunda sinceridad el amor a la gran patria española, tan necesitada hoy del concurso de todos sus hijos, no podemos mirar con recelo, sino antes bien aplaudir calurosamente estas manifestaciones de la actividad regional, que son al mismo tiempo poderosos indicios de vida y de expansión fecunda. No puede amar a su nación quien no ama a su país nativo y comienza por afirmar este amor como base para un patriotismo más amplio. El regionalismo egoísta es odioso y estéril, pero el regionalismo benévolo y fraternal puede ser un gran elemento de progreso, y quizá la misma salvación de España. Sin constituir verdadera región, tiene nuestra pequeña provincia tan peculiar fisionomía entre las de Castilla la Vieja, ofrece tantos rasgos distintivos en su topografía, en el carácter de sus moradores, en sus recuerdos históricos, en su vida familiar y hasta en los accidentes de su lenguaje [...] (Menéndez Pelayo, 1907 en Madariaga de la Campa, 1986: 127).

Verdaderamente, los orígenes del regionalismo cántabro fueron, en buena medida, de naturaleza literaria. El inicio del proceso de elaboración cultural que permitió la construcción identitaria de Cantabria se debe a un grupo de intelectuales<sup>54</sup> entre los que se encuentran José María Pereda<sup>55</sup>, Marcelino Menéndez Pelayo<sup>56</sup>, Ángel de los Ríos y Ríos<sup>57</sup> y Amós de Escalante<sup>58</sup>. En sus obras, el rechazo a la modernidad

---

<sup>53</sup> Suárez Cortina (1994: 54), considera inútil el esfuerzo por identificar las características que individualizan a una región que, en sus expresiones culturales y en sus relaciones económicas, se ha mantenido firmemente unida a Castilla.

<sup>54</sup> Señalados por Suárez Cortina como los verdaderos «artífices de la invención de la tradición cántabra», quien afirma que su tarea «constituyó un importante punto de partida en la recuperación de la tradición montañesa. Iniciaron un programa de actuaciones que cubrió tanto la formación de iniciativas editoriales, como de recreación literaria y erudita del pasado regional. Formaron –o intentaron formar– una escuela literaria, pero, sobre todo intentaron fundamentar, sobre bases tradicionales, la “cultura regional”» (1994: 24-25). Véanse también Madariaga de la Campa (1986), Colina de Rodríguez (1987), García Castañeda (1991) y Suárez Cortina (1995a y 1995b). Sobre el cometido de académicos y pensadores en este tipo de procesos de construcción de identidades, si bien refiriéndose a la realidad italiana, Cavazza (1997: 19) subraya que el regionalismo puede convertirse «en un instrumento en manos de ciertos intelectuales y de ciertas élites locales para consolidar su propio poder y/o para expresar su protesta contra el centro». Sobre este argumento véase también Palumbo (2003: 12).

<sup>55</sup> Polanco, 6 de febrero de 1833-Santander, 1 de marzo de 1906. Uno de los principales escritores del realismo literario; a través de su obra, no demasiado alejada del romanticismo, idealizó y describió los ambientes y las tradiciones rurales de Cantabria.

<sup>56</sup> Santander, 3 de noviembre de 1856-Santander, 2 de mayo de 1912. Se dedicó principalmente a la Historia de las Ideas, a la Filología Hispánica y a la Historia y crítica de la Literatura Española.

<sup>57</sup> Proaño, Campoo de Suso, 20 de febrero de 1823-Proaño, 3 de agosto de 1899. Escritor, historiador, arqueólogo y periodista.

<sup>58</sup> Santander, 31 de marzo de 1831-Becedo, 6 de enero de 1902. Licenciado en Física y Ciencias Naturales por la Universidad Central de Madrid, trabajó como escritor y periodista, y dedicó la mayoría de sus obras a las tradiciones cántabras.

se traducían en la recuperación de los valores tradicionales del mundo rural, pues anclarse firmemente a las raíces históricas propias permitía que el tránsito a la modernidad fuera menos traumático.<sup>59</sup> Todas estas transformaciones originaron un «sentimiento de estupefacción» (Augè, 1982 en Fabietti, 1998: 81) que se superó, la mayor parte de las veces, volviendo la mirada hacia el pasado. De hecho, la nostalgia de aquello que estaba desapareciendo y el ansia por preservar la memoria de ese mundo en disolución confluían en las labores de recuperación de la vida campestre. Tal y como sugiere Bausinger, en ese momento la tradición se convierte en una contraparte de la modernización al proporcionar una imagen estática y mítica de todo lo que integraba el mundo rural:

Si por «tradición» se entiende el cuidado consciente de aquello que ha quedado fijado y es transmitido en su forma original, entonces ciertamente la tradición es un producto de la modernización. [...] en época premoderna, la tradición era, ante todo, una forma de *routine*. Solo la modernización la ha transformado en un valor en sí misma y en objeto de culto. (Bausinger, 2008: 148).

En Cantabria, los libros pasaron a constituir una especie de archivos del mundo tradicional.<sup>60</sup> Transcribir sobre el papel las declaraciones recogidas, los recuerdos, las descripciones de «una auténtica cultura cántabra» ofrecía, sobre todo a los escritores costumbristas,<sup>61</sup> la seguridad de la transmisión de este patrimonio a las generaciones futuras.<sup>62</sup> Se trataba, la mayoría de las veces, de reconstrucciones idealizadas del mundo rural, en cuyo seno se inscribían aquellos elementos identitarios que permitían definir la especificidad de La Montaña.<sup>63</sup> Unos elementos entre los cuales las expresiones coréuticas y musicales ocupaban

---

<sup>59</sup> Según Suárez Cortina: «identidad, cambio social y nacionalismo se nos presentan como tres elementos estrechamente vinculados e interdependientes sin los cuales no resulta posible una comprensión del carácter instrumental de la tradición en la transición de las comunidades tradicionales a la sociedad moderna» (1995a: 321-322).

<sup>60</sup> Para James Clifford (1997b: 152), «la alegoría del rescate está profundamente arraigada y se sitúa dentro de una concepción y práctica de la etnografía como proceso de escritura, de textualización. Cada descripción e interpretación que se concibe a sí misma como un medio para “transferir una cultura a la escritura” y traslada la experiencia oral y discursiva (del “nativo” o del etnógrafo en el campo) a su versión escrita (el texto etnográfico) practica la estructura del “salvamento”».

<sup>61</sup> García Castañeda escribe, a tal efecto: «Todos los escritores de costumbres, incluidos los del presente, tienen consciencia de ser depositarios de una herencia cultural que desaparece y tratan de que su obra sea un eslabón entre el presente y el pasado y a la vez testimonio y recuerdo de una cultura que desaparecerá dentro de poco» (1991: 28).

<sup>62</sup> El mismo Pereda (1864: 38) equipara su propia obra literaria a un «fiel archivo de las tradiciones locales», y Colina Rodríguez (1987: 31) expresa un parecer análogo sobre sus novelas, a las que considera «fiel archivo de las olvidadas costumbres nacionales».

<sup>63</sup> Según Suárez Cortina, «la invención de la tradición, por tanto, consistió en la exaltación de esos valores preliberales, en el reconocimiento de que la cantabridad estaba alimentada por modos de ser, de vivir y representarse propios de “La Montaña” en los siglos medievales y modernos» (1995a: 333).

un puesto de gran relevancia al asumirse en calidad de testimonios de ese particularismo cántabro que se intentaba hacer emerger.

En 1889, según relata Sixto Córdova y Oña en la introducción de su *Cancionero popular de la Provincia de Santander*, estalló la primera gran controversia sobre la existencia de una auténtica música montañesa.<sup>64</sup> Como consecuencia directa de ese debate, el 12 de agosto de 1900 la plaza de toros de Santander acogió una antología del folclore musical de La Montaña. El montaje de un concurso de música y danzas tradicionales, llamado precisamente Fiesta Montañesa, se convirtió así en el recurso para mostrar la existencia de una tradición musical verdadera y diferente en sus elementos a la de la música de áreas vecinas.<sup>65</sup> El repertorio seleccionado durante el certamen, de acuerdo con los criterios<sup>66</sup> establecidos por el comité organizador, procuró representar la singularidad de la cultura provincial.<sup>67</sup> Una celebración musical que, según atestigua Calleja en su *Crónica íntima de la fiesta montañesa*, también fue concebida como medio para el estudio de la música local y como una herramienta útil para salvar el patrimonio provincial de la extinción:

Lo que no sabe aún fuera de la provincia es CÓMO CANTAN los de acá; y por eso el Orfeón Cantabria, al organizar y llevar a efecto aquel festejo regional, no se propuso otro objeto que el de colocar solemnemente la primera piedra para la obra de estudio de la música montañesa<sup>68</sup> (1901: 51).

---

<sup>64</sup> Sixto Córdova y Oña (1869-1956), párroco de la iglesia de Santa Lucía en Santander, dedicó gran parte de su vida a la recopilación de música tradicional cántabra. Los 4 volúmenes del *Cancionero Popular de la Provincia de Santander*, publicados entre 1948 y 1955, constituyen el único trabajo sistemático realizado en el siglo XX acerca de la música tradicional de la región. El sacerdote recordaba que a sus «veinte años [1889] se despertó por primera vez en La Montaña una agitada polémica sobre la existencia de la música montañesa» ([1949] 1980: 17).

<sup>65</sup> «[Jesús de] Monasterio, que era uno de los que negaban la existencia de nuestra música, de la música montañesa, rectificó. [...] dijo que la Montaña tenía música propia» (Calleja, 1901: 14).

<sup>66</sup> «1. Las tonadas que sólo sean cantables, se presentarán sin acompañamiento alguno; las que se tañen con acompañamiento de instrumentos de cuerda, de viento o de percusión deberán llevar el propio de cada uno. [...]. / 2. Deberá acompañar a cada canción o tonada, el respectivo nombre con que fuese conocida, la localidad donde se canta o tañe, y algunos apuntes sobre las circunstancias u ocasiones en que más se usa. / 3. Bastará transcribir los versos correspondientes a una sola copla de cada canto, a no ser que alguna poesía tenga tal novedad o interés que merezca reproducirse en toda su extensión. / 4. Los cantos y tonadas populares deberán ser tomados de la localidad donde se canten o tañan, transcribiéndolos con la más rigurosa exactitud, sin permitirse supresión, aumento ni arreglo de ningún género» (Sixto Córdova, [1949] 1980: 27).

<sup>67</sup> Formaron parte de dicho comité José Díaz de Quijano, Leopoldo Pardo Iruleta, Juan Antonio Galbarriato, Concha Espina y el Orfeón Cantabria con su director Adolfo Wünsch. Marcelino Menéndez y Pelayo, José María de Pereda, Jesús de Monasterio y Amós de Escalante actuaron en calidad de presidentes del evento, y como jueces intervinieron Jesús de Monasterio, Tomás Bretón y Ruperto Chapí.

<sup>68</sup> Mayúsculas en el original.

La búsqueda y compilación de música tradicional pasó a convertirse en parte integral de ese primer proceso definitorio del incipiente sentimiento de pertenencia provincial que sólo conocerá su desarrollo tras la muerte de Franco. A partir del presupuesto de que «el canto popular montañés es encarnación del alma de la Montaña» (Sixto Córdova, [1949] 1980: 31) se intentó demostrar la estrecha correspondencia entre la provincia y sus sonidos. Se trataba, en realidad, de una ideología romántica de la identidad (Prats, 1996) que, sin presumir la conquista de la autonomía política, limitaba su esencia, como ya se ha mencionado, a la afirmación de una mera particularidad cultural. El dicho popular «por el canto se conoce el pájaro», consignado por Sixto Córdova como epígrafe del capítulo «La provincia de Santander tiene música propia. Prueba de hecho» ([1949] 1980: 29), fue utilizado para identificar a las personas con la música de su tierra.<sup>69</sup>

Todos, incluso los niños, conocen a maravilla las voces de su familia y las canciones de su raza por intuición y por sentimiento, a la manera que la expresión del rostro de cada individuo acusa su personalidad sin dejar motivo de duda (Sixto Córdova, [1949] 1980: 31)

En 1924, por iniciativa de la Asociación de Prensa de Santander, se estableció otro concurso musical denominado El Día de Santander, cuyos promotores pretendían que contribuyese a recuperar y salvaguardar la cultura montañesa tradicional:

Para continuar la labor eminentemente patriótica, iniciada en 1924, y que tiende a salvar del olvido el riquísimo caudal de canciones y de bailes populares con que cuenta la Montaña, la Asociación de la Prensa organiza también este año un concurso de cantos y de bailes regionales, exclusivamente populares y de puro y claro origen montañés.<sup>70</sup>

La fuerza del argumentario alrededor de la *pureza* de la música montañesa se basaba en la idea de la existencia de una cultura original (Fabietti, 1998b). El mecanismo de promoción de la idiosincrasia musical implementado por primera vez con la Fiesta Montañesa de 1900 se convirtió, a partir de entonces, en una verdadera fábrica de autenticidad, así como en un escaparate de exhibición patrimonial (Clifford, 1997a).<sup>71</sup>

---

<sup>69</sup> «La provincia de Santander tiene autonomía melódica, con una personalidad muy bien acusada que determina su manera peculiar y primitiva de sentir, de ver y de ejecutar su música regional. La índole del pueblo cántabro, considerada en el estilo original de sus cantos y cantores, responde a sus ambientes físico, religioso y patriarcal; a su tradición, historia y a sus costumbres, que realizan el tesoro perenne del espíritu que se ha heredado. De modo indudable se advierte un tipo natural montañés, diverso de otras provincias por su estilo original bien definido» (Sixto Córdova, [1949] 1980: 28).

<sup>70</sup> «El Día de Santander-Concurso de canto y baile montañés», *El Cantábrico*, 26 de mayo de 1926 (citado en Madariaga de la Campa, 1986: 365).

<sup>71</sup> Se trata de un argumento todavía utilizado en la actualidad por las instituciones políticas locales. De hecho, Cantabria ha basado buena parte de sus reivindicaciones autonomistas en su *pureza* cultural.

Con la Segunda República y la aprobación de la Constitución de 1931 se reavivó en España el debate sobre el regionalismo. El artículo 11 de la nueva Constitución reconocía el derecho de las diferentes provincias a establecerse como regiones autónomas, aunque bajo el respeto pleno de los vínculos con el Estado central. Sin embargo, este reconocimiento se otorgaba *sub conditione*, tras demostrar la posesión de elementos históricos, culturales y económicos homogéneos. En Cantabria, todavía provincia de Santander, las reclamaciones autonomistas se mantuvieron, una vez más, ligadas a la esfera de los intelectuales. La controversia, que se desarrolló sobre todo en las páginas de la prensa,<sup>72</sup> enfrentó a quienes, como José del Río Sainz,<sup>73</sup> planteaban como solución el establecimiento de una confederación de provincias en el seno de una gran Castilla, con aquellos que, al tener en cuenta las mayores afinidades históricas y étnicas con Asturias, proponían su unificación con Cantabria.<sup>74</sup> Sin embargo, y a pesar de la polémica, tampoco esta vez surgió un verdadero posicionamiento autonomista.

En cualquier caso, con la Guerra Civil, pero sobre todo con la imposición del régimen franquista, cualquier tipo de aspiración que pudiera haber habido al respecto sufrió un terminante revés (Madariaga de la Campa, 1986: 257). De hecho, y a diferencia de lo sucedido hasta entonces, el franquismo se caracterizó desde el principio por una actitud hermética ante cualquier forma de reivindicación regional.<sup>75</sup> Esta preterición fue consecuencia de las estrategias de fortalecimiento de la conciencia nacional, la llamada «reespañolización» (Alted Vigil, 1993), que llegaría a erigirse en uno de los principales objetivos de la política cultural del bando sublevado. Pese a que se utilizó en sentido contrario, también en este contexto el folclore asumiría una función central en las dinámicas de afirmación identitaria. La recuperación y la representación de las culturas locales tradicionales operadas por la organización de Falange conocida como Sección Femenina se convirtieron en los puntos fuertes de las maniobras implementadas por la dictadura para lograr la consolidación del sentimiento de pertenencia patrio.

---

<sup>72</sup> A este propósito véase Madariaga de la Campa (1986 y 1989).

<sup>73</sup> Santander, 1884-Madrid, 1964. Periodista y poeta, dedicó gran parte de sus composiciones al mar. Fue conocido como Pick, seudónimo con que solía firmar sus escritos.

<sup>74</sup> El principal defensor de la solución asturiana fue Maximiano García Venero (Santander, 1907-Madrid, 1975), historiador, periodista, ensayista y biógrafo.

<sup>75</sup> Llorenç Prats (1996), definió la actitud de Franco hacia el problema del separatismo, refiriéndose en particular al caso catalán, como «obsesivo»; una obsesión que desembocaría en la represión de cualquier forma de reclamación del idioma, de la cultura y de los emblemas de identidad regional. Los únicos eventos tolerados por el Régimen serían los folclóricos.

## 2. 4. El franquismo y la Sección Femenina

«Gracias, Pilar». Con estas palabras, pronunciadas por un representante del gobierno español, se anunciaba el Decreto Ley del 1 de abril de 1977, firmado por el rey Juan Carlos I y por el presidente Adolfo Suárez González, con el que se sancionaba la supresión de la Sección Femenina. Un simple agradecimiento a través del cual, sin embargo, es posible vislumbrar la complejidad de un fenómeno que, durante cuarenta y tres años, para bien o para mal, afectó a la vida de la mayoría de las mujeres españolas. Si bien se pretendía cerrar un capítulo oscuro de la historia de España, las palabras dirigidas a Pilar Primo de Rivera, fundadora de la organización, retribuían el mérito de haber desarrollado una importante labor durante los largos años del franquismo<sup>76</sup>. Labor que, incluso en el contexto de una crítica general al sistema, ha sido reconocida por los movimientos femeninos de oposición.<sup>77</sup>

Fundada en 1934 por Pilar Primo de Rivera<sup>78</sup>, hija del dictador Miguel Primo de Rivera y hermana del líder fascista José Antonio Primo de Rivera<sup>79</sup>, la Sección Femenina fue concebida desde un principio como el «alma femenina» de la Falange Española, una organización a través de la cual hacer efectiva la contribución de las mujeres a la «construcción nacional».<sup>80</sup> La entidad dedicaba todos sus esfuerzos a apoyar al régimen en la tarea de arraigar el sentimiento de pertenencia patrio a través de un trabajo constante de propaganda y puesta en valor del folclore regional, en el convencimiento de que la música y los bailes tradicionales representaban eficazmente

<sup>76</sup> Hasta la fecha no existe una historiografía amplia sobre la Sección Femenina, especialmente en lo que respecta al trabajo realizado en el campo del folclore; no obstante, a este respecto, cabrían mencionarse los estudios de Estrella Casero (2000), Berlanga (2001), Martínez del Fresno (2012), Ana de la Asunción Criado (2017), Cavia Naya y Tuzi (2021), Pérez Borrajo y Matas de Íscar (2021) o López-Hidalgo y Peinado-Rodríguez (2024). La mayoría de los documentos de la Sección Femenina se encuentran en el Archivo de la Real Academia de la Historia de Madrid y, para el caso que aquí interesa, en el Archivo de folclore de la Sección Femenina de la Biblioteca Nacional de España.

<sup>77</sup> Una de las leyes fundamentales aprobadas por el gobierno y defendidas por la Sección Femenina fue la Ley 56/1961 sobre Derechos Políticos, Profesionales y de Trabajo de la Mujer, de 1961. Véanse al efecto Davidon (2004) y De Dios (2018).

<sup>78</sup> Pilar Primo de Rivera fue la única delegada nacional de la Sección Femenina mientras la organización permaneció activa, y se identificó tan plenamente con esta que incluso escribiría: «puesto que la Sección Femenina y yo éramos la misma cosa...» (Primo de Rivera, 1983: 223).

<sup>79</sup> La historiografía política especializada coincide de manera unánime en que la trayectoria ideológica de J. A. Primo de Rivera pasó de la ultraderecha a «fascistizarse y a convertirse finalmente en un auténtico fascista» (Thomàs, 2010: 142; véase también Thomàs, 2001 y 2022).

<sup>80</sup> «Los fines para los que se crea esta Sección son, ante todo para su incorporación a la formación de una España grande e imperial, fomentando el espíritu nacional-sindicalista dentro de todos los órdenes de la vida nacional, estimulando a la mujer española en el amor a la Patria, al Estado y a las tradiciones gloriosas de nuestra nación», según el artículo 1 del *Estatuto de organización de la Sección Femenina* (1934) tal y como aparece citado en Suárez Fernández (1992: 37).

la cultura española. Por esta razón, si se quiere tratar la música tradicional cántabra y, en particular, la música femenina, no puede dejar de tenerse en cuenta el ascendiente desempeñado por la Sección Femenina sobre el folclore musical entre 1939 y 1977. Tanto así que le es atribuida, al menos en parte, la creación de un estilo musical todavía presente en muchos grupos actuales.<sup>81</sup>

En el diseño de Pilar Primo de Rivera, la repristinación de las tradiciones coreúatico-musicales formaba parte de un proyecto educativo más amplio destinado a adoctrinar, a orientar los comportamientos y a crear un modelo femenino sujeto, fundamentalmente, a todos aquellos valores considerados más cercanos a la «esencia» de las mujeres. A tal fin, se instituyó una Escuela de Hogar para la formación de las jóvenes a través de la cual podían contrarrestarse las «falsas ideologías feministas» que durante demasiados años «habían adoctrinado» a las mujeres haciéndolas creer en la igualdad con los hombres,<sup>82</sup> cuando, en realidad, su tarea principal no era otra que «contribuir al fortalecimiento de la patria» a través del cuidado y el apoyo a la familia.

En un documento de la Delegación Nacional de la Sección Femenina-Cultura y Educación se especificaban las principales tareas que toda mujer española debía cumplir: la formación y la educación de los hombres del mañana. A este respecto, el 28 de diciembre de 1939 se emitió un decreto ley en el que se confiaba en exclusiva a la Sección Femenina la instrucción de las mujeres.<sup>83</sup> Así se constituyeron las primeras treinta y dos Escuelas de Economía Doméstica en las que se impartían cursos prácticos y teóricos para capacitar a las jóvenes en su cometido de «esposas, madres y perfectas amas de casa».<sup>84</sup> La imagen propuesta relegaba *de facto* a la mujer al espacio doméstico, recluyéndola y confinándola a sus funciones,<sup>85</sup> así como restringiendo

---

<sup>81</sup> «Ahora, la inmensa mayoría de los grupos de Coros y Danzas de España estamos metidos en una federación nacional de asociaciones, porque todos tuvimos que hacernos asociación, que se llama FACIDE: Federación de Asociaciones de Coros y Danzas de España. Entonces. Esta asociación pretende mantener todo el folclore en cada región con autenticidad, con la pureza que se exigía en aquellos tiempos. Y esto salió de una idea de Josefa Sampelayo: cuando vio que aquello [la Sección Femenina] desaparecía y que se podía perder todo lo que ella había hecho y todo lo que había investigado, quiso que estos [grupos] se juntaran. No llegó a llevarlo a cabo ella, pues porque empezó a enfermarse». María Cristina Incera Nogués, entrevista 30 de octubre de 1997.

<sup>82</sup> «Qué son las Escuelas» (1941-42). Real Academia de la Historia, Madrid, carp. 47-1-2.

<sup>83</sup> Como parte de la misma política se promovió la creación de un grupo de Divulgadoras Sanitario-Rurales, «enfermeras sociales» cuya función era controlar a las familias que habitaban en medios no urbanos para verificar posibles deficiencias «sanitarias y morales» y proponer soluciones y ayudas (Suárez Fernández, 1992: 77).

<sup>84</sup> Se trata del mismo discurso que reitera la importancia del trabajo doméstico en términos de «fuerza y energía» para el conjunto de la nación, argumentando que el fracaso de la economía doméstica podría poner en peligro la misma economía política. «Qué son las Escuelas» (1941-42). Real Academia de la Historia, Madrid, carp. 47-1-2.

<sup>85</sup> En el ámbito de los estudios de la antropología del género, la condición universal de «subordinación femenina» representa uno de los temas más discutidos: el artículo publicado por Sherry Ortner en 1974

cualquier posible agencia al desempeño de los cometidos de esposa y madre.<sup>86</sup> Y es precisamente en el contexto de una política que considera la educación<sup>87</sup> como una herramienta para subordinar ideológicamente al individuo y para inculcar determinados valores,<sup>88</sup> donde la actividad de la Sección Femenina debe ser evaluada, al menos en lo que concierne a su primer período.<sup>89</sup>

Los modelos falangistas coincidían muy a menudo, hasta el punto de confundirse entre sí, con los modelos de comportamiento dictados por la Iglesia católica, que imponían diferentes espacios y funciones al hombre y a la mujer.<sup>90</sup> De tal suerte que religión y patria constituyeron los valores propios de la Falange, que erigió su propio entramado cultural sobre la necesidad no sólo de la ya mentada «reespañolización», sino también de una imperativa «recatolización» del país (Alted Vigil, 1993: 319). En tal marco, la relación hombre/mujer estaba vinculada a la formación de un núcleo familiar y la unión entre ambos sexos se concebía principalmente con fines procreativos; cualquier otro tipo de relación era desaconsejado, rechazado y condenado.<sup>91</sup> En los relatos de las pandereteras de más edad surgen frecuentemente

---

«Is Female to Male as Nature is to Culture?» contituye una de las intervenciones más significativas en un campo entre cuya amplia literatura pueden consultarse al efecto, además, otras relevantes contribuciones como las debidas a Hastrup (1978), Ortner-Whitehead (1981), Moore (1994, 1988 y 2007) o Geller y Stockett (2006).

<sup>86</sup> Ortner y Whitehead (1981) sostienen que la diferencia básica en la categorización de lo masculino y lo femenino radica en el hecho de que, generalmente, se define a los hombres en términos de taxonomías de rol, mientras que lo habitual es definir a las mujeres en términos de relaciones entre los sexos, es decir, madres o esposas.

<sup>87</sup> La bibliografía sobre el papel de la educación en la formación del Estado español durante y después de la Guerra Civil es extremadamente amplia. Entre los diversos textos que podrían señalarse destacan los de García Hoz (1980), Cámara Villar (1983), Alted Vigil (1993), Boyd (1997), Otero (1999), Richmond (2004), Fernández Jiménez (2008), Ofer (2009), Hermida (2010) y Merino (2010). Por supuesto, también deben mencionarse los numerosos estudios sobre educación musical y las colecciones de folclore español publicadas por la Sección Femenina, incluida la conocida *Magna Antología del folclore musical de España* debida a García Matos (1960).

<sup>88</sup> La importancia de la educación para la construcción del Estado fue subrayada, si bien con planteamientos diferentes, tanto por los responsables de la II República como por los de la posterior dictadura. Sobre este tema véase Carolyn Boyd (1997).

<sup>89</sup> Durante la II República, España fue protagonista de una serie de transformaciones sociales de particular relevancia que el régimen franquista cancelaría: el divorcio será anulado, el matrimonio canónico restaurado como la única forma de vínculo conyugal oficialmente reconocido y la católica reafirmada como única religión del Estado. La victoria de los sublevados condujo a la abolición de todas las leyes que se habían promulgado a favor de las mujeres desde 1931 hasta 1933. Cfr. n244 *infra*.

<sup>90</sup> Sobre el papel de la Iglesia durante el franquismo véanse, entre otros, Ruiz Rico (1977) y Lannon (1987).

<sup>91</sup> La Folguera Crespo recuerda que se adoptaron los principios doctrinales dictados por el papa Pío XII para construir la sociedad y la familia españolas de acuerdo con un orden jerárquico patriarcal y categóricamente androcéntrico que colocaba al hombre al mando, atribuyéndosele «una superioridad física e intelectual que, sin duda, es complementaria de las virtudes de carácter afectivo y religioso que posee la mujer» (1997: 529).

referencias al rigor de los sistemas educativos y a la severidad de las costumbres que caracterizaron la sociedad española durante el franquismo:

Entonces era terrible, una mujer entonces tenía un novio y si, por ejemplo, aquel novio pues hablaba con ella equis tiempo y la dejaba, aquella chica ya podía ser tan pura como la Virgen pero ya no se casaba. Antes era terrible. [...] Y antes la mujer, también, pues iba muy honesta vestida y todo. Pero yo me acuerdo de ir con la ropa de larga como la tengo ahora o a veces más, y un hombre te veía un poquito más la pantorrilla... Era terrible. Entonces era todo pudor en la mujer, y eso era lo que admiraba el hombre, el pudor de la mujer. La mujer española tuvo siempre fama de mucho pudor. Sí, de ser muy pura siempre la mujer española.<sup>92</sup>

Conceptos como *pudor*, *virginidad* y *honor*,<sup>93</sup> descritos por Enriqueta en calidad de valores propios de las mujeres españolas, permiten comprender el tipo de ideología que dominaba la España de Franco, así como captar visiones alternativas frecuentemente ligadas a los esquemas ideofectivos –sean estos reales o ideales– de pertenencia sexual asumidos por la comunidad (Stockes, 1994b). La educación y la religión fueron las herramientas a través de las cuales el régimen dictatorial logró imponer un sistema de valores y comportamientos capaces de condicionar, de manera decisiva, las relaciones entre los sexos, además del rol social de la mujer.<sup>94</sup> En este orden de cosas, y por lo que concierne a la música, pronto se impusieron limitaciones particulares al baile. En Cantabria, entre los años cuarenta y cincuenta, la difusión de un nuevo baile llamado «a lo *agarrau*»<sup>95</sup>, produjo fuertes preocupaciones en el ámbito eclesiástico. Considerado impúdico y «pecaminoso», fue inmediatamente condenado por la Iglesia:

Estaba prohibido *de* bailar a lo *agarrau*. Lo prohibía la Iglesia, que era la que mandaba antes, en aquella época -no sé si Franco o Primo de Rivera, yo no sé quién era el que mandaba-. Entonces... qué va, bailar a lo *agarrau*... imposible. Lo hablaban los sacerdotes en la iglesia cuando predicaban: que esto estaba muy *feu*. Y un día, pues que se planta el cura en el baile. Y lo mismo fue plantarse el cura en el baile que empezamos todos a bailar a lo *agarrau*. Se le quitó la costumbre, no volvió allá. ¿A qué iba él allí? ¿Qué tenía que visar allí?<sup>96</sup>

---

<sup>92</sup> Enriqueta Cabrero, entrevista 1 de septiembre de 1997.

<sup>93</sup> Diversos antropólogos han observado que la noción del *honor* puede llegar a definir el Mediterráneo como un área culturalmente homogénea. Véanse, entre otros, Peristiany (1965), Davis (1977) y Gilmore (1987a y 1987b).

<sup>94</sup> La Iglesia, por su parte, asumió la función de controlar los comportamientos sociales, de modo que, con frecuencia, y sobre todo en comunidades pequeñas, el sacerdote asumía la función de censor para inhibir actitudes *inapropiadas*.

<sup>95</sup> Lo que viene a indicar todas aquellas coreografías ejecutadas en parejas cerradas y, por lo tanto, con contacto físico entre los bailarines como el pasodoble, la rumba, etc. Ver n60 *supra*.

<sup>96</sup> Mina Vejo, entrevista 4 de septiembre de 1997.

Si Estado e Iglesia adoctrinaban al unísono a la población española, la religión y la unidad indisoluble de la patria se convertían en los pilares de la sociedad franquista. Y es precisamente en el seno de este proceso de reconstrucción nacional donde la Sección Femenina, según se ha mencionado, asumió un papel de gran relieve. Tras un primer período<sup>97</sup> mediado por los eventos bélicos y en el que los compromisos de la organización falangista se centraron principalmente en la atención sanitaria a los heridos, al apoyo de los prisioneros encarcelados y a la distribución de ayudas,<sup>98</sup> la Sección Femenina comenzó a desempeñar lentamente, ya al cobijo de la dictadura franquista, el liderazgo de las políticas de formación en diversos aspectos: político, religioso, social, deportivo,<sup>99</sup> familiar y cultural.<sup>100</sup> Se fundó una red de Escuelas de Formación –distintas de aquel otro proyecto paralelo de las Escuelas del Hogar–, centros dedicados a la instrucción de las mujeres y que comenzaron a funcionar en contextos rurales con el objetivo principal de «reducir el analfabetismo y la pobreza cultural de las mujeres adultas» (Suárez Fernández, 1992: 108).<sup>101</sup>

---

<sup>97</sup> Estrella Casero (2000: 19) argumenta que es posible reconocer un cierto cambio social marcado por la propia trayectoria de una «nueva Sección Femenina» perceptible a partir de 1960 y marcada por el debilitamiento de la idea de la mujer completamente sometida a la figura masculina. El 22 de julio de 1961, la aprobación de la antedicha Ley 56/1961 sobre Derechos Políticos, Profesionales y de Trabajo de la Mujer (véase n224 *supra*) sancionaba que «En cuanto al sexo, resulta evidente que por sí sólo no puede implicar limitación: como dijera el preámbulo de la Ley de veinticuatro de abril de mil novecientos cincuenta y ocho, sobre modificación del código civil, el sexo por sí sólo “no puede determinar en el campo del Derecho civil una diferencia de trato que se traduzca de algún modo en la limitación de la capacidad de la mujer a los efectos de su intervención en las relaciones jurídicas”; es este mismo principio general el que ha de ser trasladado al terreno de los derechos políticos, profesionales y de trabajo» (1961: 11004). En otras actividades promovidas por la Sección Femenina, como el deporte, se percibe el deseo de dotar a las mujeres de nuevas herramientas de libertad e independencia.

<sup>98</sup> Papel también desarrollado por las mujeres republicanas en la otra parte del frente.

<sup>99</sup> En febrero de 1940 el Departamento de Educación y Cultura Física estableció un consejo de consultores. La atención al deporte –entendido como un sistema no solo para la educación del cuerpo sino también para el enriquecimiento del espíritu– constituyó uno de los principales objetivos de la Sección Femenina. Se instauraron numerosas Escuelas de Educación Física en las cuales, además de cultivar ciertas disciplinas como gimnasia, natación, baloncesto, etc., se prestó especial atención a la danza como una forma de «expresión de femineidad» (Suárez Fernández, 1992: 125).

<sup>100</sup> De hecho, la organización del servicio social constituyó el primer paso hacia la asunción de cometidos más específicamente relacionados con la educación y la preparación de la mujer. Establecido mediante el Decreto 378 de 7 de octubre de 1937, inspirado en el modelo alemán e inicialmente concebido como una prestación voluntaria, estaba dirigido a todas las mujeres de entre 17 y 35 años de edad, a excepción de las mujeres casadas, religiosas, viudas y huérfanas (Mata Lara, 1994: 229).

<sup>101</sup> También es importante recordar el trabajo realizado por las Cátedras Ambulantes para escolarizar zonas aisladas. Se trató de una operación educativa encaminada, según las intenciones de sus organizadoras, al «mejoramiento espiritual y material de la vida de los campesinos». Estas cátedras, que viajaban por diversas localidades rurales, desempeñaban también una función difusora de normas relativas a la higiene personal y a principios sanitarios elementales, al tiempo que desarrollaban trabajos de investigación y conservación del folclore musical (Suárez Fernández 1992, 192).

Según la fundadora de la Sección Femenina, a las mujeres se les confiaba la tarea de transmitir la cultura y los valores de la sociedad, principalmente a través de la educación de sus hijos, por lo que, en orden a fortalecer la unidad nacional, se debía lograr la promoción de las diferentes identidades culturales locales «por estas tres cosas: la doctrina nacionalsindicalista, la música (el día en que los cantos de las distintas regiones se conozcan e interpreten por todos, ayudándose así en la reciproca comprensión) y la tierra» (Primo de Rivera, 1939 citado en Suárez Fernández, 1992: 96). No en vano, uno de los objetivos proclamados por el Departamento de Música era promover la unión de una España diferenciada geográfica y culturalmente. A tal respecto, la misma Pilar Primo de Rivera declaraba en 1942:

Quando los catalanes sepan cantar las canciones de Castilla; cuando en Castilla se conozcan también las sardanas y sepan que se toca el chistu;<sup>102</sup> [...] cuando las canciones de Galicia se conozcan en Levante, cuando se unan cincuenta o sesenta mil voces para cantar una misma canción, entonces sí habremos conseguido la unidad entre los hombres y las tierras de España (Suárez Fernández, 1992: 239).

Si, por un lado, la organización intentaba promover la unidad nacional a través de la expresión musical y dancística, por otro lado, concentraba sus empeños en preservar la autenticidad de los documentos recopilados mediante el trabajo de campo y trataba de encauzar la labor investigadora hacia la radicación de «las canciones y las danzas en su propio ambiente, o sea, en el pueblo».<sup>103</sup> Así, la Regidora General de Cultura, Josefa Sampelayo, estableció bien pronto una estricta normativa referente a las labores de recopilación,<sup>104</sup> catalogación<sup>105</sup> y difusión del repertorio coréutico-

<sup>102</sup> Txistu: «Aerófono, de la familia de la flauta de pico, provisto de tres orificios para la digitación. Es de una sola mano y por su naturaleza guarda relación con el galoubet» (Andrés, 1995: 406). Característico del País Vasco –se trata de uno de los instrumentos «que más personalidad e identidad genotípica ha cobrado a lo largo de los tiempos» (Crivillé, 1983: 367)– y tañido por el mismo intérprete junto a un tamboril, su función principal consiste en el acompañamiento del baile.

<sup>103</sup> Se trata de una directiva transmitida por la Delegación Nacional de la Sección Femenina de F.E.T. y de las J.O.N.S. y contenida entre las *Circulares de la delegada nacional. Años 1936-1947* (1948: 28).

<sup>104</sup> Las personas involucradas en la investigación debían desarrollar tareas tanto de gabinete en los archivos provinciales como de campo, en las que entrevistaban a los llamados *portadores* de la cultura oral: «recogerán de boca de las mismas campesinas tonadas y canciones populares; esto podrá realizarse también tomándolo al oído o bien con el aparato magnetofón, cuyo manejo deben antes aprender». Josefa Sampelayo, «Reglamento y organización de los Concursos de Coros y Danzas» (1954), Real Academia de la Historia, Madrid, carp. 157-10.

<sup>105</sup> Se exigía que las colectoras rellenaran una suerte de fichas catalográficas relativas a las canciones, a los bailes y a la indumentaria. Sampelayo recordaba el uso de tres registros distintos, aunque algunos datos generales –como por ejemplo los nombres de los informantes, la facilidad o dificultad de acceso, el lugar de recolección– eran comunes. En lo referente a la música, se indicaba la siguiente información: la melodía, el texto, la historia de la canción, las fechas u ocasiones en que la pieza se interpretaba, sus orígenes y el autor (en caso existir). Para la danza, además de muchos de los datos anteriores, también se consignaba la disposición de los bailarines y las figuras coreográficas, así como detalles relacionados con la postura y los pasos. Finalmente, con respecto al atuendo: la época o

musical al que todas las delegadas provinciales y todas las maestras de música debían plegarse escrupulosamente.<sup>106</sup> El rigor exigido por las dirigentes del sector cultural para garantizar que las instructoras provinciales y los diversos grupos de Coros y Danzas protegieran la autenticidad de los cantos y de los bailes recopilados se reiteraba continuamente en los numerosos documentos relacionados con las reglamentaciones de los concursos provinciales y nacionales, a través de los cuales se insistía en que:

La selección de los grupos se hace por medio de Jurados que durante el año recorren los pueblos de España, los que llevan la consigna rigurosa de rechazar implacablemente a los grupos que no se ajusten a la más absoluta autenticidad popular en cualquier sentido: en la indumentaria, en la música, en los instrumentos, en la letra de las coplillas o en los pasos del baile<sup>107</sup>.

Esta misma preocupación también fue expresada por la mismísima fundadora del movimiento falangista, quien, en la circular n.º 222 de fecha 10 de marzo de 1944, reafirmaba la importancia de la tutela de las identidades musicales locales:

[...] aprovecharéis las circunstancias de romerías, ferias, días del Patrono, etc., para que el grupo de coros y danzas de la Sección Femenina de cada pueblo baile en la plaza, que así se irán acostumbrando, hasta llegar, si fuera posible, a establecerlo como costumbre para todos los domingos. Bien entendido que sólo esto debe hacerse en los pueblos donde exista una tradición folklórica de bailes, canciones y trajes, porque si quisiéramos arraigarlo de una manera general en todos los pueblos, en vez de un bien haríamos un mal muy grande, porque resultaría una cosa artificial y postiza tan fuera del ambiente como los bailes modernos. Por esta misma razón, tendréis un gran cuidado en que las camaradas bailen y canten sólo bailes y cantos de su propia región o comarca, porque la mezcla con los de otras regiones se presta al confusionismo, y llegaría un momento en que no podríamos saber el origen de cada uno de ellos, además de que, como os digo anteriormente, estarían totalmente fuera del ambiente y del carácter de la región.<sup>108</sup>

---

período histórico del vestido, el significado de los ornamentos, su historia, el número de partes que lo componían, el lugar de confección, el nombre de las personas que lo usaban, las ocasiones en que se empleaba y, finalmente, un dibujo a color en el que se reflejaban todos los posibles detalles. Josefa Sampelayo, «Reglamento y organización de los Concursos Nacionales de Coros y Danzas» (1954), Real Academia de la Historia, Madrid, carp. 157-2.

<sup>106</sup> Todas estas labores eran llevadas a cabo por profesoras de música especializadas junto con algunas colaboradoras en calidad de asistentes y técnicas. Josefa Sampelayo, «Reglamento y organización de los Concursos Nacionales de Coros y Danzas» (1954), Real Academia de la Historia, Madrid, carp. 157-2.

<sup>107</sup> «Historia y Origen de canciones y Danzas de España de la Sección Femenina de F.E.T. y de la J.O.N.S.» (1961), Real Academia de la Historia, Madrid, carp. 157-2.

<sup>108</sup> Delegación Nacional de la Sección Femenina de F.E.T. y de las J.O.N.S. (*Circulares*, 1948: 28).

El fuerte compromiso con el folclore local permitía responder de manera inocua a las demandas de autonomía de algunas regiones de España:<sup>109</sup> de una parte, porque la cultura tradicional remitía a una «cultura muerta» y por tanto poco peligrosa; de otra parte, porque reducía las diferencias a meras manifestaciones folclóricas (Prats, 1996). Realmente, el programa de recuperación de danzas y músicas *tradicionales* fue abordado con especial atención durante el III Consejo Nacional del Movimiento,<sup>110</sup> ocasión en la que se establecieron los principios fundamentales que debían articular cualquier trabajo de investigación sobre el folclore musical, siempre con el propósito de *salvar de la extinción* formas culturales tradicionales representativas del *alma española*. La instauración de concursos provinciales y nacionales,<sup>111</sup> así como la creación de los llamados Grupos de Coros y Danzas,<sup>112</sup> constituyeron los principales medios a través de los cuales operaba la Sección Femenina para recuperar y promocionar las tradiciones musicales y coreúticas, consideradas como las *auténticas* raíces culturales de cada provincia de España.<sup>113</sup>

De los documentos que se conservan en el Archivo de la Sección Femenina, custodiado en la Real Academia de la Historia de Madrid,<sup>114</sup> emergen algunas indicaciones sobre el desenvolvimiento de tales concursos.<sup>115</sup> Cada grupo se presentaba

---

<sup>109</sup> Cataluña y País Vasco en particular.

<sup>110</sup> El III Consejo Nacional de la Sección Femenina tuvo lugar en la ciudad de Zamora durante el mes de enero de 1939.

<sup>111</sup> Los concursos comenzaron en 1942 y finalizaron en 1976, aunque, según se desprende de la documentación, el I Concurso de Música fue organizado por Pilar Primo de Rivera en 1938. Al año siguiente se incorporarían las danzas.

<sup>112</sup> Si bien inicialmente estaban formados solo por «muchachas», más tarde, y para «respetar» los requisitos de los bailes tradicionales de parejas, también se incluyeron «mozos».

<sup>113</sup> «Normas principales que siguen los grupos de coros y danzas» (1954), Real Academia de la Historia, Madrid, carp. 157-63-1. En el expediente relativo a la organización del II Concurso Nacional de Coros y Danzas aparece claramente subrayado que «[...] la Sección Femenina no organiza estos Concursos como diversión o fiestas, sino para que, por medio del estímulo que toda competición da, animar a las camaradas y demás personas que las ayudan a buscar, a revolver en nuestro pasado, para sacar otra vez a la luz y entregarlo al pueblo español, nuestra música popular, nuestros romances y baladas, toda la belleza folclórica que encierra nuestra tierra para que de nuevo se oigan los sonos de paz y de guerra, de amores, tristeza, cariños que en otros tiempos sonaron en España. «Segundo Concurso Nacional de Coros y Danzas» (1942), Real Academia de la Historia, Madrid, carp. 46 A.

<sup>114</sup> Forman parte del Archivo Documental de A.N.A. (Asociación Nueva Andadura) que, desde hace algunos años, está depositado en la mencionada institución y en cuyo acervo se encuentran discursos, cartas, fotografías, circulares y documentos sobre las actividades de la Sección Femenina entre 1934 y 1977. El material relacionado con la actividad de los grupos de Coros y Danzas de 1946 a 1977 se recoge, concretamente, en las carpetas 46, 157, 162 y 168.

<sup>115</sup> En este sentido, resultan muy interesantes las indicaciones proveídas a los jurados, cuyos miembros eran elegidos entre las personalidades musicales entonces consideradas «más competentes» en materia de folclore. Siempre eran voluntarios y su número impar: tres en certámenes provinciales o regionales y cinco o siete en encuentros nacionales. Los formaban tanto «expertos musicales» cuanto instructoras de la propia Sección Femenina, y mientras que estas segundas juzgaban la organización de la ejecución, el

en base a tres categorías distintas: danza, coro y mixta (danza y coro) y participaba en una primera prueba de nivel provincial que actuaba a modo de preselección. Era prescriptivo que, en esta fase, los coros afrontasen tres piezas obligatorias (una religiosa –siempre gregoriana–, una regional y una clásica), aunque también se admitía la interpretación de repertorio escogido por el propio grupo participante. Todo ello, según los organizadores, en orden a propiciar la emersión del acervo tradicional de las diferentes comunidades. Se concedía una puntuación más alta a aquellos grupos que presentaban bailes «antiguos» enseñados por los ancianos de los pueblos, danzas que ya no se ejecutaban o que se suponía estaban desapareciendo. Este certamen provincial se resolvía con la selección de un grupo por cada categoría, que pasaba a concurrir en la convocatoria regional, cuyos vencedores, a su vez, participaban en la competición nacional, celebrada cada año en dos ciudades diferentes.<sup>116</sup> De tal suerte que los concursos se convirtieron en uno de los principales procedimientos para mostrar, dentro y fuera del país, la posesión de un rico patrimonio folclórico dado que, en palabras de Suárez Fernández,

para los de fuera no existía en España una música popular característica de cada región. Los mismos españoles, quitando algunos pueblos que tuvieron siempre una preocupación mayor por sus tradiciones, habían olvidado que en la entraña de la tierra tenían la mayor riqueza folclórica del orbe. Y tuvo que venir la Sección Femenina con todo el vigor de sus juventudes y toda su voluntad falangista, a desenterrar pueblo por pueblo la canción y la danza, que en muchos sitios ya solo se conservaba en la mente de los viejos. Y a fuerza de concursos, y a fuerza de estímulos, volver a la vida el tesoro incomparable de nuestro arte popular, con toda su variedad [...]. Y todo esto sin virtuosismo y sin deformación, sino tal como es, con toda su ingenuidad o la gracia más fina que acusan generalmente los bailes andaluces y los catalanes (1992: 208-209).

El término *desenterrar* evidencia el tipo de trabajo que la Sección Femenina se proponía desarrollar en el campo del folclore musical para resaltar las peculiaridades de cada región. Según tal perspectiva, la asociación falangista se valía de expresiones como *autenticidad* y *raíces culturales* para explicitar las presuposiciones científicas del trabajo realizado. En efecto, las intenciones del movimiento no declaraban propósito alguno de inventar las tradiciones, sino de hacer *resurgir* aquello aún presente

---

estilo, la indumentaria, la continuidad del grupo y si este había realizado un verdadero trabajo falangista, los primeros se centraban «con respecto a la canción, [en] su autenticidad y pureza folclórica, afinación, dicción, interpretación del programa y dirección de la Instructora. Con respecto a la danza, [evaluaban] su autenticidad y pureza folclórica, interpretación, ritmo, compás y trajes». Josefa Sampelayo, «Reglamento y organización de los Concursos Nacionales de Coros y Danzas» (s.d.), Real Academia de la Historia, Madrid, carp. 157-8.

<sup>116</sup> Una de las ciudades era siempre Madrid y la otra una capital de provincia diversa cada año, lo cual permitía dar a conocer el folclore nacional a todos los españoles.

en la memoria de los más ancianos.<sup>117</sup> Se trataba de una compleja reevaluación de la cultura popular que, aun presentando claras limitaciones y muchos problemas, tuvo el mérito de haber tratado de recuperar formas, repertorios musicales e intérpretes tradicionales. El contraste entre lo nuevo, representado por los grupos, y lo viejo, representado por las tocadoras locales, se hacía presente casi como aspirando a dar testimonio de una tradición ininterrumpida.<sup>118</sup>

En Cantabria, por ejemplo, algunas de las tañedoras de mayor edad me refirieron su participación en este tipo de exhibiciones: «Fui con la Sección Femenina. Yo era la directora y viajó conmigo una hermana que tengo en Alemania. Bailamos la jota y cantamos canciones montañesas. Tuvimos un gran éxito».<sup>119</sup> No obstante, la intervención de músicos tradicionales en las actividades de la mencionada organización se limitó, principalmente, a los eventos y certámenes de ámbito regional y nacional. Para muchas de las mujeres que intervenían en tales manifestaciones folclóricas, hacerlo no significaba necesariamente compartir sus presupuestos políticos; de hecho, los relatos de las diversas pandereteras suelen recalcar una total extrañeza con respecto a las orientaciones ideológicas del movimiento falangista. A mi modo de ver, y en referencia a este contexto, podría argumentarse que la relación entre ideología y música de alguna manera se ha trastornado, pues la música empleada para apoyar al poder político se transformaba en un elemento neutral, capaz de congregarse a su alrededor a individuos pertenecientes a diferentes orientaciones políticas pero unidos por valores tradicionales compartidos.

La Sección Femenina manifestaba una actitud ambivalente, pues, si por un lado trataba de utilizar el folclore como medio propagandístico para la ideología del Régimen, por otro lado proponía una imagen de la música y de la danza ajena a la política.<sup>120</sup> El folclore musical, además de cumplir la doble función de educar y nacionalizar a los españoles, también servía para promover, fuera de las fronteras del país, la imagen del Estado<sup>121</sup> y para ocultar el espectro dictatorial y difuminar las

---

<sup>117</sup> Suárez Fernández (1992: 215) recalca que «era importante que no se tratara de inventar, sino de descubrir; las canciones y bailes estaban allí en el pueblo, pero hacía falta una profunda y cuidadosa investigación para encontrarlas».

<sup>118</sup> Un tipo de relación de descendencia que en Cantabria continúa siendo enfatizada incluso hoy en las manifestaciones folclóricas.

<sup>119</sup> Enriqueta Cabrero, entrevista 20 de octubre de 1997.

<sup>120</sup> La presunta neutralidad política de este tipo de manifestaciones folclóricas y de las agrupaciones de Coros y Danzas, repetida con insistencia en los documentos de la Sección Femenina, es hoy proclamada por los representantes actuales de los grupos. Así, desde el grupo de Coros y Danzas de Santander se afirmaba: «políticamente somos totalmente neutrales». María Cristina Incera Nogués, entrevista 30 de octubre de 1997.

<sup>121</sup> En un texto debido a Rafael García Serrano en 1952 sobre las labores llevadas a cabo en el campo del folclore musical, se ponderaban los postulados teóricos de la Sección Femenina relativos a la recuperación del repertorio tradicional, su puesta en valor y su rehabilitación: «Es justo recordar aquí cómo nacieron los Grupos de Coros y Danzas de la Sección Femenina. Al finalizar nuestra guerra, un grupo de

reminiscencias negativas que conllevaba fuera de España. Así, en orden a difundir la *hispanidad del folclore*, la Sección Femenina comenzó a exportar espectáculos de los grupos de Coros y Danzas.<sup>122</sup> Esta promoción de la cultura musical española perseguía, de hecho, difundir una imagen nacional fundamentalmente vinculada a valores antiguos, tradicionales y religiosos de los que la música era expresión cumplida.<sup>123</sup> A través del folclore, explotado como elemento ajeno al tiempo, la Sección Femenina buscaba favorecer el proceso de restablecimiento de las relaciones diplomáticas con todos los países que habían condenado el régimen de Franco.<sup>124</sup>

Sin embargo, la intensa actividad de salvaguarda del regionalismo cultural tan favorecida por el movimiento falangista no se correspondía con la protección real y efectiva de las diferencias locales. Efectivamente, a través de los grupos de Coros y Danzas y de las actividades con ellos relacionadas, la Sección Femenina contribuyó, de manera decisiva, a una innegable homogeneización del estilo, así como a la conversión del folclore musical en espectáculo escénico.<sup>125</sup> Resulta imposible no poner

---

muchachas encabezadas por Pilar Primo de Rivera quiso acometer la tarea de contribuir a la unidad de España también por el camino de la diversidad folclórica. Los dos bandos en lucha cantaban las antiguas canciones del pueblo, los dos bandos las mismas canciones. Todo nuestro tesoro de canciones y bailes se había visto desplazado antes de la guerra meteca, arrogante y conquistadora. Las chicas de la Sección Femenina emprendieron una lucha homérica frente a la indiferencia, con primeros años duros y compensaciones luego en los primeros pequeños triunfos. La autenticidad más estricta presidió su labor, sin permitir acompañamientos, ademanes o abalorios extraños. De la docena escasa de grupos que participaron en el primer concurso, se ha pasado a los mil grupos actuales» (en Suárez Fernández, 1992: 237). Son palabras de fuerte contenido ideológico y que destilan propaganda, pero que, al mismo tiempo, subrayan el papel que se le había confiado a la música tradicional para pulir la apariencia del nuevo orden.

<sup>122</sup> En 1947, por vez primera, una delegación de la Sección Femenina participó en el Festival Folclórico Internacional de Langollen en Inglaterra. Casero (2000) apunta que, a partir de 1949, estas agrupaciones comenzaron su misión como embajadores por el mundo. Se organizaron conciertos en muchos países de América Latina (Argentina, Perú, Chile, Colombia, Venezuela, etc.), pero también en Europa (Grecia, Francia, Italia, Alemania, etc.) y otros lugares como Egipto o Líbano.

<sup>123</sup> «Por sí sola, la presencia de Coros y Danzas implicaba una afirmación porque el mensaje que transmitían no tenía nada que ver con rencores recientes: manifestaba las raíces seculares profundas del alma española, y nada más» (Suárez Fernández, 1992: 232).

<sup>124</sup> El cine también fue usado como instrumento de propaganda, pues favorecía la transmisión inmediata de mensajes gracias a la efectividad de las imágenes. Concretamente en 1950, las cabecillas de la Sección Femenina decidieron rodar la película *Ronda Española* para promocionar, dentro y fuera de las fronteras nacionales, la cultura musical tradicional y transmitir la imagen idílica de un Estado culturalmente diverso y políticamente unido. El film se estrenó en Madrid el 8 de noviembre de 1951. Otra producción audiovisual de la Sección Femenina, esta vez para televisión, fue el programa titulado *Archivo de Folklore*.

<sup>125</sup> Las líderes de la Sección Femenina también se percataron del peligro que se corría de transformar el folclore en puro entretenimiento, de suerte que durante el XVII Consejo Nacional –enero de 1954– se planteó el problema del excesivo alejamiento de aquellos que habían sido sus objetivos iniciales: «Se advertía el riesgo de que llegaran a convertirse en meras exhibiciones o representaciones, ciertamente depuradas en su forma y valiosas en una técnica cada vez mejor, pero alejadas de aquellos dos propósitos iniciales: descubrir vetas ahondando en las profundidades del folclore español y crear el gran espíritu de la solidaridad» (Suárez Fernández, 1992: 239).

en evidencia la desproporción entre lo que se declaró y lo que verdaderamente se hizo en defensa del acervo coréutico y musical. A menudo son las propias pandereteras quienes acusan a la Sección Femenina de haber producido «otra música» que poco o nada tenía que ver con el repertorio tradicional y su contexto. A pesar de ello, no todas las tañedoras se han mostrado críticas y así, por ejemplo, María Luisa (Suquita) Haro Cubillas, una panderetera de Escalante que participó en las actividades de la Sección Femenina a nivel regional, defendía con convicción el papel desempeñado al efecto por la organización falangista:

Yo lo que sabía de folclore era de oírsele a mi abuela, que en la romería se bailaba, que se tocaba la pandereta... Y después es cuando lo vi con la Sección Femenina, que lo sacó adelante en toda España, que lo hizo resurgir. Eso hizo resurgir de nuevo todo el folclore que había quedado tan apagado, quizá por la guerra o ya en años anteriores, no sé, quedó muy muerto el folclore. [...] y de allí se formaron coros y grupos de danzas de toda España.<sup>126</sup>

Muy por el contrario, y aun reconociendo a la Sección Femenina algunos méritos, las voces críticas han expresado juicios altamente negativos acerca de sus actividades culturales, pues se atribuye a la labor desempeñada por los grupos folclóricos en particular la responsabilidad de la «destrucción» de las tradiciones coréutico-musicales. Una opinión compartida por las caloqueñas Lines y Mina Vejo:

L. Vejo: La Sección Femenina, cuando vino con sus coros y sus danzas, fue la que destruyó todas las tradiciones de los pueblos. Lo nuestro no lo cogió nadie tras de ellos. Porque pudieron haber *venidu* y haber *dichu* bueno, si alguien se acuerda de alguna tradición, de alguna cosa... y entonces volver a mirar por aquello. Pero eso no se lo preguntaron a nadie.

G. Tuzi: Pero ellas dicen que fue eso, precisamente, lo que hicieron. Que recorrieron los pueblos, recopilaron las tradiciones y luego las mostraron.

L. Vejo: *Pa* mi la Sección Femenina fue la que destruyó todas las tradiciones. Porque fue cuando empezaron los coros y las danzas, que yo lo que no sé de estos coros y estas danzas es de dónde eran, a lo mejor lo trajeron de algún *sitiu*. Ya lo ves, este coro era de Sección Femenina. Y ésta, pues fue la que hizo esto, los coros y danzas, estos de Torrelavega. Mi prima enseñaba a bailar a las crías y a tocar la pandereta en Torrelavega. Se llama Socorro. Y yo entiendo que hizo todo lo que pudo. El folclore este estaba totalmente *muertu*, total, en ningún *sitiu*. Es que nada, nada. Es que no oías hablar de bailes en ningún *sitiu*. Y ella empezó a hacer allí con un grupo de niñas en Cabezón y en Potes, pues empezó a hacer eso y a enseñarlas a bailar. Esto sería en el 54, por lo menos, no te lo digo con exactitud.<sup>127</sup>

---

<sup>126</sup> María Luisa Haro Cubillas, entrevista 20 de septiembre de 1997.

<sup>127</sup> Lines Vejo, entrevista 4 de septiembre de 1997.

Como se puede comprobar en estas palabras, el trabajo de salvaguarda patrimonial no fue realmente efectivo y muchas tradiciones locales comenzaron a olvidarse gradualmente. Sin embargo, las acusaciones más serias contra la Sección Femenina tienen que ver con los cambios introducidos y con la homogeneización estilística tanto en lo relativo a la música cuanto en lo concerniente al baile. Según muchas pandereteras, los grupos de Coros y Danzas ni respetaron ni protegieron los rasgos particulares de cada valle, sino que, tomando y entremezclando elementos de aquí y de allá, crearon una especie de estándar regional, no muy distinto de otros modelos presentes en el resto del territorio nacional:

L. Vejo: ¡Hombre! Pero es que hay una cosa, hay una cosa y esa fue cierta, que el *principiu* de todo esto fueron las de Sección Femenina. Y así va siguiendo. Porque el *otru* día estuvieron aquí las de Luétiga y bailan, pues, el mismo estilo. Ese estilo que viene quedando ¿Entiendes?

G. Tuzi: ¿El estilo de la Sección Femenina?

L. Vejo: Sí, el de aquellos grupos. Pues a lo mejor lo cogerían en un *sitiu* y en *otru*, y yo no te digo ni que sea bueno ni que sea *malu*, pero que no se buscó una tradición, no se buscó ¡Que no, mujer!

G. Tuzi: ¿Han creado un estilo siempre igual para todos?

L. Vejo: Siempre igual. Y volvemos a las mismas. En cada *sitiu* hay un *estilu*. Te voy a explicar yo: en Liébana se mata el lechón en todas las casas y en todos los valles, y en ningún *sitiu* se hacen las cosas igual.

G. Tuzi: ¿Y ahora todos bailan igual?

L. Vejo: Todos los grupos estos son todos más o menos. Y hay una cosa, fíjate tú qué es la cosa... Vinieron a ensayar el baile de la jota. Subieron acá, no sé cuánto tiempo estuvieron subiendo sábados y domingos.

M. Vejo: Sí señora, a bailar. Tocamos Lines y yo la pandereta y venga a bailar, y fuimos a Mieres.

L. Vejo: Y bailamos nosotras *pa* que ellas vieran cómo bailábamos nosotras, *pa* coger nuestro *estilu*.

M. Vejo: Y de todos los grupos que había allí, que había allí muchos grupos a eso, dijeron que lo que mejor había estado fue lo de Cantabria, porque era *estilu* romería.

L. Vejo: Exactamente, *estilu* romería.<sup>128</sup>

<sup>128</sup> Lines y Mina Vejo, entrevista 4 de septiembre de 1997.

Para estas pandereteras, el *estilo romería* era sinónimo de autenticidad: discriminante fundamental y diferenciador entre la música anterior a la Sección Femenina y aquella posterior a la espectacularización imprimida por la organización falangista. Las características estilísticas locales, que permiten a una intérprete de Caloca distinguirse de las de Campoo, se difuminan y se canalizan hacia el modelo propuesto por los grupos folclóricos herederos de la asociación falangista. Lo que se debe enfatizar es que, en realidad, estas agrupaciones han contribuido a que la música y el baile tradicionales se vieran relegados para dar cabida a nuevas praxis performativas. Y así, instrumentos como la pandereta pierden el lugar prominente que tradicionalmente les estaba reservado y los elementos constitutivos de sus técnicas de ejecución se ven parcialmente modificados: «Sí, le quitó la importancia que tenía la pandereta para hacer grupos amplios. Por lo tanto, el folclore en sí mismo desaparece: lo que era tradicional desaparece para integrarse y diluirse en grupos que sí sacan el folclore, pero de otra manera.<sup>129</sup>

La caída del franquismo determinó el rápido epílogo de las actividades de la Sección Femenina; sin embargo, la transición a la democracia no supuso, en este punto, ningún hiato traumático, ya que esencialmente encauzó un traspaso de competencias entre organizaciones sucesivas. Y así, el 29 de noviembre de 1977, la Dirección General del Ministerio del Interior reconoció Nueva Andadura como una asociación de promoción sociocultural de la que Pilar Primo de Rivera fue elegida presidenta honoraria<sup>130</sup> y que reunió en sus filas a la mayoría de las representantes de la disuelta Sección Femenina. A pesar de afirmarse no querer recrear la vieja organización,<sup>131</sup> Nueva Andadura se proyectó, *ab ovo*, como su heredera política y cultural. Los grupos de Coros y Danzas siguieron un camino similar y se transformaron en asociaciones culturales. La actitud «apolítica» pretendida por estas agrupaciones favoreció, en cierto sentido, un reajuste fluido al contexto democrático. Ciertamente continuaron dirigiendo su atención a la música y el baile, pero, como recuerda María Cristina Nogués, la organización y las actividades de los grupos se modificaron:

G. Tuzi: ¿El grupo de danzas es una asociación?

M. C. Nogués: Es una asociación, sí. Hoy día es una asociación, porque cuando desapareció la Sección Femenina se nos pidió formarnos, a todas las agrupaciones que pertenecían a la Sección Femenina, pero también las que no estaban integradas en algún Ayuntamiento o en algún organismo, se nos pidió que teníamos que formarnos en Asociación. Esto, la Asociación, yo creo que la hemos hecho en el año 77, porque en el 76 fue cuando empezó a desaparecer ya lo que es la Sección

<sup>129</sup> Aura Tazón Cubillas, entrevista 20 de septiembre de 1997.

<sup>130</sup> Pilar Primo de Rivera murió el 17 de marzo de 1991.

<sup>131</sup> Una de las principales tareas emprendidas por la nueva asociación fue la redacción de una historia de la Sección Femenina en cuyo primer borrador y compendio documental participó la propia Pilar Primo de Rivera. El libro, editado por el profesor Luis Suárez Fernández, vio la luz en 1992 bajo el título *Crónica de la Sección Femenina y su tiempo*.

Femenina. Y, ya te digo, todas las agrupaciones nos tuvimos que formalizar en el registro del Gobierno Civil. Antes dependíamos directamente de la Sección Femenina. No entro en nivel político, el nivel político lo vamos a dejar aparte, porque no tiene nada a que ver. En este movimiento no tiene nada que ver. Una de las labores más importantes que hizo la Sección Femenina en toda España fue la recopilación de canciones y bailes populares, no solamente en Cantabria, sino en toda España. Entonces, la inmensa mayoría de las agrupaciones que hay en España vienen todas de cuando se creó la Sección Femenina. Ellas hicieron muy buena labor en este terreno. Entonces nosotros, a pesar de que ha habido cambios políticos que con nosotros no han tenido nada que ver, excepto pasar de depender de un organismo a hacernos autónomos, pues, en el resto de folclore y de todo lo demás esto no ha tenido ningún cambio, porque esto había cogido de las raíces del pueblo, lo que quiere decir que políticamente somos totalmente neutrales.<sup>132</sup>

En cambio, todo lo que respecta a la preparación de los grupos, la presentación de los espectáculos y la música y los bailes interpretados, así como la idea de mantener un vínculo con las «raíces culturales» de la comunidad, trasluce una continuidad absoluta con la Sección Femenina. Sin embargo, debe tenerse en cuenta que, aunque descienda directamente del movimiento falangista, en realidad el rastro de su adscripción a aquella solo es perceptible en los documentos históricos y en la conciencia de algunas personas. Por lo demás, la mayoría de los participantes en los grupos de Coros y Danzas, bien por edad o bien por creencia política, resulta totalmente ajena al período franquista.<sup>133</sup> En cualquier caso, y según la lógica continuista con la política cultural de la Sección Femenina, el folclore, lejos de sus coordenadas espacio-temporales, sigue siendo convertido en un mero espectáculo. De hecho, amenizar la música tradicional para facilitar su consumo parece ser una de las principales preocupaciones de los representantes actuales de estos grupos folclóricos:

Lo que se está haciendo ahora con el folclore es intentar llevarlo ya a un nivel de espectáculo. Pues la gente realmente empieza a conocer su folclore, porque el folclore de Cantabria era el gran desconocido entonces casi en la misma región, porque hubo un tiempo en que del folclore decían «¡Oh! Un grupo de danza». Es que daba la sensación de que éramos, bueno, como pues no sé, como un grupo de niños que se ha juntado y que lo hace muy bien; que te miran, pero con pena, con una cierta permisividad por lo que era un grupo de danza. Hasta que se dan cuenta de que el folclore se puede llevar a espectáculo y hacer un espectáculo muy bueno.

---

<sup>132</sup> María Cristina Incera Nogués, entrevista 30 de octubre de 1997.

<sup>133</sup> Incera Nogués hace hincapié al efecto: «que ya te digo que no tiene nada que ver con los movimientos políticos, porque hoy en día, el 90% de la gente que compone las agrupaciones ahora, no conoce lo que era la Sección Femenina, porque es gente muy joven y no la conoce, no tiene nada que ver, como te vuelvo a decir, con el movimiento político que existía antes. Pero como ellos habían hecho una obra muy buena en este sentido, hemos querido conservar la línea marcada a nivel de comportamiento, de rigurosidad en la investigación y de rigurosidad en vestir y bailar». María Cristina Incera Nogués, entrevista 30 de octubre de 1997.

Como unas danzas muy bien preparadas, muy bien ejecutadas y a un nivel en que la gente no se aburre. Antigüamente decían «es que el folclore es muy aburrido». Si tú al folclore le das una buena presentación, le das un buen vestuario y luego escenificas los bailes, le haces sentir al pueblo lo que estás bailando, pues la gente queda encantada.<sup>134</sup>

Así pues, la espectacularización de la música tradicional se presentaba como la condición indispensable para la supervivencia misma del folclore musical;<sup>135</sup> sin embargo, el actual proceso folclorizador llevado a cabo por los grupos de danza contemporáneos en continuidad con la Sección Femenina, manifiesta disparidades fundamentales con respecto al uso político del folclore. Y así, a diferencia del franquismo, que había tenido en cuenta las diferentes expresiones folclóricas regionales sólo como medio para consolidar la unidad nacional, el Estado democrático, al tiempo que reafirmaba la indisolubilidad de la nación española, reconocía y garantizaba el pleno derecho de autonomía de las diversas regiones.

## 2. 5. El regreso a la democracia

Con la muerte de Franco y la consiguiente cesación del régimen dictatorial, el nuevo gobierno democrático, gracias a la aprobación del artículo 2 de la Constitución, inició un proceso de división político-administrativa del Estado que reconocía el derecho de autonomía a los territorios insulares y a las provincias con entidad regional definida.<sup>136</sup> Sin embargo, el derecho a formar «autogobierno y constituirse en

---

<sup>134</sup> María Cristina Incera Nogués, entrevista 30 de octubre de 1997.

<sup>135</sup> Josep Martí i Pérez, en su trabajo dedicado al folclorismo, previene a los estudiosos ante simplificaciones fáciles y, sobre todo, evaluaciones excesivamente negativas, frente a lo que propone una reflexión compleja sobre este fenómeno: «Encontramos folclorismo al nivel de las ideas, de los productos y de las acciones. Folclorismo no es tan sólo el espectáculo de danzas regionales con generosa exhibición de trajes típicos que se ofrece al turista estacional. Todos los intentos actuales de revitalizar o recuperar tradiciones perdidas, ya sean de cariz erudito, por amor al país, con finalidad lúdica o comercial, tienen que ser considerados como expresiones del folclorismo, ya que implican la manipulación directa o indirecta del legado tradicional mediante las soluciones artificiales con las que se pretende resucitarlo o mantenerlo con vida. Se intenta rescatar la tradición para justificar la validez actual de una diferencialidad étnica, para dotar con nuevas facetas de dimensión histórica a la colectividad [...] y, de manera más prosaica, también se desenterra la tradición para ofrecerla como producto comercial o bien para promocionar turísticamente el país que representa» (1996: 207).

<sup>136</sup> En el artículo 2 de la Constitución española, aprobada el 6 de diciembre de 1978, se lee: «La Constitución se fundamenta en la indisoluble unidad de la Nación española, patria común e indivisible de todos los españoles y reconoce y garantiza el derecho a la autonomía de las nacionalidades y regiones que la integran y la solidaridad entre todos ellos» (1978: 29315). Esta unidad se traduce así en una organización –el Estado– para todo el territorio nacional. Pero los órganos generales del estado no ejercen la totalidad del poder público, porque la Constitución prevé, con arreglo a una distribución vertical de poderes, la participación en el ejercicio del poder de entidades territoriales de distinto rango tal como se expresa en su art. 137, al decir que: «El Estado se organiza territorialmente en municipios, en provincias y en las

Comunidades Autónomas» con arreglo a lo anterior estaba subordinado a la posesión de «características históricas, culturales y económicas» propias según el artículo 143 de ese mismo documento (Constitución, 1978: 29332). Todo esto desencadenó, a decir de José Luis García,<sup>137</sup> una suerte de «fiebre autonomista» que llevó a muchas comunidades, incluida Cantabria, a reivindicar su derecho a la diferencia.<sup>138</sup> A partir de ese momento, en la provincia de Santander se desarrolló un amplio debate que involucraba a vastos sectores de una población ahora abiertamente inclinada hacia la autonomía política<sup>139</sup> y cuyos primeros síntomas se verificaron en el florecimiento de variadas iniciativas entre las que sobresale el nacimiento de partidos políticos y la creación de asociaciones culturales destinadas a promover la afirmación de la autonomía provincial.

En 1976 se fundó la Asociación para la Defensa de los Intereses de Cantabria (ADIC)<sup>140</sup>, cuyo objetivo principal se centraba en la salvaguarda económica y cultural del territorio.<sup>141</sup> Como recuerda Madariaga de Campa, «desde su nacimiento, ADIC lucha por conseguir la Autonomía Regional y se preocupa por los problemas de las empresas de Cantabria y del folclore de la región» (1986: 261).<sup>142</sup> De hecho, en el artículo segundo de sus estatutos, este organismo establecía la tarea prioritaria de promover «y realizar todas aquellas iniciativas, propuestas y actividades tendentes a posibilitar el ejercicio del progresivo autogobierno e identidad de Cantabria como Nacionalidad histórica, y la reactivación de la conciencia cántabra» (Estatutos ADIC, 2011: 1). Poco más tarde, el nacimiento del Partido Regionalista de Cantabria el 10 de noviembre de 1978 representó un paso decisivo hacia una toma de conciencia autonomista más incisiva, según se refleja en sus mismas disposiciones internas a

---

Comunidades Autónomas que se constituyan. Todas estas Entidades gozan de autonomía para la gestión de sus respectivos intereses» (Constitución, 1978: 29331).

<sup>137</sup> «No cabe ninguna duda de que, tras la caída del régimen franquista, la sociedad española ha experimentado una gran variedad de circunstancias identitarias y que los bienes patrimoniales han sido profusamente utilizados. Este contexto de eclosión de las identidades, marcado por escenarios de competencia /cooperación, se ha repetido con frecuencia en España desde la Constitución de 1978. La fiebre autonomista ha estimulado el interés político en la búsqueda de raíces y situaciones de afirmación de las particularidades. Algo llevado a cabo sin dificultades por ciertas comunidades autónomas con idiomas y bienes culturales reconocidos como diferenciados» (García, 1996: 47).

<sup>138</sup> Prats (1996: 34) señala que esto permitió reclamar «viejas identidades» que, a su vez, abrieron la puerta a demandas de nuevas «expresiones de pertenencia identitaria» que debían dotarse de sus respectivos símbolos, como la bandera y el himno.

<sup>139</sup> Un debate mucho más amplio que aquél precedente que no llegó a abrir, como se ha visto (véase 2. 3. La provincia de Santander *supra*), un verdadero frente autonomista. Cfr. Madariaga de la Campa (1986).

<sup>140</sup> Sobre el papel desempeñado por esta entidad en el proceso de reivindicación de la autonomía regional véase Alegría Fernández (1990).

<sup>141</sup> El 26 de junio de 1977 organiza, por ejemplo, el Primer Festival de Música Regional: Por una Cultura Popular en Torrelavega.

<sup>142</sup> Cfr. asimismo Madariaga de la Campa (1989).

tenor del contenido de la base ideológica 1: «[...] servir de cauce de expresión a la aspiración popular de participar directamente, dentro de la propia Región, en la gestión y promoción de los intereses comunes, mediante el logro de una Autonomía» (en Madariaga de la Campa, 1986: 259). La defensa del cantabrisimo<sup>143</sup> a través del logro de una autonomía plena se convirtió en la instancia principal de este movimiento, que fundaba sus demandas en la presunción de una identidad cultural propia. En efecto, la intención principal de ADIC y del Partido Regionalista, según lo declarado en sus respectivos estatutos, era, precisamente, preservar y promover los valores culturales tradicionales considerados elementos constitutivos del patrimonio histórico de la región (Alegoría Fernández, 1990). A tal fin, comenzaron a seleccionarse y enfatizarse todos aquellos símbolos que se estimaba eran capaces de evocar un sentimiento de pertenencia a la comunidad. De esta manera, el folclore coréutico-musical se convirtió en uno de esos signos explícitos que la comunidad utilizó, y que sigue utilizando, para cimentar su propia especificidad.<sup>144</sup> Sin embargo, 1978 también vio nacer la Asociación Cantabria en Castilla (ACECA), la cual respondía a un movimiento de defensa de los lazos políticos y económicos con la incipiente comunidad vecina y juzgaba que la ausencia de una singularidad peculiar cántabra imposibilitaba su segregación de aquella. En palabras de Francisco Lainz a través de una entrevista ofrecida a *Alerta. El diario de Cantabria* el 20 de abril de 1980: «somos castellanos. Y es claro que Santander no tiene identidad histórica si no es unida a Castilla» (en Madariaga de la Campa, 1986: 263). Cabe recordar, por último, y siempre durante el mismo año, que el Centro de Estudios Montañeses publicó, en apoyo del argumentario autonomista, un cuaderno titulado *Antecedentes históricos y culturales de la provincia de Santander como región*, orientado a demostrar la existencia de un Cantabria étnica y geográficamente definida y conocida desde la Antigüedad.

Este complejo debate, aquí sólo perfilado, pone de relieve una cierta debilidad política en el proceso de afirmación regional; pero si, por un lado, en Cantabria a menudo se ha mostrado una escasa sensibilidad autonomista, por otro lado, se ha conseguido, a la postre, construir la propia diversidad con determinación. Si es cierto, como sostiene Ana María Rivas, que el sentido de pertenencia local cántabro –los valles– se ha visto favorecido en gran medida en «detrimento de la formación de una conciencia de pertenencia a una unidad superior» (1991b: 64), tampoco puede dejar de observarse que dicho engranaje de construcción identitaria revestía una gran complejidad y empezó a solucionarse con la aprobación del estatuto de

---

<sup>143</sup> «Con raíces firmes en concepciones tradicionalistas el Partido Regionalista intentó rescatar las antiguas instituciones tradicionales de “La Montaña” –la Junta de los Valles y Asamblea de los Valles– y fortalecer los aspectos culturales (patrimonio histórico-artístico, instituciones culturales, etc.) que facilitasen la expansión del sentimiento autonomista» (Suárez Cortina, 1995b: 245).

<sup>144</sup> En el artículo 4-e del Estatuto de ADIC puede leerse que una de las iniciativas prioritarias de la asociación radicaba en la «difusión, recuperación y promoción de las diferentes manifestaciones musicales y folclóricas» (2011: 2).

autonomía provincial<sup>145</sup>. En realidad, su aceptación representaba solo la evidencia de todo un proceso<sup>146</sup> que hacía necesario activar símbolos aptos para reforzar el sentido del *nosotros*<sup>147</sup>.

La atención prestada a las expresiones coréuticas y musicales tradicionales por parte de las instituciones políticas regionales parece ser un elemento de continuidad entre un pasado provincial (me estoy refiriendo a la antigua provincia de Santander) y un presente regional<sup>148</sup>. En este sentido, el festival establecido por primera vez en Cabezón de la Sal en 1964 bajo el nombre de Día de la Montaña y declarado, por decreto ley de julio de 1983, Día Regional de Cantabria, constituye un modelo paradigmático de cómo el patrimonio cultural regional se convirtió en un factor estratégico para la autorrepresentación al instituirse en espacio simbólico capaz de crear, en palabras de Herzfeld, sensación de «intimidad cultural».<sup>149</sup> Si el redescubrimiento de raíces culturales autóctonas y con sello de autenticidad refuerza el sentido de pertenencia a una comunidad, también resulta fundamental para la supervivencia misma del grupo mantener el vínculo con su propio pasado.<sup>150</sup> Por tanto, de cara a

<sup>145</sup> La Comunidad Autónoma de Cantabria se constituyó el 30 de diciembre de 1981.

<sup>146</sup> No han sido pocas las críticas dirigidas a lo que algunos autores como Montesino González han denominado «febril proceso arquitectónico»: «Los habitantes de Cantabria, en las postrimerías de este siglo, que lo son también de un segundo milenio, estamos asistiendo a la producción intensiva de una imagen de singularidad regional, sin precedentes en nuestra historia social y política, a través de la cual se pretende definir, y autorrepresentar, lo que algunos consideran el genuino modo de ser y del sentirse cántabro (cantabrisimo)» (1995: 13).

<sup>147</sup> Cfr. Fabietti (1998) vid. n167 *supra*.

<sup>148</sup> En el Decreto de la Presidencia 38/1983 de 19 julio, según aparece consignado por Madariaga de la Campa, puede leerse: «Dado que los fundamentos de la misma ha sido exaltar y mantener las tradiciones culturales, musicales, artísticas, artesanas, folclóricas y de toda índole que, constituyendo el acervo histórico de los habitantes de Cantabria a través del tiempo, han venido suponiendo una identificación diferenciada de la manera de ser de las gentes de la región, lo que ha motivado que estas celebraciones hayan despertado un profundo y amplio eco que se ha transformado en la adhesión y participación popular, numerosa y espontánea, con un marcado acento de afirmación de la idea de región y de autonomía» (1986: 368).

<sup>149</sup> Entendido como espacio colectivo al que las personas sienten pertenecer, la *intimidad cultural* se constituye a partir de aquellas que pueden considerarse características nacionales, «estereotipos de sí mismos» (Herzfeld, 2003: 19).

<sup>150</sup> La preservación y transmisión de las propias tradiciones vernáculas se confía a diferentes figuras: por un lado, a los representantes de las instituciones políticas, por otro, a los intelectuales, músicos, gestores culturales, etc., a quienes podrían agregarse figuras externas a la comunidad como académicos e investigadores que, con sus trabajos científicos, pueden contribuir a la preservación cultural. Kay Kaufman Shelemay (1997: 198) pone de relieve, a este respecto, el trascendente papel desempeñado por los etnomusicólogos y los antropólogos en los procesos de transmisión de las tradiciones musicales que estudian, pues la intervención de un investigador puede servir tanto para respaldar la continuidad de la tradición como para introducir cambios. Esta autora también señala el alcance que adquiere el hecho de que los miembros de la comunidad estudiada reconozcan el papel activo del investigador en la conservación y transmisión de un repertorio. Así, Lines Vejo, por ejemplo, ha valorado mi trabajo como un factor adicional en la salvaguardia de la tradición musical de la pandereta: «[...] y a mí me hace mucha ilusión la

comprender lo sucedido en Cantabria durante el proceso de creación de esa nueva realidad política y administrativa, es importante entender cuáles fueron las estrategias desplegadas a la hora de construir una memoria cultural común<sup>151</sup> y cuáles fueron los objetos culturales transformados en emblemas para erigir su *auctoritas historica*.

Desde la primera constitución del Gobierno Autónomo se subrayó la importancia del papel activo de las instituciones en la promoción de políticas dirigidas a revalorizar la cultura tradicional. Aunque el documento no incluyera reglamentación específica, la Ley Orgánica 8/1981 de 30 de diciembre del Estatuto de Autonomía para Cantabria dedicaba una porción de su articulado a este asunto, en particular el artículo 29, en el que se establecía que «corresponde a la Diputación Regional de Cantabria la defensa y protección de los valores culturales del pueblo cántabro» (1982: 533)<sup>152</sup>. Así, la cultura tradicional pasa a considerarse un bien defendible y *difundible*, y la comunidad se torna más autónoma cuanto más capaz es de reivindicar rasgos individuales, distintivos y definatorios. Todo lo cual configura un mecanismo de objetivación cultural que, como sugiere Richard Handler (1988), selecciona aquellos elementos que se consideran iconos de una historia compartida para implementar procesos de construcción de identidad colectiva.<sup>153</sup>

La aprobación de la Ley 11/1998, de 13 de octubre, de Patrimonio Cultural de Cantabria (1999: 1216-1245)<sup>154</sup> propuso una extensión del concepto de patrimonio histórico, tal y como ya lo había hecho la Constitución española, al reemplazar este término por el de «patrimonio cultural».<sup>155</sup> Tal denominación permitía, por un lado, indicar de una manera más apropiada que la cultura representa una evidencia de la identidad de una comunidad y, por otro, incluir todo «[...] el amplio patrimonio inmaterial, entre el que se encuentran las manifestaciones de la cultura popular

---

pandereta y además no sabes la ilusión que me hace que esto, pues, en fin, que se conserve. Que tú te lo lleves, que ya no se olvide, que quede ahí. Que quede ahí, a mí sí me hace ilusión». Lines Vejo, entrevista 8 de octubre de 1997.

<sup>151</sup> Asumo en este caso el significado que Fabietti otorga al término: «La memoria “cultural”, por otro lado, es una atribución de significado que se realiza a través de la referencia explícita a símbolos, ritos y mitos a los que se adjudica la función de ejercer una acción de repetición y de actualización: repetición en el sentido de volver a proponer una estructura significante incorporada a un símbolo, a un rito o a un mito; actualización en el sentido de que, en relación con el tiempo presente, ese símbolo, ese rito o ese mito específicos se hacen efectivos en el plano representacional e imaginativo, es decir, como elementos fundadores de pertenencia y de identidad» (1998: 146).

<sup>152</sup> Los artículos número 22 y 26 de la misma ley también se ocupan de cuestiones culturales (1982: 532 y 533 respectivamente).

<sup>153</sup> Confróntense, asimismo, Palumbo (2003) y Herzfeld ([1997] 2003).

<sup>154</sup> Esta legislación apareció publicada por vez primera en el número 240 del *Boletín Oficial de Cantabria* del 2 de diciembre de 1998.

<sup>155</sup> En su art. 46, la Constitución imponía a los poderes públicos garantizar la conservación y promoción del «enriquecimiento del patrimonio histórico, cultural y artístico de los pueblos de España y de los bienes que lo integran» (1978: 29320).

tradicional de Cantabria» (Ley 11/1998, 1999: 1217). A propósito de las razones que inspiraron la redacción de esta ley, puede leerse:

Así, la Ley de Patrimonio Cultural de Cantabria tiene como objetivos fundamentales los de defender, proteger y conservar dicho patrimonio para que las actuales y futuras generaciones de ciudadanos disfruten ahora y en el futuro de una herencia ancestral que se ha dado forma a través de las diversas etapas de la Historia a la Comunidad Autónoma de Cantabria (Ley 11/1998, 1999: 1216).

Este cambio, que se tradujo en un compromiso ulterior del Gobierno para salvaguardar el patrimonio tradicional, probablemente fue debido, tal y como se desprende del texto, a una mayor conciencia del valor que la cultura —«testimonio fundamental de la trayectoria histórica y de la identidad de Cantabria» (Ley 11/1998, 1999: 1216)<sup>156</sup>— puede representar. La protección y la difusión de este acervo a las generaciones actuales y futuras es uno de los objetivos principales del Gobierno (Ley 11/1998, 1999: 1218). Visibilizar la memoria de la propia comunidad significa, de hecho, reconstruir la propia historia si es cierto, como señala Jean Pouillon (1975), que «seleccionamos aquello por lo que nos declaramos determinados, nos presentamos como los continuadores de aquellos a quienes hemos convertido en nuestros predecesores» (en Lenclud, 2001: 131). Evidentemente, esto implica la necesidad de hacer referencia a la idea de una cultura originaria, que no cambia con el tiempo y que refrenda el vínculo con los antepasados.<sup>157</sup> No es casualidad que en el texto legislativo se exhorte reiteradamente a las instituciones políticas a destacar «de dónde venimos» mediante la identificación y la selección de aquellos elementos significativos que caractericen la identidad regional.<sup>158</sup> Como recuerda Eloy Gómez Pellón, en el párrafo 5º del artículo 127 de la Ley se afirma que

---

<sup>156</sup> «Desde esta perspectiva, y en virtud de ello, la Comunidad Autónoma de Cantabria ha decidido dotarse de una Ley específica que asuma y contemple las peculiaridades culturales de Cantabria, preservándolas y promoviéndolas como aportaciones de su tierra y de sus gentes a las culturas española, europea y universal» (Ley 11/1998, 1999: 1216).

<sup>157</sup> El patrimonio etnográfico cobra una relevancia particular gracias a que la ley pone su acento —artículos 96 y 97—, precisamente, en el argumento identitario: «El patrimonio etnográfico de Cantabria se halla integrado por espacios, bienes materiales, conocimientos y actividades que son expresivos de la cultura y de los modos de vida que, a través del tiempo, han sido y son característicos, de las gentes de Cantabria. [...] Asimismo, forman parte del patrimonio etnográfico de Cantabria aquellos conocimientos, prácticas y saberes, transmitidos consuetudinariamente, y que forman parte del acervo cultural de la región y particularmente las fiestas populares, las manifestaciones folclóricas, la música tradicional y folk, y el vestuario histórico» (Ley 11/1998, 1999: 1236 y 1237). Vid. n351 *infra*.

<sup>158</sup> Sin embargo, esta no es la única tarea que dicha ley asigna a las instituciones políticas, pues también dispone que la Consejería de Cultura debe asumir la tarea de promover la investigación demoeoantropológica, así como patrocinar la «difusión, promoción, acrecentamiento, conservación, restauración y rehabilitación del Patrimonio Cultural de Cantabria» (Ley 11/1998, 1999: 1242). Véase también Gómez Pellón (1996: 2000-2001).

Teniendo en cuenta la riqueza de la tradición oral existente en Cantabria relacionada con, entre otros, cuentos, leyendas o juegos, sobre todo en el mundo rural, que corren el riesgo de perderse para siempre, y la importancia que tiene su conservación para la historia y para la identidad de nuestra región, se establecerá, desde la Consejería de Cultura y Deporte, un programa urgente de actuaciones destinadas a su conservación, edición, divulgación y publicación para conocimiento de los escolares y de todos los ciudadanos (Ley 11/1998, 1999: 1242).

Si, tal y como se ha afirmado, «la búsqueda o reivindicación de autenticidad [está] particularmente presente en todos los movimientos adscritos a la “política del reconocimiento”» (Fabiatti, 1998: 82), resulta sustancial tener en cuenta no tanto el hecho de que algunos elementos culturales sean o no realmente auténticos, sino de qué manera estos devienen eficaces (1998: 89). Parece interesante advertir que el análisis de ese fenómeno de construcción del sentimiento de comunidad basado en la investigación y en la recuperación de una cultura vernácula refleja dos formas diferentes de concebir la *autenticidad*. Las pandereteras de más edad afirmaban que las expresiones musicales posteriores a su tiempo no les resultaban *auténticas* porque se alejaban del modelo original al entrañar una transformación estilística con respecto a la tradición por ellas conocida. En cambio, los grupos folclóricos y las nuevas generaciones de músicos e instituciones han visto en esa misma música una forma de autodefinirse, de afirmar la pertenencia local (Tuzi, 2008). Así pues, si para las intérpretes de generaciones precedentes «la autenticidad podría atribuirse a una rutina cultural no conscientemente patrimonializada» (Dei, 2008: 14), para las nuevas generaciones la preservación de las tradiciones responde a una necesidad de identificación colectiva, «un punto inmóvil de constancia y fiabilidad en el variado y cambiante panorama de novedades y de diversidad» (Bausinger, 2008: 150).

La intención de recuperar los orígenes para brindar una sensación de vínculo ininterrumpido con el pasado se ha expresado mediante la representación de las formas culturales tradicionales. La atención del Gobierno y de las instituciones locales se ha centrado esencialmente en la organización de eventos –fiestas patronales, concursos musicales, festivales, exhibiciones– que operan como plataforma exhibitoria de tradiciones antiguas y también *nuevas* pero siempre en calidad de testimonios patrimoniales.<sup>159</sup> No obstante, también merece ser destacado el hecho de que si bien no pocos gestores culturales perciben en las instituciones políticas una actitud constructiva en orden a salvaguardar el patrimonio cultural de la región,<sup>160</sup> otros argumentan que no

---

<sup>159</sup> En tales contextos, las *performances* coréutico-musicales constituyen uno de los modos adoptados para revalidar y difundir más eficientemente la imagen de la región con los que, además, se pretende salvaguardar los cantos y danzas tradicionales de origen montañés del «peligro del olvido». En palabras de Jacques Arpin, la ejecución musical parece caracterizarse «por su eficacia, es decir, por su utilidad para la continuidad cultural de una comunidad» (1996: 91).

<sup>160</sup> María Cristina Incera Nogués, del grupo de Coros y Danzas de Santander, por ejemplo, afirma: «Pues mira, ahora está bastante comprometido en el folclore. Tuvimos unos años en que se nos tenía muy

se hizo lo suficiente en términos de apoyo económico o de protección efectiva. Debe, en este punto, recordarse una queja de la asociación ADIC<sup>161</sup> acerca de las «graves omisiones» advertidas en los libros de texto escolares –principalmente de educación secundaria– relativas a la cultura e historia de Cantabria y su solicitud de aplicación del artículo 10 de la Ley de Educación de 2008 para garantizar que los estudiantes puedan recibir una formación adecuada sobre el patrimonio cántabro:<sup>162</sup> a decir de los representantes de la citada asociación, la falta de referencias a elementos importantes como los acervos lingüístico, musical y literario supone una grave carencia.

Más allá de polémicas particulares, lo que parece relevante preguntarse es, siguiendo a Berardino Palumbo, «¿cuáles son las modalidades concretas con que los “bienes culturales” han contribuido a lo largo del tiempo y contribuyen hoy a definir formas de identidad colectiva? ¿Cómo se han utilizado, qué actores sociales lo han hecho y en qué contextos? ¿En qué prácticas de la historia y la memoria se inscriben tales “objetos”? ¿De qué regímenes de valoración/significación participan y a través de qué estrategias estos construyen los campos intelectual y político?» (2003: 371). Asumiendo el caso de que dicho patrimonio constituya la memoria histórica de esta comunidad, se hace necesario dirigir la mirada, además de a las políticas promovidas por las instituciones, a aquellos que, en palabras de Jan Assmann (1997), podrían denominarse «figuras de la memoria» o «figuras del recuerdo»<sup>163</sup>. Así, de la manera en que se revelan a una mirada externa –pero también del modo en que se perciben desde su interior– las tradiciones coréuticas y musicales han venido ostentando en Cantabria una particular eficacia en la construcción del sentido del *nosotros*, de suerte que no puede dejar de indagarse sobre las formas en que los símbolos empleados y

---

olvidados, pero el Gobierno Autónomo, sobre todo la Consejería de Cultura, está muy interesada en que todo esto se conserve. Concretamente, nosotros hemos grabado un vídeo para la Consejería de Cultura, porque quiere tener la recopilación de todas las danzas que hay en la región. Quiere tener todos los trajes, y realmente está muy comprometida ahora en el folclore, o sea, está protegiéndolo mucho, intentando que todo esto no se pierda, que sigamos investigando. De alguna manera nos está animando muchísimo a que continuemos con esta tradición y que continuemos investigando. Porque yo creo que [...] esta Consejería de Cultura que tenemos ahora está muy concienciada de que el folclore es una riqueza muy grande de la cultura de una región y quiere que esto se siga manteniendo». María Cristina Incera Nogués, entrevista 30 de octubre de 1997.

<sup>161</sup> Comunicado de prensa del 21 de septiembre del 2010 publicado en la página web de la asociación, <http://www.adic-cantabria.org/> [7/11/2019].

<sup>162</sup> El 26 de diciembre de 2008 el Parlamento cántabro aprobó una ley que promulgaba la obligatoriedad de que el currículo elaborado por la Consejería de Educación incluya contenidos atinentes al patrimonio histórico, natural y cultural de Cantabria, así como «a hechos, acontecimientos, tradiciones y costumbres propios de esta Comunidad Autónoma, con el fin de que dichas peculiaridades sean conocidas, valoradas y respetadas por parte del alumnado» (Ley 6/2008, 2009: 8231).

<sup>163</sup> Con esta expresión, el egiptólogo alemán hacía referencia a aquellos miembros de la comunidad considerados depositarios de la memoria cultural del grupo (en Fabietti, 1998).

las figuras de la memoria que son sus depositarias contribuyen al reconocimiento y autorreconocimiento de la comunidad (Fabietti, 1998).

## 2. 6. El proceso de patrimonialización de la música tradicional cántabra

Según ha sido mencionado en el capítulo anterior, de la promoción de la música tradicional cántabra se han encargado, principalmente, las instituciones locales a través de políticas rectoras, pero sobre todo mediante subvenciones y financiaciones, con lo que la recuperación y revalidación de la música puede atribuirse al trabajo realizado por un cierto número de músicos de generaciones precedentes, por jóvenes intérpretes, por escuelas de folclore musical y por algunos grupos de *folk revival*<sup>164</sup>. Agentes todos ellos que, aun compartiendo la aspiración de preservar y transmitir la música de Cantabria, han venido representando las diferentes facetas de lo que puede considerarse la realidad de la música tradicional de la región. No obstante, y a pesar de que los diversos protagonistas se han relacionado con el folclore mediante diferentes formas y distintas modalidades, todos ellos han coincidido en la idea del vínculo con un pasado remoto *autorizado* y *genuino*. A decir de Bausinger, uno de los mecanismos típicos de la modernidad es, precisamente, la tendencia a construir patrimonios culturales<sup>165</sup> a través de referencias a un pasado distante «glorioso» y «auténtico» que se opone a un pasado reciente «impuro» y, en ocasiones, carente de interés.<sup>166</sup> Todo lo cual no es sino el fruto de un tipo de relectura de la cultura popular

---

<sup>164</sup> Entre estos, Luétiga ha desempeñado un importante papel porque, además de llevar a cabo una intensa labor concertística, también ha investigado las tradiciones musicales y coréuticas de la región. El grupo dio sus primeros pasos en enero de 1986 con el objetivo de «recuperar y modernizar» la música tradicional. Pasados los años, sin embargo, la formación ha sufrido una serie de metamorfosis que han conducido a la génesis de otras bandas como Mayadama o Atlántica. En 2007 Roberto Diego, tras la edición de su disco *La historia'l santu enjamás contá*, abandona el grupo y crea una nueva formación llamada Gatu Malu. Resultan interesantes, en este punto, sus declaraciones acerca de los motivos que lo llevaron a producir dicho álbum a base de piezas tomadas casi exclusivamente del Cancionero de Sixto Córdova y Oña, pues con ese disco, «muy comprometido con la música de raíz cántabra», pretendía ««abrir un nuevo camino en las sonoridades del folk de Cantabria y transmitir la fuerza ancestral de los valles y de las costas». Para ello ha buscado fórmulas alternativas como apostar por la percusión autóctona, eliminar la guitarra acústica, afinar los violines como se hacía hasta principios del siglo XX, con intervalos de octava, cuarta y quinta y el estilo del manejo del arco muy parecido al del rabel, además de tocar siempre dos cuerdas a la vez, una para la melodía y otra para el bordón. “Se consigue un sonido más ancestral, alejado del mundo clásico”», <https://jarramplas.blogspot.com/2009/03/roberto-diego-gatu-malu.html> [12/12/2024].

<sup>165</sup> En su obra *L'Unesco e il campanile* (2003), Bernardino Palumbo reflexiona sobre el concepto de *patrimonio cultural* y, entre otras cosas, critica lo que podría llamarse el «discurso común sobre el patrimonio».

<sup>166</sup> Es digno de atención el énfasis de Daniele Fabre en la connotación temporal de los procesos de patrimonialización: «Un doble movimiento de distanciamiento valorizador y de apropiación identificatoria y distintiva hace que el pasado, remoto o cercano, poco importa, sea objetivado y recompuesto; un recurso para todas las iniciativas del presente, un recurso puesto bajo la guía de una instancia más o menos territorializada (la “comunidad imaginada” de una nación, de una región, de un grupo local, profesional o

que la sociedad contemporánea a menudo realiza utilizando la tradición como una cita de algo que se considera prestigioso porque está arraigado en el pasado, lo cual otorga, además de autenticidad, legitimidad<sup>167</sup>. Asimismo, como también señala Daniele Fabre, uno de los requisitos esenciales en los procesos de patrimonialización es la puesta en valor del bien, que, para ganar importancia, debe poseer ciertas prerrogativas: «el denominador común del valor cultural, más allá de cuestiones de gusto, es la valorización de la obra, del vestigio, del testimonio y, por lo tanto, del pasado en general» (2003: 186-187).

Por lo que se refiere a la realidad cántabra, parece necesario subrayar que para llegar a comprender los diversos modos en que se representa la música tradicional es importante observar no tanto los escenarios cuanto a sus protagonistas, dado que la forma de aquello que se transmite puede variar notablemente dependiendo de la naturaleza del agente transmisor, como un grupo folclórico o una panderetera provecta, por ejemplo.<sup>168</sup> Así, y a pesar de que en esta comunidad músicos de todas las edades se han autovinculado al «verdadero modelo originario», en realidad, mi trabajo de campo a largo de los años ha revelado la existencia de una brecha manifiesta entre los modos de objetivar la cultura tradicional por parte de los ancianos y los de las nuevas generaciones. Un sentimiento de discontinuidad (Rice, 1994) entre pasado y presente que, a menudo, se reflejaba en las palabras de las tañedoras de más edad siempre que remarcaban la nostalgia por un mundo musical que había dejado de existir y cuando reconocían experimentar los cambios como pérdidas.

Efectivamente, en los últimos años, los modelos *antiguos*, aun con la intención de mantener una continuidad con el pasado, a menudo han sido releídos y adaptados a los nuevos contextos de ejecución, dando como resultado una suerte de estandarización de las tradiciones coréuticas y musicales.<sup>169</sup> De un lado, se trataba de una reinterpretación del patrimonio tradicional debida a diferentes razones (estéticas,

---

migrante, o más bien, hoy, de toda la humanidad) y sometida a una ética de la transmisión que ha dado origen a un principio universal con dos caras: el derecho de todos los grupos a salvaguardar su "cultura" y el derecho de cada individuo a disfrutar de los productos de todas las culturas humanas» (2003: 187).

<sup>167</sup> *Tradición* es un concepto recurrente en este tipo de estudios, a pesar de que su significado se ha vuelto cada vez más opaco, según lo demuestra la abundante literatura que existe sobre el argumento (vid. nn318-321 *infra*).

<sup>168</sup> Ola Kai Ledang (1986), señala que, generalmente, en los estudios sobre los procesos de cambio de la música tradicional se tiende a acentuar la perspectiva a gran escala en vez del conjunto de los diferentes horizontes individuales. Según este autor, al analizar la relación entre una tradición en declive y una en desarrollo, es necesario distinguir entre los nuevos ejecutantes –que él llama *contemporariers*–, las viejas generaciones –*old timers*–, y los que están a caballo entre los anteriores –*go-between*s–. Pero, como recuerda Ledang, si bien resulta fácil determinar claramente a los *old timers*, representantes de una tradición local y rural, es mucho más difícil definir las otras dos categorías.

<sup>169</sup> Según Josep Martí i Pérez (1996), una de las consecuencias más frecuentes en tales procesos es, precisamente, *anclar las formas* para evidenciar el nexo de filiación con una determinada tradición. Sobre este tema véase, asimismo, Ronström (1996 y 2014).

ideológicas, comerciales) y dotada de sus propios medios de difusión que, a veces, tenían poco que ver con los modelos tradicionales en los que se inspiraban. De otro lado, los fenómenos de folclorismo se caracterizan por «“hacer como si”», por «la evocación de nuevas expresiones para formas antiguas; la aposición del marco de tradicionalidad incluso en formas regresivas, la pátina del tiempo producida artificialmente y la presunción de unicidad, organicidad y originalidad» (Bausinger, 2001: 158).<sup>170</sup> Sin embargo, no puede dejar de insistirse en que, de ordinario, en el mundo contemporáneo, las llamadas *tradiciones de primera y segunda mano* están íntimamente entrelazadas y que en los análisis de este tipo de fenómenos se hace difícil desagregarlas.<sup>171</sup> Así pues, para comprender mejor el objeto de estudio, primero debe redefinirse el concepto de tradición o, al menos en el caso específico cántabro, aclararlo sobre la base de las interpretaciones manifestadas por los diversos protagonistas de la música regional.

En este punto, merece la pena recordar que entre los años ochenta y noventa del siglo XX, en el contexto de los estudios antropológicos y sobre folclore, el concepto de *tradición* ha sido cuestionado y releído como un producto de la modernidad<sup>172</sup>. De hecho, Gerard Lenclud, en un artículo publicado en 1987 bajo el paradigmático título «La tradizione non è più quella d'un tempo»,<sup>173</sup> manifestaba que la tradición

---

<sup>170</sup> Este autor también insiste en que «la crítica del folclorismo se construye, frecuentemente, sobre las bases que alimentan al propio folclorismo. Más específicamente, a largo plazo, el folclorismo y su crítica demuestran ser idénticos» (Bausinger, 2001: 158).

<sup>171</sup> Otro de los autores que ha tratado con mayor eficacia cuestiones epistemológicas relacionadas con el concepto de *tradición* y la naturaleza de la disciplina folclórica es Richard Bauman, quien apunta que los estudios de folclore han abandonado «una visión naturalista de la tradición como herencia cultural radicada en el pasado, en favor de una comprensión de la tradición como constituida simbólicamente en el presente» (Dei, 2002: 86).

<sup>172</sup> A decir de Fabio Dei, «*Tradición* es un concepto que siempre surge dentro de una modernidad consciente: tanto así que sus confines mutan constantemente, con el mutar del espacio de aquello que podríamos llamar nuestro proyecto existencial de modernidad. Es la modernidad lo que, en cierto sentido, produce la tradición, y no podemos pensar en ellas por separado» (2002: 83). Uno de los autores que más ha reflexionado sobre el concepto de tradición en el ámbito de la demología italiana, Alberto Mario Cirese, la definió como un «proceso consciente o inconsciente a través del cual los hechos culturales se transmiten o pasan de una generación a otra» (1973: 92). No obstante, el propio Cirese aclaró las ambigüedades de una noción que puede emplearse para indicar tanto los procesos cuanto los productos transmitidos: «cuando [...] se dice *tradición* puede entenderse el complejo conjunto de actos transmisores realizados por individuos o grupos a lo largo del tiempo (enseñanza y aprendizaje, etc.), o puede entenderse lo que tales actos han transmitido (este o aquel canto, etc.)» (1973: 96). En otro pasaje de esta misma obra, titulada en su traducción española *Cultura hegemónica y culturas subalternas* (1991), afirmaba que no es posible «asumir la tradición como un hecho de por sí popularmente connotativo. En todo caso, y bajo ciertas condiciones históricas, puede ser “popularmente connotativo” el hecho de que la inculturación se produzca exclusiva o prevalentemente por medios orales, con ausencia total o parcial de medios escritos» (1973: 92).

<sup>173</sup> En este ensayo —que podría traducirse como «La tradición ya no es lo que era»— Lenclud analiza los diferentes significados que normalmente se asocian con el concepto de tradición y discute los principales elementos que se le atribuyen: la continuidad con el pasado, un mensaje culturalmente significativo y una

no es un producto del pasado que los contemporáneos reciben pasivamente, sino un «punto de vista» que los individuos del presente desarrollan sobre aquello que los precedió: «generalmente, la utilidad de una tradición es proporcionar al presente una garantía de lo que el presente es; al enunciarse en términos de tradición, una cultura justifica de alguna manera su condición actual» (2001: 130-132). Desde esta perspectiva, se hace preciso redefinir la idea misma de *tradición*, la cual ya no puede considerarse como una transmisión continua e inconsciente del pasado al presente, sino que, por el contrario, se convierte en un proceso consciente, orientado desde el presente hacia el pasado, en el que los sujetos sociales operan la selección de rasgos culturales que son promovidos al estatus de tradición.<sup>174</sup>

En Cantabria ha sido y sigue siendo común asignar la tarea de preservar y transmitir la memoria colectiva a las llamadas «fuentes vivas» de la cultura tradicional: un número cada vez más reducido de músicos ancianos, los jóvenes intérpretes, los grupos folclóricos y las bandas de *folk revival*. Esta es la razón por la que los eventos culturales, generalizados en toda la región, se transforman con frecuencia en una suerte de lugares de la memoria en los que los diferentes protagonistas concurren, de diversas maneras, al mantenimiento y revalidación de lo que se considera el acervo patrimonial cántabro.<sup>175</sup> Su salvaguarda y su transmisión a las generaciones actuales y futuras se convierte, así, en uno de los objetivos principales no solo de las instituciones locales, sino también de cuantos creen necesario visibilizar la memoria de su propia comunidad. En este marco, y según suele suceder en contextos de tradición oral, los ancianos se presentan como los testigos más autorizados de la cultura regional en cuanto depositarios de un conocimiento experto y representantes de esa antigua tradición de la que continúan siendo portadores, precisamente, en calidad de protagonistas de una historia que, a decir de Pietro Clemente, se entiende como «tiempo vivido y transmisible» en lugar de como «curso cronológico abstracto» (2008: 119)<sup>176</sup>. No cabe duda de que

---

particular forma de transmisión, principalmente oral (2001). El estudioso francés refuta la idea de que estos factores puedan realmente definir la tradición y escribe: «Quizá sea apropiado, como sugieren los trabajos de Boyer y Pouillon, razonar en otros términos y abandonar los dos presupuestos que rigen los usos del vocablo *tradición*. Según el primero de ellos, la *tradición* serían datos destinados de antemano a la recopilación y al conocimiento. Existiría dispuesta para ser registrada [...] en una verdad que no debería nada, o casi nada, a los hombres del presente, quienes la recibirían pasivamente y la conservarían repitiéndola de manera estereotipada. El segundo presupuesto, en cambio, orienta la reflexión de acuerdo con la forma misma de pensar la historicidad de nuestra cultura, es decir, a confinar la tradición en el tramo que conduce del pasado al presente. Su elaboración sería unidireccional: seguiría el discurso del tiempo y su verdad sería de orden cronológico» (2001: 130-131). Sobre este tema véase también Dei (2002).

<sup>174</sup> El concepto de *tradición* se invoca con frecuencia en los discursos de los diferentes actores sociales de una comunidad que, generalmente, lo utilizan para dar sensación de discontinuidad entre el presente y el pasado o, mejor dicho, entre las tradiciones de ayer y las tradiciones de hoy. Sobre este tema véase Rice (1994).

<sup>175</sup> Cfr. Gómez Pellón (1999) y Tuzi (2006a, 2006b y 2008).

<sup>176</sup> A tal propósito, Clemente emplea la expresión «valorización de la memoria» al tiempo que manifiesta la prerrogativa de las personas mayores a ser escuchadas y a «convertirse en antepasados» de la

en Cantabria algunos de estos testigos han contribuido, más que otros, a la verificación de este largo proceso de puesta en valor de la cultura a través de un esfuerzo constante por promover iniciativas destinadas a recuperar la llamada música tradicional. Entre ellos, Esther Montes representó, particularmente, la figura más emblemática, no solo por su competencia sino también por su denuedo y por su capacidad para realzar brillantemente la tradición de la pandereta.<sup>177</sup>

En 1967, durante el Día de Campoo<sup>178</sup>, celebrado con ocasión de la Fiesta de San Mateo, y después de un largo silencio, Esther volvió a tocar la pandereta<sup>179</sup>. A partir de ese momento, su incesante actividad y su destreza incuestionable la convirtieron en la principal protagonista de los panoramas regional y nacional. Debe recordarse su presencia, a partir de los años 70, en varios programas de televisión nacionales como *La Banda del Mirlitón* –presentado por el conocido cantante Ismael

---

comunidad: «El derecho a dar testimonio tiene un valor social porque constituye la "memoria del territorio" y al convertirse en "patrimonio" garantiza que los organismos públicos se encarguen de la valorización y transmisión a lo largo del tiempo de dicho "bien cultural inmaterial", que se materializa en cintas magnéticas, transcripciones, archivos, publicaciones. Ser anciano hoy significa acarrear, en el propio bagaje cultural y experiencial, la historia vivida con todas las transformaciones que han ahorrado los cambios de escenario del siglo xx. Es necesario que los ancianos tengan [...] un derecho adicional, aquel de potenciar su voz y su protagonismo papel de liderazgo, un requisito que demanda la invención de un poder institucional más fuerte, de una ciudadanía basada en la diferencia» (2008: 118-119).

<sup>177</sup> Esther Montes Argüeso nació en Aldueso (Campoo de Enmedio) el 18 de diciembre de 1918 y falleció el 8 de octubre de 2012. El 18 de diciembre de 2008, con motivo de sus 90 años, Esther donó su pandereta al Ayuntamiento de Aldueso durante una conmovedora ceremonia celebrada en su casa. Desde la primera infancia mostró una pasión particular por las tradiciones musicales locales, aprendidas, como ella misma afirmaba, de su padre. Comenzó a acompañar el baile siendo aún muy niña, tanto que, según recordaba, se veía obligada a tocar encaramada a una mesa para hacerse ver. En 1933, a la edad de quince años, ganó su primer concurso tocando en pareja junto con su hermana Carmen en la plaza de Reinosa. Es interesante advertir que en los relatos de Esther, así como en los de otras pandereteras, los recuerdos del trabajo a menudo están vinculados a la música, considerada no solo entretenimiento sino también una forma de superar la soledad, los rigores del trabajo, el miedo o la fatiga. Cabe recordar que Esther contribuyó de manera fundamental a preservar, difundir y dar a conocer, no sólo en Cantabria, el estilo de pandereta *a mano vuelta* propio de la zona de Campoo.

<sup>178</sup> Se trataba del XXV Día de Campoo, un encuentro de música folclórica inaugurado en 1942 que, como recuerda Ramón Rodríguez Cantón, fue continuación de las Ferias y Fiestas de San Mateo, de las que se tiene constancia gracias a un registro municipal de Reinosa ya en 1879 (1997, comunicación personal). El primer certamen de panderetas –conocido popularmente como Día de las Cantadoras, aunque su denominación oficial fuera Certamen Regional de Panderetas– se celebró el día de San Mateo de 1895 en Las Fuentes, Reinosa. Esta convocatoria pronto se vería ampliada al incluir la categoría de baile y de canto solista de canciones montañesas para, tras 1912, especificarse, además, que la categoría de panderetas debía incluir los estilos montañés y campurriano. El 27 de septiembre de 1942, a propuesta de José Luis Bustamante, el concurso tomó el nombre de Día de Campoo y en 1977 fue declarado Festival de Interés Turístico, <https://diadecampoo.com/historia/> [20/01/2025]; cfr. *Portal Oficial de Turismo de Cantabria* <https://www.turismodecantabria.com/disfrutala/fiestas-de-interes>.

<sup>179</sup> En aquella ocasión ganó el primer premio en la modalidad «Pandereteras solistas» –500 pesetas más un trofeo de la Diputación Provincial de Santander– y el primer premio en la de «Pandereteras. Parejas» –1000 pesetas y el trofeo del gobernador civil de Santander–.

Peña— o *La Colodra* —producido por TVE-Cantabria entre 1985 y 1989— y en emisiones radiofónicas —*Protagonistas nosotros* de Luis del Olmo, *Rutas del Norte*, *De costa a costa* o *España en la memoria*—, así como la grabación de un disco para la compañía discográfica Columbia grabado en 1971 en la Casa de Cultura de Reinosa<sup>180</sup>. A lo largo de su vida recibió numerosos reconocimientos y galardones; «hija adoptiva» de Requejo en 1980, medalla de bronce del Ministerio de Turismo en 1983, participó en la Exposición Universal de Sevilla en 1992, en 1999 recibió el Escudo del municipio de Cabezón de la Sal y la Estrella Cántabra de la Asociación ADIC con motivo del Día Infantil de Cantabria. En agosto de 2002, formando parte del II Día del Folclore de Cantabria celebrado en Torrelavega, recibió la primera Pandereta de Oro de la región por su labor en la difusión de ese arte y, en abril del mismo año, se le dedicó una velada homenaje junto con el rabelista Paco Sobaler en el Palacio de Festivales de Santander. El 11 de agosto de 2011, en la XI Gala del Folclore Cántabro celebrada en Santander, recibió un premio al conjunto de su trayectoria<sup>181</sup> y desde 2018 una calle de Requejo lleva su nombre. En definitiva, es a ella a quien algunas personalidades locales, como el folclorista campurriano José Calderón,<sup>182</sup> confiaron la tarea de preservar y transmitir el patrimonio tradicional.<sup>183</sup>

Siempre en ámbito femenino, Adela Gómez fue otro personaje distinguido por haber desempeñado un papel de innegable relevancia en el proceso de relanzamiento de las tradiciones cántabras: oriunda del valle de Polaciones<sup>184</sup> y conocida en Cantabria por su doble competencia musical como panderetera y rabelista, instrumento este último que le ha granjeado buena parte de su fama. Muy involucrada en la salvaguarda del patrimonio local —compromiso que ella misma tendía a subrayar durante nuestras conversaciones—, participó tanto en el establecimiento del

<sup>180</sup> Esther Montes, *Canciones Montañesas «a lo ligero y a lo pesao»*, Movieplay S-21 420, álbum LP, M 1156-1972.

<sup>181</sup> Se citan aquí solo algunas de las numerosísimas distinciones que le fueron otorgadas.

<sup>182</sup> José Calderón Escalada (Mazandrero, 1899-Reinosa, 1972), también conocido bajo el seudónimo El Duende de Campoo, fue académico de la Real Academia de la Lengua Española, poeta, novelista, dramaturgo y autor de varios volúmenes de etnografía e historia sobre el valle de Campoo, además de párroco de varias localidades campurrianas (Calderón Ortiz, 1999).

<sup>183</sup> Margarita Montes, hija de Esther, recuerda que Calderón instaba frecuentemente a su madre a proseguir con su labor de difusión argumentando que, de no ser así, la tradición se perdería: «nosotros hemos conocido la pandereta por ti, habían tocado la pandereta muchísimas personas, pero la pandereta la conocimos por ti, como el rabel por Lin El Airoso [uno de los más notables rabelistas de la región]. Ahora te tenemos a ti, pero si vuelves a dejarlo, esto se acaba». Margarita Montes, entrevista 29 de septiembre de 1997.

<sup>184</sup> Nacida en Salceda en 1917 y fallecida en Torrelavega el 5 de febrero de 2014. Su sobrino nieto, David Pérez Gómez, publicó en 2016 un trabajo monográfico titulado *Adela Gómez Lombraña. Serdas y sonajas*, en la colección Cuadernucos etnográficos, n.º 4. Véase, asimismo, Bulnes Peláez (2017: 187).

Certamen de Rabel de Polaciones<sup>185</sup> que se celebra en Pejanda desde 1998<sup>186</sup> cuanto en numerosas manifestaciones culturales regionales. La aspiración de transmitir a las nuevas generaciones sus conocimientos, de preservar el repertorio y el estilo ejecutivo del rabel purriego,<sup>187</sup> así como el deseo de ofrecer un nuevo impulso a la música tradicional ha permitido a Adela Gómez superar su pudor y su reticencia natural<sup>188</sup> a actuar en público, especialmente si se tiene en cuenta, tal y como la propia tañedora ha señalado con frecuencia, que el rabel cántabro es un cordófono de inveterada adscripción masculina.<sup>189</sup>

También Lines Vejo,<sup>190</sup> protagonista desde la década de 1970, junto con su tía Mina, del rescate y puesta en valor de las tradiciones musicales de la zona de Liébana, ha sido objeto de numerosos reconocimientos. En 2004, Radio Nacional de España le rindió homenaje en la Gala del Folclore Cántabro organizada en el Palacio de Festivales de Santander; con motivo del XXV aniversario del Estatuto de Autonomía de Cantabria, se lanzó un disco monográfico titulado *Cantares de Lines Vejo* con parte del repertorio tradicional lebaniego que ella cultivaba. El 24 de agosto de 2009, durante la III Muestra de Música Tradicional de Cantabria organizada por Radio Nacional de España en colaboración con la Universidad Internacional Menéndez Pelayo (UIMP) de Santander, fue laureada por el trabajo realizado para la conservación del patrimonio musical cántabro. En diciembre 2011, asimismo, el Consejo de Ministros le otorgó la Medalla de Oro al Mérito en el Trabajo por haber sabido preservar y difundir el folclore<sup>191</sup>; en abril de 2014 fue homenajeada durante la clausura del año; en el año jubilar lebaniego 2015 fue nombrada Mujer Lebaniega y el 19 de mayo de 2019 la Agrupación Lebaniega de

---

<sup>185</sup> No pocas de las intérpretes ancianas entrevistadas durante mi trabajo de campo consideraban que la organización de festivales estimula el aprendizaje de instrumentos musicales tradicionales: «Once años. Es el once aniversario este año. Entonces, pues se empezó; entonces fuimos los rabelistas que había, que éramos entonces en esta época, fuimos a tocar para empezar la función que funcionara la fiesta, para empezar la fiesta y que fuera la fiesta cogiendo vuelo, para que se fuera formando eso, ponerlo en movimiento. Entonces fuimos nosotros, y entonces, pues, empezó a gustar. Les empezó a gustar y había chavales que, eso, que les gustaba el rabel y decían “pues, vamos a aprender”. Y ya han aprendido unos cuantos». Adela Gómez, entrevista 31 de agosto de 1997.

<sup>186</sup> El Certamen de Rabel Valle de Polaciones, establecido en agosto de 1998 gracias al esfuerzo de varios miembros de la Asociación Sociocultural Pejanda, es descrito como una «Fiesta de afirmación de la cultura purriega mediante el homenaje que los mejores tañedores de Cantabria hacen a este instrumento, seña de identidad del Valle de Polaciones», <http://pejanda.wordpress.com/about/> [12/2/2025].

<sup>187</sup> Gentilicio de Polaciones.

<sup>188</sup> Vid. n372 *infra*.

<sup>189</sup> Sobre este tema véase Tuzi (2010a y 2010b) y §1. 2. n63 y n69 *supra*.

<sup>190</sup> Nacida y fallecida en Caloca, Valle de Pesaguero-Liebana (24 de octubre de 1933- 3 de julio de 2020), vivió con una tía paterna llamada María –hermana de Mina, con quien tocaría habitualmente– que se encargó de enseñarle a tocar la pandereta y a cantar romances con tan sólo cinco años de edad.

<sup>191</sup> La medalla le fue entregada por el delegado del Gobierno en Santander el 29 de julio de 2011.

Santander la nombró «Vecera 2018» por su aportación al folclore de Liébana. Desde 2023, la terraza-mirador del Palacio de Festivales de Santander lleva su nombre.

Por supuesto, son muchas las ejecutantes encomiadas en las últimas décadas como testigos autorizados de las tradiciones musicales locales y que deberían mencionarse aquí. A todas ellas,<sup>192</sup> al igual que a las previamente señaladas, les han sido otorgados diversos galardones por haber coadyuvado a preservar y transmitir repertorios y estilos musicales de áreas específicas de Cantabria.<sup>193</sup> Entre estas, y por mencionar solo algunas, recuerdo a Mina Vejo,<sup>194</sup> Pilar Gómez,<sup>195</sup> Ángeles Sánchez (conocida como Cuca),<sup>196</sup> Enriqueta Cabrero,<sup>197</sup> Castolina Tresgallo Cruz,<sup>198</sup> Angelines

---

<sup>192</sup> Durante mi etnografía, realicé algunos documentos videográficos que recogen las historias de vida, las técnicas de ejecución y los repertorios de numerosas pandereteras de generaciones anteriores (como Bondad Amor, Florinda Bela, Enriqueta Cabrero, Rosa Díez Ortega, Remedios García, Adela Gómez, Pilar Gómez, Sagrario Martínez, Esther Montes, Angelines Ortiz, Ángeles Sánchez, Nieves Serna Ortiz, Lines y Mina Vejo), garantes de los diferentes estilos ejecutivos existentes en el pasado en toda la región. Los registros audiovisuales están depositados en el Archivo del Centro de Documentación e Investigación de la Música en Cantabria (CDIMC) de la Fundación Botín de Santander, en cuya biblioteca – colección correspondiente al Centro de Documentación e Investigación de la Música en Cantabria– se conservan, además, 20 CDs con grabaciones sonoras.

<sup>193</sup> Menciono aquí solo a unas cuantas de entre las muchas pandereteras activas en Cantabria durante el período de realización de mi etnografía; aquellas que aparecían con mayor asiduidad en eventos regionales y más frecuentemente mencionadas en publicaciones relativas al patrimonio cultural cántabro. La mayoría de ellas ha desaparecido, pero su memoria permanece viva.

<sup>194</sup> Nacida en Caloca (Valle de Pesaguero-Liébana) en 1911 y fallecida el 28 de abril de 2003. Se casó a los treinta y nueve años con un primo carnal y tuvo dos hijos, Sole y Vitoriano. Los relatos de Mina referían las dificultades de una vida fundamentalmente marcada por el trabajo, pero también trataban de resarcimiento –quizá demasiado tardío– cuando pudo dedicarse a su inclinación principal, la música. Con su sobrina Lines participó en numerosos eventos folclóricos regionales, nacionales e internacionales.

<sup>195</sup> Nacida en Belmonte (Polaciones) el 27 de marzo de 1921 y fallecida el 3 de septiembre de 2017 en Santander, durante mucho tiempo fue una de las más reconocidas representantes del estilo purriego de pandereta y de los repertorios del valle de Polaciones.

<sup>196</sup> Nacida en Cohicillos en 1927 y fallecida el 9 de julio de 2022, desde 1959 habitaba en Santiago de Cartes (Ayuntamiento de Torrelavega). De joven participó en numerosos concursos: así en 1942, al alimón con su hermana Carmina, ganó el Certamen Provincial de Toque de Pandereta celebrado en la plaza de España de Reinosa; al año siguiente quedó en segundo lugar, siempre en pareja con su hermana, en la categoría «cantadoras y tocadoras de pandereta». En 1945, tras la muerte de su hermano, Ángeles dejó de tocar la pandereta y no reanudaría esta actividad hasta la década de 1970 cuando, tras haber asistido en calidad de público a varios encuentros musicales, decidió volver a competir.

<sup>197</sup> Nacida en Viénoles (Torrelavega) el 13 de julio de 1910 y fallecida el 2 de agosto de 2001. Trabajó en una tintorería como planchadora, pero sus verdaderas pasiones siempre fueron la música y el teatro.

<sup>198</sup> Nacida en 1893, falleció en octubre de 2000 en Puente Arce (Piélagos) a la edad de 107 años. En 1997 fue nombrada Panderetera Mayor de Cantabria por La Consejería de Cultura, Turismo y Deporte del gobierno autonómico.

Ortiz,<sup>199</sup> Sagrario Martínez (llamada La Puna)<sup>200</sup> y Remedios García.<sup>201</sup> No obstante, parece justo apuntar que, a pesar de que en el contexto de la cultura tradicional se tributan los mayores honores a músicos provecetos (ejecutantes exclusivamente femeninas en el caso de la pandereta), también se concede gran importancia a los jóvenes intérpretes,<sup>202</sup> a los grupos folclóricos<sup>203</sup> y a las bandas *folk*,<sup>204</sup> cuyas contribuciones convergen en ese complejo proceso patrimonializador iniciado en 1981 con la proclamación de la autonomía regional. Asimismo, y según observa María Cristina Nogués, todos y cada uno de estos protagonistas sienten que deben contribuir a la transmisión y defensa del acervo cultural cántabro:

---

<sup>199</sup> Nacida en 1937 en Aloños (Villacarriedo-Valle de Toranzo), donde vive, es viuda de Enrique Martínez, agricultor y pitero, con quien tuvo siete hijos.

<sup>200</sup> Nacida en San Martín de Toranzo en 1933, cuando tenía 9 años aprendió a tocar la jota en Aloños, donde vivía uno de sus hermanos. Sagrario murió en Soto Iruz (Santiurde de Toranzo) el 24 de julio de 2009 a la edad de 76 años.

<sup>201</sup> Nacida en Cohicillos en 1932, donde habitó –junto a sus hermanos– en casa de una de sus abuelas al quedar huérfana a los 10 años de edad, y fallecida en Torrelavega el 29 de enero de 2020. Contrajo matrimonio en diciembre de 1956 y tuvo cuatro hijos, uno de los cuales murió poco después de nacer. Posteriormente, el matrimonio se mudó a Casar de Periedo. Remedios ha sido una presencia constante en los numerosos festivales de folclore, entre los que destaca su asidua participación en el Día de Cantabria que se celebra todos los años en Cabezón de la Sal.

<sup>202</sup> Entre las jóvenes pandereteras con peso en el panorama de la música tradicional cántabra cabe recordar, entre otras, a Begoña Lozano Ibáñez –quien durante años tocó a dúo con Beatriz López González de Reinoso–, Conchi García Alonso, Esther Terán, María Santos, Mayte Blanco Peña, Aura Tazón Cubillas (Aura Kuby), Alba Gutiérrez, Saray García, Soledad Rodríguez (Soltxu), Miriam Guerra y las Pandereteras de Ruento (Yolanda Rábago, Lucía Agüeros y Raquel Cayón), además de a todas aquellas que imparten cursos y que ya han sido citadas en la n106 *supra*. En el volumen publicado por Maxi De la Peña (2010) se recogen entrevistas con muchas de estas jóvenes artistas. La mayoría de ellas alternan la actividad concertística con la enseñanza, pese a que no todas se dedican a la música con exclusividad. Es interesante destacar que, aunque estas pandereteras ven a las tocadoras más ancianas como modelos a seguir y sienten el compromiso de preservar la herencia tradicional, algunas de ellas buscan innovar el repertorio mediante el recurso a otras tradiciones musicales –según declaraba en comunicación personal, Alba Gutiérrez, por ejemplo– o, más frecuentemente, intentando conciliar estos repertorios con los gustos del público actual, aunque tampoco pueden dejar de mencionarse los intentos por rescatar los diversos usos ejecutivos de los distintos valles. Así, y como mero botón de muestra, debe señalarse el trabajo realizado desde hace años para recuperar los diferentes estilos locales que se hallaban en riesgo de desaparecer por parte, entre otras, de Soltxu o de Conchi García Alonso, cuyo compromiso fue reconocido con la concesión del Premio Proa 2023, otorgado en la XXII Gala del Folclore Cántabro celebrada en el Palacio de Festivales de Santander.

<sup>203</sup> Para un elenco más completo de los grupos musicales presentes en Cantabria consúltese la página web Banduca de Gaitas Garabanduya, «Historia de grupos folk y tradicional en Cantabria», <https://garabanduya.wordpress.com/historia/grupos-folk-en-cantabria/> [30/01/2025].

<sup>204</sup> No debe olvidarse que estos últimos –Luétiga, Saltabardales, Atlántica, Gatu Malu, Trébole, Bruma Folk, Numen, entre otros– se consideran oficialmente parte integrante del patrimonio cántabro tal y como sanciona el artículo 97, párrafo 7º, de la Ley de Patrimonio Cultural de Cantabria (11/1998, 1999: 1237). Vid. n304 *supra*.

De entrada, lo hacemos porque lo sentimos, porque el folclore nos gusta, porque no queremos que se pierda y porque queremos seguir transmitiendo todo esto a la gente joven, que es una cosa muy bonita la vivencia de toda una historia de un pueblo o de una región. Es muy importante que se siga manteniendo, para conocer y seguir conociendo todo lo que antiguamente se hacía y todo lo que antiguamente se usaba.<sup>205</sup>

En una línea análoga se encuentran las palabras de José Miguel Guerra, presidente del histórico Grupo de Danza Virgen de las Nieves,<sup>206</sup> otro representante de este extenso mundo musical cántabro. En una entrevista concedida a *El Diario Montañés*, Guerra declaraba que el objetivo principal de la escuela Municipal de Folclore en Torrelavega, de la que es uno de sus principales responsables, consiste en «contribuir a que las raíces del folclore cántabro no queden en el olvido» (1994). Esta misma ha sido la postura adoptada por la Federación Cántabra de Agrupaciones de Folklore (F.E.C.A.F), a la que pertenecen los principales grupos que operan en la región<sup>207</sup> y cuyos propósitos fundacionales incluyen el fomento del «folclore de la tierra», además de la

[...] conservación y promoción de la cultura popular, manteniendo una actividad a lo largo de todo el año, tanto en sus grupos, como en las escuelas. Su labor no sólo se limita a los bailes regionales, sino que se extiende a otros apartados, como la vestimenta y los instrumentos. Concretamente, gracias al trabajo desarrollado en las escuelas de folclore se ha conseguido que no desaparezcan músicos

---

<sup>205</sup> María Cristina Incera Nogués, entrevista 30 de octubre de 1997.

<sup>206</sup> La Agrupación de Danza Virgen de las Nieves, con sede en Tanos (Torrelavega), es una de las agrupaciones más antiguas y conocidas de la región. Su año de fundación no está claro; en 1925 Hermilio Alcalde del Río se convirtió en director del grupo, puesto en el que le sucedieron Rogelio Zubizarreta y Antonio Saiz, Maximiliano Obeso –desde el final de la Guerra Civil hasta 1978– y, tras él, sucesivamente, Antonio Guerra y Pedro Cayón.

<sup>207</sup> Constituida en 1998, las agrupaciones actualmente afiliadas a esta federación son: Antiguos Componentes de Coros y Danzas de Santander, Coros y Danzas de Santander, Corpus Christi de Gama, Entremontañas de Los Corrales de Buelna, La Robleada de Puente San Miguel, Nuestra Señora de Covadonga de Torrelavega, La Cavada, Picayos de Cartes, San Pablo de Nueva Ciudad (Torrelavega), Virgen de las Nieves de Tanos, Las Cascadas del Gándara del Valle de Soba, Grupo de danza San Blas (La Montaña de Torrelavega), Agrupación Folclórica Camargo y Virgen del Campo de Cabezón de la Sal, Grupo de danzas Corpus Christi (Gama, Bárcena de Cicero), Grupo de danzas San Sebastián (Reinosa), Grupo de danzas Virgen de las Lindes y del Carmen (Suances). El elenco –potencialmente incompleto– de aquellos no pertenecientes a FECAF lo componen: Asociación cultural El Escañetu (Potes), Colectivo Etnográfico Brañaflor (Villapresente, Reocín), Escuela de folclore San Felices de Buelna. (San Felices de Buelna), Grupo de danzas de Beranga (Hazas de Cesto), Grupo de danzas de Polanco (Polanco), Grupo de danzas El Torreón de Cartes (Cartes), Grupo de danzas La Cagiga (Reinosa), Grupo de danzas Ribamontán al Mar, Grupo de danzas San Pedruco de Solares (Medio Cudeyo), Grupo de danzas Santa Juliana (Santillana del Mar), Grupo de danzas Santa Justa de Ubiarco (Ubiarco, Santillana del Mar), Grupo de danzas Virgen de Palacios (Voto), Grupo de danzas Riotuerto (La Cavada, Riotuerto), Grupo de danzas Virgen de la Cama (Escalante).

populares, logrando, en algunos casos, como es el de gaitero, que hayan aumentado considerablemente con la incorporación de un nutrido grupo de jóvenes instrumentistas. [...] La conservación y difusión del folclore regional es su principal objetivo, así como la recuperación de las vestimentas tradicionales de las diversas comarcas de Cantabria.<sup>208</sup>

Así pues, por un lado, la idea de participar en un proceso más general de valorización de las peculiaridades locales mueve a los diversos protagonistas y los hace sentir, en igual medida, parte de esa «tradición auténtica» única de la que todos se reconocen testigos autorizados. Por otro lado, en cualquier fenómeno de *revival* musical «los elementos fundamentales para la creación de una estética y de un código ético son las ideas de continuidad histórica y de pureza orgánica de la *práctica revivida*» (Livingston, 1999: 66).<sup>209</sup> Pero, si es cierto que en Cantabria todos estos agentes han contribuido y siguen contribuyendo, cada uno a su modo, a mantener vivas las tradiciones coréutico-musicales de la región, no resulta menos cierto que, como ya se ha mencionado, se debe adjudicar en especial a las y los músicos de generaciones precedentes la mayor autoridad para representar la música cántabra en virtud de que han sido precisamente ellos y ellas —exclusivamente ellas en el caso de la pandereta— quienes «con más consciencia conservan y transmiten la tradición» (Carpitella, 1992b: 59). La importancia del papel desempeñado en cuanto «portadores de la cultura musical» queda de manifiesto a través, por ejemplo, de las invitaciones recibidas para intervenir en festivales en calidad de participantes de honor, o de los frecuentes reconocimientos públicos de que han venido siendo objeto.<sup>210</sup> Jacques Arpin (1996) sostiene que cuando una cultura se siente «amenazada», los intérpretes, a través de la *performance* musical, pueden contribuir a su continuidad; a tenor de tal planteamiento, parece evidente que la presencia de estas figuras en los escenarios han contribuido de manera decisiva a la subsistencia de la cultura regional. De hecho, su desempeño como jurado en concursos o festivales

---

<sup>208</sup> Presentación de la Federación enviada a la autora por Nuria Landeras (2010, comunicación personal).

<sup>209</sup> Según esta autora, la característica que distingue el *revival* de otros movimientos musicales es, precisamente, su relación con «lo auténtico»: en los discursos *revivalistas*, la continuidad histórica se emplea con frecuencia para explicitar la legitimidad de una tradición y viceversa (Livingston, 1999). En este sentido, son similares las reflexiones propuestas por Feintuch (1993 y 2016), quien subraya que uno de los requisitos fundamentales en los fenómenos de *folk revival* es el hecho de compartir un sentido de tradición y la forma en que cada uno se sitúa en relación con esto; véase, asimismo, Bithell y Hill (2014). Resultan útiles, a este respecto, las reflexiones propuestas por Diego Carpitella quien, con respecto al *folk music revival* italiano, escribió: «En primer lugar, esta definición implica al menos dos términos: el primero es el patrimonio musical de tradición oral, también llamado folclore musical; el segundo se refiere a quienes se acercan a este patrimonio para replantearlo, imitarlo, reproducirlo, manipularlo, etc. Las diferentes maneras de aproximarse al patrimonio musical tradicional configuran las distintas resoluciones de la propuesta intelectual del *folk revival*» (1992b: 53-54).

<sup>210</sup> Ahora también se organizan eventos en su memoria o se les dedican lugares emblemáticos.

de folclore ha supuesto una forma de manifestar los vínculos con las «raíces» de la propia cultura musical.<sup>211</sup>

En la particular esfera de la música femenina, no debe olvidarse que, mientras por una parte la mayoría de las tañedoras de más edad han abandonado la práctica del instrumento, por otra parte, en el proceso de patrimonialización, muchas de ellas han visto transformarse su papel tradicional<sup>212</sup> hasta convertirse en testimonios prestigiosos del acervo musical. En algunas zonas donde los estilos locales han venido desapareciendo paulatinamente, las pandereteras ancianas han constituido las únicas evidencias de esas técnicas específicas de ejecución. Merece la pena destacar, no obstante, que para muchas de ellas se ha tratado de una estimación tardía, alcanzada únicamente gracias a la edad y al hecho de haber aprendido a tañer en un período histórico concreto. Cuando la pandereta desempeñaba una función social relevante, casi todas las mujeres cántabras podían hacerla sonar, aunque con muy diferentes niveles de pericia o virtuosismo; de suerte que, frente a quienes se limitaban al entorno doméstico o al recreo personal, aquellas que se distinguían por su particular talento eran requeridas para acompañar el baile en exhibiciones públicas. Sin embargo, desde el momento en que la pandereta se convierte en un elemento importante del proceso de caracterización identitaria de esta comunidad, las intérpretes de más edad pasaron a ser consideradas, precisamente a causa de su madurez, como las mejores y a convertirse, en consecuencia, en representantes oficiales de esta cultura musical. Es el caso, entre otras, de Castolina Tresgallo Cruz, cuya veteranía le valió ser proclamada Panderetera Mayor de Cantabria por las instituciones locales y por Radio Nacional de España:

Castolina Tresgallo Cruz nació en 1893. Sí tiene ciento cuatro años, ahora en el momento de la grabación que aquí incluimos. [...] Es ella un testimonio magnífico de toda una época, de la reciedumbre de nuestras gentes, de una capacidad casi heroica del esfuerzo más sacrificado y, al mismo tiempo, el ánimo de un sentimiento lúdico de la vida que no llegó a frenar nunca el agotamiento de un trabajo sin límites. [...] Con motivo de edición de este disco, nuestro Gobierno Regional ha concedido a Castolina Tresgallo el merecido título de «Panderetera Mayor de Cantabria» (García Preciados, 1997: 5).

---

<sup>211</sup> «Un fenómeno en crecimiento, que tiene que ver con la necesidad de afianzar lazos con las raíces de la propia cultura tradicional y de comunicar la pertenencia a la misma a miembros de la propia comunidad o de otras más o menos próximas a la misma. Posee ingredientes de autocelebración y de reafirmación de identidad que son utilizados por el organismo social como mecanismos de defensa ante el actual crecimiento de las comunicaciones y de la fusión étnica y cultural. De algún modo, los habitantes de una localidad, provincia o región, y en particular aquellos que son reconocidos como portavoces de estilos musicales cargados de energía emblemática autoidentificatoria, son convocados a presentarse en lugares y ocasiones específicos-que por este motivo se cargan de significado y valor- para participar en acciones formalizadas de integración cultural [...]» (Cámara de Landa, 1994: 389-390).

<sup>212</sup> Me refiero a tañedoras habituadas a tocar exclusivamente en ámbito familiar y en el pueblo.

Dicho reconocimiento no solo pretendió homenajear a quien, por sus años y su experiencia, era considerada una panderetera eminente, sino que también aspiró a constituirse en un medio para exaltar la historia de la propia comunidad,<sup>213</sup> pues la música, «transmitiendo y perpetuando los hechos y los comportamientos [...] adquiere un valor demostrativo que constituye la historia misma del grupo» (Lortat-Jacob, 2001: 40-41). El hecho de conceder a las pandereteras el estatuto de *músicas* y de presentarlas como testigos autorizados de esta tradición, supuso un paso más hacia la patrimonialización de la cultura regional tan codiciada institucionalmente. Este particular vínculo entre las tocadoras de pandereta y la región se ha venido expresando de manera emblemática a través del nombramiento de «hijas adoptivas» de la comunidad como –un ejemplo entre varios– en el caso de Esther Montes: «El homenaje a Doña Esther Montes Argüeso concedido a título de hija adoptiva del pueblo de Requejo en atención a su dedicación, durante los mejores años de su vida por el canto campurriano montañés, el de la pandereta».<sup>214</sup> En tal contexto, se hace evidente que las repetidas invitaciones a las tañedoras de más edad para actuar en escenarios públicos demostraban claramente su papel de custodias y depositarias de aquella antigua tradición, el estilo de romería, del que se erigen en incuestionables representantes.

Fuimos una vez a Mieres, y allí tocábamos nosotras y bailaron el pericote, y bailaron la jota. Los chicos vinieron acá<sup>215</sup> a ensayar unos cuantos domingos. Éramos muchos, doce o más, y fuimos a Mieres, que allí vinieron de León y de muchas partes de España, a tocar y a bailar. Y a nosotras no es que nos lo dijeran, pero cuando salimos a la calle oíamos decir «lo que mejor estuvo fue lo de Cantabria», que era lo nuestro, porque era estilo romería. Y en la romería hubo pandereta y tambor, y bailaron no sé cuántas parejas.<sup>216</sup>

A todo lo anterior se añade el hecho de que, siguiendo procesos de legitimación similares, los festivales musicales –como recuerda Max Peter Baumann– han adquirido la función de representar la diversidad multicultural tradicional además de constituirse, bajo determinadas condiciones, en ámbitos privilegiados para los encuentros culturales (2001: 13). Pero si, por un lado, los festivales folclóricos devienen entornos ideales y, a veces, casi exclusivos en los que interpretar música tradicional, por otro lado, en la era posmoderna la presencia del pasado a menudo entra en conflicto con los cambios derivados de una transformación radical del tiempo y el

---

<sup>213</sup> El relieve concedido a la figura de Castolina como Panderetera Mayor de Cantabria testimonia el papel que esta tradición musical ha desempeñado y sigue desempeñando tanto a escala regional como más estrictamente local.

<sup>214</sup> Texto de la placa dedicada a Esther Montes el 5 de julio de 1980.

<sup>215</sup> Se refiere a un grupo de muchachos cántabros que habían formado un grupo de baile tradicional y habían ido a Caloca para aprender a bailar la jota con Lines y Mina.

<sup>216</sup> Mina Vejo, entrevista 8 de noviembre de 1997.

espacio, dimensiones cada vez más claramente determinadas por estrategias de mercado o por políticas culturales y turísticas.<sup>217</sup> En dichos entornos, las formas de representar la música o el baile suelen verse estipuladas por los productores discográficos, por los consumidores, por los críticos o por los mismos organizadores de los eventos.<sup>218</sup> Todos ellos contribuyen la denominada «armonización» global (Baumann, 2001: 17), mediante la cual factores como la duración y el tipo de ejecución escénica, la amplificación eléctrica o la secuencia de las piezas quedan establecidas de acuerdo con modelos estandarizados e internacionalmente aceptados.<sup>219</sup> Se trata de la «festivalización» definida por Ronström –a saber: los modos en que las diversas músicas se adaptan a los festivales–, de tal suerte que en el análisis de las *performances* culturales el «dónde» y el «cuándo» son tan importantes como el «qué» y el «cómo» (2001: 49-50), precisamente porque en estos específicos contextos de ejecución la música adquiere una relevancia equivalente a la de los demás comportamientos que acontecen sobre el escenario y a su alrededor. En este sentido, Ronström llega a argumentar que las variaciones más significativas producidas el pasado siglo en el uso y en la comprensión de la música derivan de la transformación de los eventos musicales más que de la música misma<sup>220</sup>. Y si es cierto –siempre según Ronström– que los

<sup>217</sup> A este respecto son interesantes las reflexiones propuestas por Giuseppe Michele Gala quien, al analizar la espectacularización de la danza sarda, apunta que ésta «se convierte en un producto para ser “vendido” y, como cualquier mercancía, debe circular, ser expuesta. Pero al exportarla a otros lugares se la está privado de muchos de los elementos que la componen y que solo el contexto social, cultural y geofísico de origen puede producir. El baile propio de eventos compartidos queda desconectado de la libre participación de la gente en cuanto sube a un escenario: los protagonistas siguen siendo los mismos pero los espectadores nunca serán, a su vez, actores; la escena no es la realidad, como en la verdadera danza popular, sino una ficción, una representación. [...] El escenario separa, divide, sustrae. [...] El alejamiento de los lugares designados originariamente para el baile y la necesidad de transferir el evento a escenarios, tablados, teatros, anfiteatros, salones, calles y plazas obliga a los grupos a tener en cuenta determinadas colocaciones logísticas y superficies disponibles. Las evoluciones espaciales [...] deben reajustarse y adaptarse al lugar, al carácter del suelo, a la disposición de los espectadores. La exigencia de la exposición extracircular induce a una mentalidad teatral, por lo que se hace necesario estudiar las áreas de posicionamiento y desplazamiento, los puntos de entrada y salida, etc. En resumen, el concepto de espacio tradicional del baile y su gestión ritual terminan modificados y distorsionados» (2000: 60-61).

<sup>218</sup> Owe Ronström (2001) afirma que los lugares en los que se hace música han ido cambiando y si hubo un tiempo en que la música formaba parte integrante del mundo rural, hoy la música folclórica, a través de los festivales, está vinculada a las políticas turísticas locales. Este autor señala que en la literatura etnomusicológica tiende a descuidarse el estudio de los festivales como fenómenos *per se* y a atender, en cambio, a lo que en ellos se representa, y advierte que, por el contrario, los festivales presentan muchas similitudes entre sí además de la capacidad de plasmar las *performances* de manera poderosa.

<sup>219</sup> Así, por ejemplo, la planificación del momento del espectáculo, que en otras circunstancias históricas venía determinada por el calendario ritual o religioso y que en la actualidad responde a nuevas reglas dictadas por el mercado.

<sup>220</sup> La condición esencial para cualquier representación de la música popular es, ante todo, la existencia de un concepto de «tradicción musical folclórica», después de un «lugar» y, finalmente, de una «audiencia». Desde la década de 1950 y gracias a la institucionalización de la música folclórica, ésta funciona como un instrumento de representación nacional y, por tanto, ya no en calidad de concepto abstracto sino

festivales no solo producen y difunden ideas, sino que también constituyen instrumentos de control y cambio cultural, musical, estético, ético y simbólico, parece muy necesario someter a evaluación las motivaciones que impulsan a los diferentes músicos que frecuentan los escenarios o a los actores que operan a su alrededor.<sup>221</sup>

En Cantabria, las antiguas generaciones se distinguen claramente de las nuevas a la hora de *escenificar* la música. Si las primeras, de hecho, a menudo mostraban cierta incomodidad debido a la costumbre de haber tocado prioritariamente en contextos festivos tradicionales, las segundas, por el contrario, parecen haberse formado prácticamente en el seno de estos nuevos espacios.<sup>222</sup> Las tocadoras ancianas consideraban que el escenario conlleva una suerte de pérdida debido al hecho de que modifica, como ya he mencionado, el sentido de hacer música y transforma sustancialmente la relación entre el instrumentista y el público. Sin embargo, no hay duda de que, en tanto lugar dispuesto para la música, «consagra automáticamente a quienes en él se exhiben» (Lortat-Jacob, 2001: 59) y resulta, en consecuencia, altamente gratificante para ellos. Según se ha dicho, el escenario transforma inevitablemente la función de la música, que deja de ser una actividad compartida para mutar en exhibición espectacular mediada por un espacio liminar entre quienes tocan y bailan y quienes escuchan<sup>223</sup>. Y es precisamente en este tipo de separación donde gravitan –a decir de Diego Carpitella– las principales diferencias entre la música folclórica y la música *folk* o las formas de folclorismo:

La creatividad folclórica no consiste solo en la producción de determinados «objetos» folclóricos [...] sino que constituye todo un «modo» de creación. [...] en las modalidades folclóricas creativas, la tríada creador-mediador-espectador forma un triángulo que tiene lugar en un tejido orgánico, compacto y acorde a leyes intercambiables. ¿Qué significa esto? Que a niveles de folclore de base el que canta puede convertirse en espectador, pero –lo que es más importante– el espectador

---

de símbolo de una comunidad real (Ronström, 2001). En esta línea, Lortat-Jacob observa casi con desolación que a menudo «[...] el nuevo folclore prefiere hacer cosas viejas usando cosas nuevas: se viste a los campesinos como antiguamente, pero empleando telas sintéticas, y se utiliza la sala polivalente para mostrar a los ancianos. Y es así como se organizan los espectáculos para las autoridades y para los escolares. Unos “músicos populares” que tocan algunos ritmelos pretéritos. Y todos se dejan llevar por la inocencia al punto de decir: “¡Ah! éramos tal que así...”» (2001: 120).

<sup>221</sup> Ronström distingue entre «*doers*» –los músicos, aquellos cuyo único objetivo es tocar–, «*knowers*» –los estudiosos, cuyo único fin es el conocimiento de la música– y «*makers*» –agentes centrados en producir y distribuir los resultados obtenidos por *doers* y *knowers*– (2001: 54-57). Sobre este argumento véase, asimismo, «Celtic Music Festivals in Portugal: Europeanisation, Urban Regeneration, and Regional Development» (Moreno Fernandez y El Sawan Castelo-Branco, 2023).

<sup>222</sup> Debe recordarse, no obstante, que algunas de las pandereteras de estas generaciones previas ya habían tenido experiencias escénicas durante el período de la Sección Femenina.

<sup>223</sup> Las transformaciones, no solo prácticas, generadas por la presencia de un palco escénico también han sido registradas por Lortat-Jacob quien, refiriéndose a la realidad sarda, advertía que en presencia del escenario «se establece una clara separación entre el público y los músicos» (2001: 59).

también puede convertirse en cantante; y, a su vez, la mediación se lleva a cabo en un tejido social (la comunidad, el pueblo, etc.) pertinente. (Carpitella, 1992b: 57).

El escenario, al arbitrar una frontera entre estos dos mundos, también varía sustancialmente la forma musical. En muchos casos, por ejemplo, tiende a prescindirse del uso de ritornelos (aunque en los concursos siempre se toque una estrofa y un estribillo), pues ya no resultan necesarios para prolongar los tiempos de la danza. A decir del rabelista Chema Puente:

[...] hay un tiempo en que se está tocando el estribillo que tiene una función también dentro el baile, de movimiento, de cambiar postura en el baile. Y eso se pierde. Y entonces se limitan a cantar coplas [...] pero sin estribillo. Entonces es una cosa muy monótona que, bueno, parece ser que ha tomado una cierta carta de naturaleza dentro de la gente.<sup>224</sup>

Las reacciones de las diferentes pandereteras al nuevo contexto transitaban entre dos extremos: desde el rechazo categórico al escenario hasta su completa aceptación. En el primero de los casos, las razones esgrimidas tenían que ver con la idea de que el escenario constituye, entre otras cosas, y así lo afirmaba Adela Gómez, un medio de exposición excesiva<sup>225</sup>

G. Tuzi: ¿Te gusta ir a festivales?

A. Gómez: No. Me han invitado muchísimo, porque, aparte de que no voy, vengo siempre en el anuncio, eso que ponen en el anuncio, Adela, Adela Gómez. Y Adela Gómez no se presenta [...] porque no me gusta. Además, soy yo muy mayor y ya no voy a ir a divertir al público, que venga el público a divertirme a mí.<sup>226</sup>

En el segundo de los casos, las razones aducidas gravitaban sobre la posibilidad de contar con una tribuna desde la que las tañedoras podían lucir su virtuosismo y su profesionalidad; una plataforma para entrar a formar parte del ilustre círculo de representantes de la tradición musical regional. En realidad, la satisfacción suscitada por este reconocimiento permitió a muchas intérpretes vencer sus reservas y aceptar intervenir en un entorno que, en principio, les era extraño.<sup>227</sup> Sin embargo, y a pesar de ello, siempre parecía permanecer una cierta sensación de malestar debido a la

<sup>224</sup> Chema Puente, entrevista 11 de noviembre de 1997. Desafortunadamente, Chema falleció el 30 de noviembre de 2024.

<sup>225</sup> Algo particularmente evidente, de nuevo según Adela Gómez, si se tiene en cuenta la edad. Recuérdese en este punto, sin embargo, que Adela superó sus reticencias y a menudo aceptó tocar en este tipo de contextos.

<sup>226</sup> Adela Gómez, entrevista 31 de agosto de 1997.

<sup>227</sup> Subir a un escenario durante un concurso o un festival, para muchas de estas pandereteras, significaba, como ellas mismas decían, enfrentarse a un público siempre diferente, ponerse a prueba una y otra vez para demostrar su habilidad. Además, el cambio de rol implicaba, en no pocas ocasiones, tener que tomar decisiones ajenas a los patrones de comportamiento aprendidos y que parecían forzarlas a conducirse de acuerdo con principios que discrepaban de los valores tradicionales de su propia comunidad.

ambivalente relación que establecían con los escenarios pues, tal y como reconocía Mina Vejo, podían ser fuente de vergüenza y orgullo a un tiempo:

G. Tuzi: ¿Te gusta ir a cantar a los festivales?

M. Vejo: Me ha gustado. Yo soy muy aficionada a eso. Me da alegría. Pero ya no puedo, cada año pierdo más. Ya hace muchos años que vamos a eso, cuando se hizo el homenaje a Jesús de Monasterio. Yo no sé si fue en el setenta y seis. Y hemos ido a muchísimos sitios ¿eh? A Santander, a Mieres, a León, a Cabezón de la Sal, a Potes. Me gusta. Y además que me han *ponderao* mucho; está feo que yo lo diga, pero a ti te lo podré decir, y no te caerá mal que lo diga yo misma por mí. Uno me decía: «yo he visto tocar muchas pandereteras, pero como usted ninguna, usted es única». Tocar la pandereta, ir de danza por ahí a tocar, me ha gustado hacerlo y me gusta aún, pero ya los años no responden. Se oponía toda la familia por los años que yo tenía. «¿Dónde va a ir mamá con los años que tiene a tocar la pandereta?». Yo no hacía caso, yo fui siempre. «No vayas mamá ¿Adónde vas tú ya?». Y yo quedaba... pero iba. Y después ya me dejaron por imposible y ahora ya no me dicen *ná*. Porque ya tenía mucha edad; yo creo que es que, con la mía edad, no iba nadie a esas cosas.<sup>228</sup>

Pero, y a pesar de la frecuente renuencia hacia este tipo de actuaciones entre las pandereteras más ancianas, es interesante observar que el escenario –aunque afecta al *sentido* de hacer música– no ha modificado en manera alguna su forma de tocar y que las transformaciones más evidentes a nivel estilístico se detectan entre las nuevas generaciones, en los grupos folclóricos<sup>229</sup> y de *folk revival*. Todo ello revela los contornos de una realidad compleja y diversificada en la que lo «viejo» y lo «nuevo» se solapan y superponen. A menudo es difícil establecer límites claros, pues se mezclan continuamente estéticas musicales diferentes y no siempre compartidas. Enriqueta Cabrero, por ejemplo, aun reconociendo un cierto «aire» a las danzas ejecutadas por los grupos folclóricos y por las generaciones más jóvenes, subrayaba con pesar la desaparición de lo que ella llamaba «el deje natural» de la canción:

No sé por qué se está perdiendo la cosa. Porque ya no es el baile auténtico de cuando bailábamos nosotros. Tiene aire sí, tiene ese aire, pero le falta mucho. Por ejemplo, digamos, una canción montañesa la coge un coro o la canto yo al estilo de aquí, de mi pueblo, como la hemos cantado siempre, pues ya cambian

<sup>228</sup> Mina Vejo, entrevista 8 de octubre de 1997.

<sup>229</sup> Estos grupos (vid. n311 y n354 *supra*), que en ocasiones ostentan un carácter estrictamente local, en otros casos suponen bandas o intérpretes representativos de un área regional más amplia con repertorios tradicionales adaptados, por razones espectaculares, a los nuevos gustos del público. Cabría mencionarse a este respecto, la distinción propuesta por Lortat-Jacob –diferencia que también aparece en Cantabria– entre los grupos folclóricos sardos y los grupos folk, a los que define como «una instancia de tradición oral a través de la cual las costumbres populares se perpetúan sin el respaldo de los eruditos locales: así, disfrutando, mientras se canta y se baila al son de las músicas del pueblo, se ofrece una imagen de la tradición oral que, si bien no es totalmente fidedigna, al menos está plenamente viva» (2001: 64).

completamente. En un coro le cambian casi hasta la música, ya no es la clásica de la Montaña, porque ya lo he visto en los coros. Yo he *enseñado* al coro de aquí, de Torrelavega, que el director vino muchas veces; tenía mucho trato con él, precisamente por esto, porque éramos los dos de la misma cosa, de esto de la Montaña. Y entonces él vino a que yo le diera unas canciones y le di una canción de mi madre, preciosa, era auténtica. Pero él tenía otras canciones que también le habían dado y ya estaban muy arregladas, muy al estilo cambiado de música. Ya no era ese deje natural de la canción, ya era mas refinado, quiero decir en el sentido de que ya no era lo que es la canción tradicional.<sup>230</sup>

En este sentido, no puede olvidarse que en Cantabria, así como en otros muchos horizontes europeos e internacionales, existe una cierta tendencia a *espectacularizar* las músicas y las danzas tradicionales de modo que, gracias al aditamento de nuevos elementos coreográficos e indumentarios o a la transformación de las formas musicales o a la incorporación de otros instrumentos, el producto resultante sea más atractivo para un público no experto.<sup>231</sup> En la literatura antropológica se denomina a este fenómeno *folclorismo*:<sup>232</sup> una categoría analítica que remite al «uso y abuso» (Martí i Pérez, 1996) consciente del folclore, que «excluido de su contexto original o adoptado e imitado por otra clase social [...] determina una suerte de folclore de segunda mano o un folclore transmitido indirectamente» (Dettmer, 2001: 136). Moser no definió claramente el concepto, pero usó el término a modo de indicador neutral de las formas de folclore que se estaban difundiendo en la sociedad moderna. Así, esta noción comenzó a emplearse como una etiqueta para describir todo aquello considerado una «profanación» del folclore tradicional; la falta de una definición clara provocó, sin embargo, el surgimiento de una larga serie de acepciones negativas, sobre todo referentes a los aspectos comerciales desarrollados en torno al fenómeno.<sup>233</sup> Owe Ronström, entre otros, se posicionó contra la crítica prejuiciada de los fenómenos

<sup>230</sup> Enriqueta Cabrero, entrevista 1 de septiembre de 1997.

<sup>231</sup> Una tendencia desarrollada, según ha sido ya mencionado, a partir del movimiento de la Sección Femenina, si bien existen algunos ejemplos previos.

<sup>232</sup> El concepto fue introducido Hans Moser en 1962, quien lo utilizó para describir el interés mostrado por la moderna sociedad de masas hacia las formas de vida tradicionales y, en particular, para describir el surgimiento de los primeros centros de turismo alpino. Bausinger (2001) remarca que el carácter *natural* y *antiguo* de ciertos objetos o de ciertos eventos siempre está presente en los fenómenos del folclorismo.

<sup>233</sup> Bausinger, en su crítica de la actitud negativa mostrada por los estudiosos hacia el folclorismo, ha subrayado que tales prejuicios no permiten comprender las diferentes funciones de estos fenómenos, funciones que, en su opinión «deberían estudiarse individualmente, para poder prestar atención tanto a lo que se entiende y proyecta como *natural* cuanto a lo que, en cambio, constituye una mejora *hermoseada* de lo existente, y a su función específica en la organización y promoción del vínculo social» (2001: 151). Además, y según este mismo autor, los aspectos económicos y el uso de los *mass media* —es decir, de aquellos factores que normalmente se consideran los verdaderos degradantes del producto folclórico—, no determinan necesariamente un proceso de comercialización por sí solos.

folcloristas y revivalistas, y defendió la eventual exégesis de estos últimos<sup>234</sup> en clave de procesos de tradicionalización puestos en marcha para crear vínculos simbólicos con el pasado a fin de justificar el presente y el futuro (1989: 95). Constituirían, en este sentido, actos comunicativos que, a través de esa continuidad metafórica, permiten reactivar algunas prácticas musicales y favorecer determinados atributos en la evolución artística.<sup>235</sup> No se trataría de «inventar la tradición»,<sup>236</sup> sino solo de transformarla mediante una «relectura» de los modelos «antiguos».<sup>237</sup> Josep Martí, al analizar estas cuestiones en España, utilizó el término *folclorismo* para definir todas aquellas manifestaciones que pretenden recuperar las «tradiciones perdidas» de la llamada cultura popular.<sup>238</sup> Los fenómenos de folclorismo a menudo producen una serie de cambios debida, la mayor parte de las veces, a la espectacularización de las expresiones coréutico-musicales y a su puesta en escena,<sup>239</sup> verificada en frecuentes

<sup>234</sup> Es interesante la reflexión propuesta por Bausinger sobre la introducción, con el *revival*, del sentido de la Historia en la tradición y en la «conciencia popular», aunque también señala que, si por un lado se incorpora el aspecto histórico, por otro lado, la realidad se deshistoriza y da lugar a una «historia atemporal» (citado en Dei, 2008: 16).

<sup>235</sup> Owe Ronström (1989) propuso una sugerente distinción entre los fenómenos del *folclorismo* y del *revival* basada, precisamente, en los principios de continuidad y transformación: así, si el primero trata de evitar cualquier forma de cambio al conceder una importancia cardinal a la autenticidad mediante su adscripción axiomática al pasado, el segundo tiende a favorecer los cambios justificándolos en virtud del carácter alegórico o figurado de dicha continuidad. A la luz de tales consideraciones, parece evidente que los fenómenos analizados en este ensayo quedan comprendidos, principalmente, en la definición de folclorismo.

<sup>236</sup> No deben olvidarse las palabras de John Blacking (1986) al asegurar que la reinención continua o la actualización en el seno de su propio contexto sociocultural son inherentes a cualquier tradición musical.

<sup>237</sup> Según Gérard Lenclud, sin embargo, no se debe caer en el error de pensar que es posible calcular el grado de *tradicionalidad* de un objeto cultural: «todo cambio, por revolucionario que parezca, tiene lugar en un contexto de continuidad y toda permanencia integra variaciones. [...] Esencialmente, por lo tanto, todos los objetos culturales, incluso si son designados como tradicionales por los etnólogos, sufren cambios» (2001: 126). Y, si es cierto, como el autor precitado sostiene, que en ciertos contextos resulta difícil calcular la «tasa de transformación (o de conservación)», tampoco se puede dejar de tener en cuenta las «reflexiones locales» sobre tales fenómenos, es decir, la forma en que los músicos de diferentes generaciones atribuyen valor y significado a lo que hacen.

<sup>238</sup> «La existencia de una conciencia de tradición, su valorización positiva a priori y una intencionalidad concreta en cuanto al uso que se quiere dar a esta tradición. Esta intencionalidad, básicamente, puede ser de índole estética, comercial o ideológica» (Martí i Pérez, 1996: 19).

<sup>239</sup> Me refiero aquí al concepto propuesto por Josep Martí en *El folclorismo*, obra en la que descifraba su auge a partir del advenimiento de las diversas autonomías regionales: «En España la conciencia de la desaparición progresiva del legado cultural de tipo tradicional, conjuntamente con la importancia que, con el surgimiento de los regionalismos [...] se dio al mantenimiento de una identidad colectiva, con las consiguientes implicaciones políticas, produjo un interés generalizado por el folklore que se manifestó en la voluntad de descubrirlo, conservarlo, divulgarlo, y, en ocasiones, también de instrumentalizarlo con fines sociales y políticos. De esta manera, una buena parte de las diversas manifestaciones de la cultura tradicional, de ser exponente de una manera de vivir, pasó a ser

simplificaciones estilísticas o, por el contrario, en un alambicamiento excesivo de sus componentes, en la invariabilidad formal e incluso en la supresión de elementos considerados antiestéticos o desagradables.<sup>240</sup> Tal y como subraya el etnomusicólogo catalán, en todos los procesos de folclorismo se detectan dos momentos distintos: una primera identificación del repertorio y del estilo a la que sigue su fijación, es decir, su cristalización. De esta forma, se aprehenden y reproducen piezas musicales o técnicas de ejecución sin hacerlas susceptibles a variación alguna.<sup>241</sup> Esto es lo que Carpitella (1992b: 54) dio en llamar el «calco»: un método típico de no pocas expresiones de *folk revival* consistente en escuchar una pieza musical para después «rehacerla» tal cual. Realmente, en Cantabria, la coexistencia –y en muchos casos la superposición– de un estilo «antiguo» y un estilo «moderno» han hecho innecesaria una verdadera «invención de la tradición»; y así, por ejemplo, la consuetudinaria práctica musical de la pandereta parece hallarse dentro de la definición hobsbawmiana de «costumbre», entendida en el sentido de aquello que admite la innovación pero que respeta un modelo original.<sup>242</sup>

Las declaraciones de fidelidad hacia las formas tradicionales que a menudo expresan las jóvenes tañedoras y quienes participan en las bandas y agrupaciones mencionadas, parecen responder a la necesidad de acreditar su desempeño, de legitimar sus modelos interpretativos y de garantizarse el que estos sean considerados auténticos.<sup>243</sup> El patrimonio tradicional se cristaliza en sus formas y el repertorio es tan auténtico cuanto idéntico y fiel sea a las normas primigenias.<sup>244</sup> Pero, a la postre,

---

instrumento de la nueva sociedad de tipo urbano, asignándosele unos usos estéticos, comerciales y sobre todo ideológicos. El folklore devino folclorismo» (1996: 11).

<sup>240</sup> Proceso denominado «pulimentación» por Martí i Pérez (1996: 80).

<sup>241</sup> Véanse Martí i Pérez (1996) y Tuzi (2006a).

<sup>242</sup> «La tradición [...] no descarta la innovación y el cambio en un momento determinado, a pesar de que evidentemente el requisito de que parezca compatible con lo precedente o incluso idéntico a éste le impone limitaciones sustanciales. Lo que aporta es proporcionar a cualquier cambio deseado (o resistencia a la innovación) la sanción de lo precedente [...]» (Hobsbawm, [1983] 2002: 8). Es, sobre todo en el contexto de la tradición rabelística, en el que se verifica la mayoría de los cambios más evidentes, con transformaciones que afectan no solo al estilo y al repertorio sino también a la estructura organológica del instrumento.

<sup>243</sup> Sin embargo, esta continua «búsqueda de autenticidad» empuja a la mayoría de los artistas a crear modelos estandarizados. Timothy Rice, en *May it fill your soul*, analiza los conceptos de *autenticidad* y de *verdad* en música y afirma que esta resulta más profundamente conmovedora, más expresiva y emocionalmente más satisfactoria si es percibida como auténtica y verdadera. En este sentido, escribe: «La verdad que la música encarna y representa simbólicamente [...] es una verdad existencial, ontológica, que los sentidos, la memoria y la imaginación funden en una experiencia memorable. La música sólo nos “llena” el alma cuando la “experimentamos” como verdadera [auténtica]» (1994: 305).

<sup>244</sup> Bausinger señala agudamente que el principal problema de la tradición en el mundo contemporáneo se halla en el paso de aquello que Leopold Schmidt definió como el «desliz de los requisitos», es decir, la adaptación de las formas tradicionales a los cambios históricos, a la «fossilización de los requisitos», es decir, a la congelación de las formas (citado en Dei, 2008: 15).

y según señala Henri Lecomte, la autenticidad de una tradición implica, precisamente, la posibilidad de ser vulnerada.<sup>245</sup> Debe recordarse que, en los procesos de patrimonialización, no solo existe la tendencia a congelar las formas en términos de «inmovilismo museístico», sino también a buscar con particular interés las «formas y [los] elementos arcaizantes» (Bausinger, 2008: 16). A este respecto, Bausinger señala un «estrechamiento del campo de acción» del folclore merced al cual las formas tradicionales se paralizan incluso en sus aspectos más secundarios y pierden autonomía creativa, capacidad de improvisación y de variación.<sup>246</sup>

Según se ha mencionado con anterioridad, los certámenes musicales constituyen otro factor de cierta importancia engranado en las políticas promotoras de la cultura tradicional cántabra. La organización de este tipo de convocatorias –que encuentra su más célebre antecedente en aquella primera Fiesta Montañesa<sup>247</sup>– se convierte en un escaparate donde mostrar este particular acervo patrimonial, además de producir un modelo estilístico a seguir. Asimismo, la participación en los concursos y la perspectiva de resultar vencedor puede llegar a ser, en opinión de algunas pandereteras, un fuerte estímulo para las nuevas generaciones: «La primera vez que tocó la mi hija más chica<sup>248</sup> y otra chavala de aquí, tocaron estupendamente ¡Y qué, no les dieron nada! Bueno, dales algo, animalas. No volvieron más».<sup>249</sup> De igual forma, y en no pocos casos, los premios y reconocimientos obtenidos por tales medios singularizan las etapas más importantes de sus propias experiencias musicales. La descripción pormenorizada de cada detalle revela, en cierta manera, la importancia que esta clase de eventos han ostentado en la vida de quienes los han protagonizado, tal y como se pone de relieve en el extenso relato de Esther Montes:

Pues yo, cuando tenía quince, años gané el primer premio en la plaza de Reinosa. El día de San Mateo, el último domingo de septiembre, es la fiesta de Campoo, ese día subí con mi hermana y nos dieron el primer premio. Mi hermana tocaba conmigo... yo con ella, vamos. Ganamos el primer premio las dos, nos dieron quince pesetas ¡Cuánto compramos con aquellas quince pesetas! Nos quedamos en Reinosa y por la mañana vinimos a casa; trajimos unas gallofas<sup>250</sup> muy ricas que hacía un panadero y nos sacamos unas fotografías de esas de al minuto. Después vinimos a casa y desayunamos: mi madre nos puso chocolate, que no comíamos

<sup>245</sup> Según este autor, es evidente que para transgredir se hace necesario conocer perfectamente el sistema de reglas (Lecomte, 1996: 25).

<sup>246</sup> Béla Bartók recordaba que una de las características peculiares de la música popular radica en su capacidad de variación continua ([1955] 1979), cualidad que Diego Carpitella describió con la expresión «iteración variante» (1985: 8-9).

<sup>247</sup> Cfr. § 2. 3. *supra*.

<sup>248</sup> Se refiere a su hija, Margarita.

<sup>249</sup> Esther Montes, entrevista 29 de septiembre de 1997.

<sup>250</sup> Pan blanco «alargado y esponjoso» (DRAE, 2015: s. v.).

chocolate nunca, que comíamos patatas para desayunar. Y después, el lunes, mi madre me compró unas zapatillas rojas de pompón y todavía le dimos dinero a mi madre ¿Las zapatillas cuánto valdrían? Una peseta, no sé si llegarían a una peseta las zapatillas, igual no. Porque las vendían en la calle que eran más baratas que en las tiendas, y me las compró. Y después mi madre me las dejó estrenar el domingo, que íbamos a misa. Pero yo todos los días me las ponía en casa. Parece que lo estoy viendo ¡Ah, Dios mío! Y mi hermana tenía siete pesetas y yo las otras siete, y después le dimos dinero a mi madre, y mi madre llevó azúcar y lo que llevara para toda la semana. Imagínate, con quince pesetas llevamos todo eso.<sup>251</sup>

Ganar un premio comporta la obtención de reconocimiento público, ser considerada la mejor tañedora y, por lo tanto, adquirir un gran prestigio dentro del propio pueblo, valle, comarca, etc. En este sentido, también es interesante observar el hecho de que, cuando una panderetera comparece sobre un escenario, ya no se representa únicamente a sí misma sino también a su comunidad,<sup>252</sup> lo que coadyuva a fortalecer el sentimiento de pertenencia y desencadena poderosos mecanismos de filiación. Naturalmente, y como ya se ha adelantado, estas celebraciones no son un fenómeno reciente<sup>253</sup> de suerte que casi todas las pandereteras de generaciones precedentes han participado, al menos una vez, en algún concurso.<sup>254</sup> Pero cuando la música tradicional ve reducida su función a un mero papel representativo, las competiciones musicales no solo ofrecen el escenario ideal para acercar este tipo de música a públicos potenciales y para fomentar el aprendizaje de instrumentos tradicionales,<sup>255</sup> sino que suponen, asimismo, uno de los sistemas más efectivos para enarbolar el patrimonio cultural. Lo que realmente distingue la situación actual es que, mientras en el pasado los concursos eran más bien esporádicos y la música ocupaba un lugar fundamental y cotidiano en las plazas de los pueblos y en las fiestas patronales, se han

<sup>251</sup> Esther Montes, entrevista 26 de agosto de 1997.

<sup>252</sup> Un vínculo que se fortalece aún más debido a la lejanía con respecto al lugar de origen, de suerte que algunos autores han argumentado que en contextos de emigración o exilio este papel reafirmatorio de la comunidad se siente con mayor fuerza. Sobre este argumento véase Arpin (1996).

<sup>253</sup> Recuérdese al efecto que el I Concurso de Pandereta de Reinosa se remonta a 1895. Vid. n.325 *supra*.

<sup>254</sup> Para algunas de estas tañedoras, la concurrencia a certámenes ha constituido una actividad verificada desde su juventud que ha dejado una profunda huella en su memoria: «yo, de catorce años, con mi hermana, ya ganamos el primer premio, aquí en Torrelavega», Ángeles Sánchez, entrevista 01 de septiembre de 1997. También debe hacerse notar que, en ciertos casos, han sido precisamente estos eventos los responsables de propiciar el retorno a la escena musical de algunas pandereteras ancianas: «Sí, hasta los 70 [años] yo iba siempre. Me gustaba ir a ver los concursos a Santander, a Reinosa, por ahí, eso. En Santander es en agosto ¿Cuándo son las carrozas en Torrelavega? Siempre solía ser el domingo antes o el mismo día en Santander, el Día del Faro lo llamaban. Y digo, pero bueno, mejor que esas, que cualquiera, toco yo, decía *pa* mi ¿No? Y así compré la pandereta y ¡hala! Y hala empecé, y hala gané trofeos: uno de Reinosa, otro de Torrelavega. En Santander entonces no se daban, en Santander era *ná* más que dinero. Lo que daban, una miseria». Ángeles Sánchez, entrevista 18 de septiembre de 1997.

<sup>255</sup> Lo cual no significa, en todo caso, que suponga la única motivación que impulsa a las generaciones más jóvenes a acercarse al folclore musical.

convertido en los espacios de ejecución prevalentes,<sup>256</sup> si bien el incremento de festivales, encuentros festivos y concursos ha sido interpretado como un signo de bonanza por parte de algunas intérpretes:

R. García: No, antes se tocaba la pandereta y nada más. Se hacían las romerías de la juventud y el baile con pandereta solo. Y todo esto que hay de pandereta, de castañuelas, de pito y tambor, de rabel, todo esto son raíces de abuelos a nietos y de esas cosas.

G. Tuzi: ¿Cuántas fiestas se organizan actualmente?

R. García: Muchas, sí. Ahora hay muchas. Antes había menos.

G. Tuzi: ¿Por qué se organizan tantas fiestas?

R. García: Porque hay dinero, Grazia, porque hay dinero. Lo damos los pueblos y hay dinero en la diputación, en los ayuntamientos. Antes no lo había y no lo hacían. Venía una fiesta y se hacía todos los domingos con la pandereta y nada más. Hacían San Cipriano, pero, no se dejaba *ná* porque aquellos piteros no cobraban nada, *ná* más por la familia venían y por darles algo de beber. Así que se hacía la fiesta, cómo no se iba a hacer. Cada uno traía su comida y eso no costaba nada. Pero, ahora, traen unas orquestas que valen dos o tres millones de pesetas.<sup>257</sup>

Las mayores posibilidades financieras de las diversas instituciones locales favorecen la aparición de numerosos eventos que, a menudo, responden a necesidades políticas de reconocimiento de la cultura local y de incentivación o incremento de aquellas actividades económicas vinculadas al turismo cultural. Sin embargo, todavía se hace necesario analizar qué está sucediendo en Cantabria a la luz de ese movimiento más amplio que ha transformado los festivales y certámenes a escala mundial en un fenómeno típico de la vida musical de los siglos XX y XXI<sup>258</sup>. En palabras de Oskár Elschek, la música popular no ha podido sustraerse a la competencia auspiciada por los *mass media* y la comercialización de la cultura (2001: 154). De hecho, no se puede desatender el papel político de los festivales de música, que han devenido poderosas herramientas para el cambio social y cultural dado que no solo reflejan ideas, sino que también las producen y difunden, creando nuevos símbolos, nuevas éticas y nuevas estéticas (Ronström, 2001: 62). Evidentemente, no todos cuantos participan en estas manifestaciones en Cantabria comparten el hecho de que tras el folclore haya intereses económicos o políticos, pues, incluso entre las nuevas

<sup>256</sup> Estas *performances* se desarrollan principalmente en teatros o escenarios al aire libre y en el marco de concursos, festivales u otros contextos espectaculares en los que, además, suelen amplificarse tanto las voces como los instrumentos.

<sup>257</sup> Remedios García, entrevista 13 de septiembre de 1997.

<sup>258</sup> Debe tenerse presente que los festivales suponen, además de una provechosa estrategia de atracción para potenciales visitantes, un eficiente implemento para fortalecer la capacidad turística de sus lugares de celebración (Baumann, 2001: 24).

generaciones, a menudo se percibe una cierta falta de interés al respecto, tal y como demuestran las palabras de la panderetera Alba Gutiérrez:

El nacionalismo no me interesa. Lo respeto, pero no me identifico con él. La política tiende a utilizar la música tradicional en cualquier lugar, pero siempre ha logrado sobrevivir a las coyunturas políticas más adversas. [Los concursos] Se tendrían que haber hecho mucho antes. El lado negativo de este asunto radica en que los colectivos y asociaciones que promueven los concursos buscan el interés económico, darse a conocer y conseguir una subvención, porque a la hora de la verdad no hacen nada en favor de los músicos (citado en De la Peña, 2010: 125).

Pero, más allá de la lógica estrictamente política, lo que resulta evidente al observar todas estas convocatorias –sean o no agonales– es el contraste generacional que se revela a través de la ejecución musical misma. Si muchos de los elementos formales de la música permanecen sustancialmente intactos, otros, más estrechamente ligados a la *performance* y a las técnicas ejecutivas, se han modificado al albur de nuevas pautas culturales y estéticas. En este sentido, uno de los principales problemas que surgen es el relativo a los criterios aplicables de cara a la concesión de los premios, que en muchos casos obedecen a razones que poco tienen que ver con el escrúpulo hacia el respeto y salvaguarda de los estilos más tradicionales. Al igual que acontece en otros ámbitos, y a pesar de que la responsabilidad teórica de los jueces consiste en garantizar la calidad y la adherencia a los parámetros considerados propios de un repertorio o estilo musical dado, es en estos contextos donde los conflictos de valores y las diferentes interpretaciones y transformaciones de la música se manifiestan de forma más palmaria (Rice, 1994: 250-251). Las competiciones musicales contribuyen, en modo decisivo, a orientar los gustos de las nuevas generaciones y establecen los paradigmas musicales a seguir. Los concursos pueden, incluso, provocar la extinción de un estilo musical o, por el contrario, auspiciar la afirmación de una nueva técnica, como por ejemplo en el caso de las jóvenes provenientes del grupo Nuestra Señora de Covadonga de Torrelavega, que, como ya se ha mencionado,<sup>259</sup> han introducido una forma de polivocalidad en el canto que acompaña a la pandereta.<sup>260</sup>

Durante las principales manifestaciones musicales regionales, la mayoría de las piezas de pandereta se tañen de acuerdo con los estilos de la Montaña y Campoo,<sup>261</sup>

<sup>259</sup> Cfr. § 1. 3. *supra*.

<sup>260</sup> Sin embargo, debe puntualizarse que las jóvenes integrantes de la mencionada agrupación no siempre emplean dicho recurso.

<sup>261</sup> Según se ha visto, ambos representan los estilos ejecutivos transmitidos en las principales escuelas de folclore de la región. Sin embargo, es justo recordar que en los últimos años algunas maestras, con la ayuda de pandereteras ancianas, están tratando de recuperar y transmitir en sus clases –tal sucede, por ejemplo, en las escuelas de Santander, Colindres, Laredo o Potes– también las demás variantes interpretativas. Vid. n106 *supra*.

disímiles entre sí y sin embargo presentes simultáneamente en los concursos, lo que dificulta el establecimiento de pautas precisas de valuación.<sup>262</sup> Por tal motivo, como sostiene Esther Montes, la adjudicación de una victoria también puede conducir a la aparición de formas de antagonismo entre músicos procedentes de diferentes áreas. A todo lo cual se añade el hecho de que la introducción de técnicas que de alguna manera se alejan del modelo considerado original, incluso si son bien recibidas por el público, a menudo ha venido suponiendo una fuente de incomodidad para la mayoría de las pandereteras de mayor edad invitadas a formar parte de los jurados. Todo apunta a una suerte de *desorientación* generacional: mientras que, por un lado, las tañedoras ancianas consideraban las *innovaciones* estilísticas como ejemplos de inesperienza musical, por otro lado, las nuevas generaciones no ven en dichos cambios estilísticos elementos de *deterioro* o metamorfosis de la tradición.<sup>263</sup> Esther Montes recordaba que el mayor desconcierto se producía, precisamente, por motivo de esa diferente perspectiva sobre la praxis musical y sus formas expresivas debida, en no escasa medida, a los distintos estilos que se presentan:

Mira, es que aquí<sup>264</sup> hay un estilo y en Campoo y en Reinosa hay otro. Me llamaron para ser miembro del jurado, pero no quería darle un punto a ninguna porque no saben tocar. Sí, me llamaron para esto, pero no me gusta. No me gusta. Porque diría «bueno, no suena nada». Se lo dije a una de estas escuelas, «¿Por qué no les enseñas a tocar la pandereta para bailar?» Es que no saben hacerlo.<sup>265</sup>

La pregunta suscitada por Esther acerca de la disociación del instrumento del acompañamiento coréutico en los contextos de ejecución actuales supone, probablemente, una de las principales causas que han provocado la transformación de algunos de los elementos de esta práctica musical y una de las circunstancias que más evidencian, como se analizará en el siguiente capítulo, las divergencias entre las viejas y las nuevas generaciones.<sup>266</sup>

---

<sup>262</sup> A tal efecto, la panderetera campurriana afirma: «Ahora, yo también te digo una cosa: no me parece mal que vengan, pero es que tendrían que pagar como provincial y comarcal los premios, hija mía. Que den los premios aquí y el primero de abajo, pero no todo a Torrelavega porque se desaniman estas otras que no lo hacen mal. Tocan bien, pero claro, todo cae allí, en Torrelavega». Esther Montes, entrevista 4 de agosto de 1997.

<sup>263</sup> Me han señalado en repetidas ocasiones que tocan la pandereta exactamente como aquellas a quienes han elegido como sus «modelos», es decir, las tañedoras ancianas.

<sup>264</sup> Se refiere a La Montaña.

<sup>265</sup> Esther Montes, entrevista 1 de septiembre de 1997. Es importante subrayar que el argumento de la segregación del membranófono del baile, ya tratado en la primera parte de este libro como causa de discontinuidad del estilo ejecutivo entre las pandereteras de mayor edad y las de generaciones recientes, reaparece a modo de obstáculo incluso en las prácticas de patrimonialización.

<sup>266</sup> No puede obviarse el hecho de que los cambios musicales a menudo se generan por transformaciones acaecidas a escala económica, ideológica y cultural (Rice, 1994: 233).



### 3. LA IDENTIDAD EN MÚSICA

#### 3. 1. La jota

En Cantabria, la jota –repertorio básico de la pandereta– constituye una forma coreográfica y musical tan significativa que representa, como se ha visto, un importante emblema identitario de la región. Ya en 1948, Sixto Córdova y Oña, al definir la jota montañesa como una variante de la jota extendida por toda España, ponía de relieve aquellos elementos peculiares que la convertían en un atributo distintivo cántabro.<sup>1</sup> En líneas generales, la voz *jota* se refiere a estilos musicales y coréuticos ampliamente extendidos por la geografía española y a menudo muy diferentes entre sí. De hecho, Josefina Roma subraya que, aunque se considera típica y originaria de Aragón y Navarra, se detecta la presencia de formas llamadas *jota* en todo el resto de comunidades autónomas: «[...] existen jotas en toda España, y cada región considera la jota como muy propia. Frente a esta situación, que molesta a la singularidad requerida, la jota aragonesa es presentada a veces como la forma originaria de la jota como especie» (1996: 71). Por su parte, el etnocoreólogo Giuseppe Gala recuerda que, a pesar de haberse formulado numerosas hipótesis sobre el origen de esta danza española, ninguna de ellas parece conducir a una interpretación cierta:

Algunos sostienen una hipótesis que parece poco confiable fundada sobre la base de una antigua copla ideada por el poeta árabe Aben Jot en el siglo XII.<sup>2</sup> Felip Pedrell la relaciona con el fandango y la seguidilla andaluza. Los últimos estudios tienden a identificar el étimo latino *saltare* (*jotar* en aragonés), que generó varios nombres de bailes étnicos en la Europa neolatina, entre los que se incluye el *saltarello* italiano (Gala, 1992: 35).

---

<sup>1</sup> «La jota montañesa es un rasgo peculiarísimo que forma parte de nuestro carácter; es un detalle de nuestro tipo» (Córdova y Oña, [1955] 1980: 161).

<sup>2</sup> Hipótesis también registrada por Josefina Roma (1996).

Según esta explicación, el término latino *salto* fue transformado en *sot* por la pronunciación románica; posteriormente, la /s/ aspirada del uso local aún modificó el vocablo en *jot* y, consecuentemente, *sotar* se convirtió en *jotar* (Ordóñez, 1997). Por su parte, Arcadio de Larrea (1947) opinaba de manera diversa, y argumentaba que, en realidad, la atribución del significado *saltar* dado a la jota aragonesa no se corresponde con el carácter real de la danza. Eduardo M. Torner, en su ensayo *La canción tradicional española* (1944), aseguraba que, debido a la falta de estudios sistemáticos sobre la génesis de la jota, los musicólogos no han podido llegar a formalizar una tesis compartida, y lo demostraba repasando aquellas teorías que consideraba más significativas al respecto. Para Felipe Pedrell (1913: 157-158), por ejemplo, la jota es una canción de baile formada por «conglomeración» de acuerdo con un principio análogo al de las «capas geológicas» y relacionada con el origen de la cuarteta poética. En cambio, López Chávarri (1927: 108) se mostraba partidario del origen aragonés de esta danza, difundida después por el resto de España, mientras que el propio Torner defendía abiertamente su origen andaluz.<sup>3</sup> Así pues, si las fuentes escritas resultan escasas y las teorías sobre la jota española difusas, aún lo son más con relación a la jota cántabra. Por un lado, gran parte de la atención de los estudiosos se ha centrado en los aspectos poéticos y literarios o en la descripción de los eventos dancísticos dejando de lado, con pocas excepciones, el análisis de la música y, sobre todo, del propio baile en sí.<sup>4</sup> Por otro lado, tal y como ha señalado Giuseppe Gala,

[...] la bibliografía etnográfica española consultada denota las mismas características conceptuales que la italiana: fuerte tendencia a la interpretación semántica de los bailes sin tener en cuenta la estructura formal de la pieza, visión romántica de la danza étnica, descodificación del lenguaje cinético-gestual tendente a la narratividad (cortejo, juegos de rechazo, consentimientos y burlas, etc.); a menudo los materiales biblio y videográficos consultados confunden autenticidad folclórica con readaptación espectacular cuando no proponen, en ciertos casos, repertorios exclusivamente folclóricos (1992: 34).

En línea con lo anterior, ya Aurelio Capmany –citado en el estudio sobre la jota aragonesa de Arcadio de Larrea de 1947–<sup>5</sup> señalaba que los especialistas raramente habían tratado con exhaustividad sus diversos elementos constitutivos, es decir la

<sup>3</sup> Origen que puede probarse, siempre según este autor, gracias tanto al contenido de algunos textos de jotas cantadas cuanto a través de una comparación musical y literaria con otras canciones andaluzas como el fandango.

<sup>4</sup> En este sentido, la contribución más importante se debe a Sixto Córdova y Oña, quien, en el cuarto volumen de su *Cancionero popular de la Provincia de Santander* ([1955] 1980) dedicó una amplia sección a este repertorio e incluyó la transcripción de algunas piezas.

<sup>5</sup> Apuntaba Larrea: «Señala acertadamente Aurelio Capmany: “Casi todos los que se han ocupado en la historia u origen de este baile han cometido un error inicial, el de querer estudiarlo en bloque, sin caer en la cuenta de que en él hay que distinguir: el nombre, el canto, el ritmo, la copla y el baile, y que cada uno de estos elementos se ha da estudiar por separado”» (1947: 176).

estructura, los modelos coreográficos, los códigos democinéticos, el canto, el texto poético y la parte instrumental.

En Cantabria, suele entenderse por *jota* un baile compuesto de dos secciones sucesivas y diferentes entre sí: «a lo *pesao*» y «a lo *ligero*»<sup>6</sup>. Algunas pandereteras indican con el término *jota* solo la primera parte del baile –lo *pesao*–, mientras que la segunda –lo *ligero*–, en algunas áreas también se denomina «pericote».<sup>7</sup> Tradicionalmente acompañado con la pandereta, en la actualidad tiende a ejecutarse con mayor frecuencia al son del pito y el tambor, en particular en las actuaciones de agrupaciones folclóricas.<sup>8</sup> Cuando se realiza con pandereta, la jota siempre es cantada;<sup>9</sup> de hecho, el canto es un elemento importante en su misma articulación coreica, pues establece, entre otras cosas, la señal que indica a los danzantes el comienzo del baile.<sup>10</sup> Este es llevado a cabo por una o varias parejas, mixtas y *abiertas*, o sea, sin contacto directo entre ambos integrantes; de ahí que la jota también se conozca como baile «a lo suelto», un atributo que marca la principal diferencia con aquellos otros «a lo *agarrau*» difundidos en Cantabria a partir de los años cuarenta del s. XX. Las dos secciones de que se compone la jota son distintas tanto desde un punto de vista coréutico como musical. La primera parte, *a lo pesao*, manifiesta un carácter moderado y movimientos bajos, de donde proceden las denominaciones «a lo bajo» o «a lo llano».<sup>11</sup> La segunda, muy al contrario, se distingue por un aire más sostenido y apresurado, así como por movimientos ligeros y saltados, por lo que también es llamada «a lo alto». En conjunto, y a diferencia de algunos bailes populares italianos de similar naturaleza como por ejemplo el *saltarello* o la tarantela, la jota presenta una configuración fija que deja poco espacio a la improvisación.

<sup>6</sup> Sixto Córdova y Oña recuerda que también pueden encontrarse otras designaciones como «a lo alto», «a lo mucho», «a lo vivo», «a lo corrido», «al periquín», «al agudo», «a lo mudado» y «a rómpele el alma» ([1955] 1980: 100-102). Los nombres registrados durante el transcurso de esta investigación han sido, fundamentalmente, «a lo alto», «pericote» o «periquín», «a lo ligero» y «a lo mudado».

<sup>7</sup> Cabe destacarse el hecho de que en Cantabria, sobre todo en la zona de la Montaña, la voz *pericote* también da nombre a una danza particular para tres o seis bailarines, de estructura diversa e independiente de la de la jota, extendida por el área de Liébana y presente en el repertorio de varios grupos de danza activos en todo el territorio regional.

<sup>8</sup> Naturalmente, también puede interpretarse con el rabel o la gaita, según una costumbre documentada desde tiempos remotos, si bien esta modalidad siempre ostentó un carácter más familiar, adscrito al entorno doméstico –la cocina– dada la menor capacidad sonora del instrumento.

<sup>9</sup> En la versión con pito y tambor, el aerófono substituye a la voz, de suerte que los bailarines permanecen inmóviles en posición de espera hasta que empieza a sonar el aerófono.

<sup>10</sup> «L. Vejo: [...] el cantar es importante para decir que empiezas./ M. Vejo: Sí, hasta que no se canta no se empieza a bailar». Lines y Mina Vejo, entrevista 8 de octubre de 1997.

<sup>11</sup> En realidad, tal nombre se emplea sobre todo para indicar ese movimiento bajo de los pasos antes mencionado, pues como indica Sixto Córdova ([1955] 1980: 241), en Cantabria existe una variante de la danza del «Conde de Lara» conocida como «baile a lo llano».

### 3. 2. Modelos coreográficos y estructuras musicales

La descripción de los movimientos de la danza se ha elaborado a partir de documentos visuales de algunas ejecuciones llevadas a cabo, a petición mía, por parejas de bailadoras y bailadores ancianos que, al haber vivido esta práctica, pueden considerarse los «verdaderos» depositarios del estilo de baile *auténtico*. De hecho, los ejemplos registrados se resienten en parte por la edad de algunos de sus intérpretes y también debido a la falta de espacios adecuados. Por esta razón, elegí como guía la ejecución de Lines y Mina Vejo,<sup>12</sup> pues, aunque se trataba de dos mujeres,<sup>13</sup> la suya fue la *performance* más clara y *legible*. No obstante, ha sido comparada con otras exhibiciones complementarias—debidas a una pareja mixta de bailadores tradicionales y a dos testimonios de aquello que representa el estilo ejecutado sobre los escenarios propuesto por las escuelas de folclore y las agrupaciones folclóricas— de cara a revelar las diferencias existentes entre ambas maneras de *pensar* o concebir la danza.

*A lo pesao* cuenta con una estructura coreográfica tripartita: «*p'aquí p'allá*», «*menudeo*» y «*puntilla*». <sup>14</sup> Preceden a la danza algunos compases de pandereta que marcan el ritmo base en 3/4 o 3/8.<sup>15</sup> Durante esta introducción los bailarines realizan, mientras permanecen en su lugar, un movimiento contenido de oscilación lateral del busto. Con la entrada de la voz, que señala el inicio real del baile, comienza la primera sección llamada «*p'aquí p'allá*» porque, dispuestas las bailadoras una frente a otra, efectúan desplazamientos laterales según una secuencia de pasos correspondiente con dos compases del metro básico<sup>16</sup> que se cierra con una vuelta efectuada por ambos miembros de la pareja; es decir, una rotación completa sobre sí en sentido horario—dextrógiro— o antihorario—levógiro—. En cuanto al «*menudeo*», ejecutado al inicio del segundo módulo rítmico y que probablemente recibe su nombre por lo moderado o *menudo* del paso que lo singulariza, las bailarinas ejecutan medio giro en sentido contrario a las agujas del reloj, al término del cual han intercambiado sus respectivas posiciones iniciales. Todo ello puede concluir con una media vuelta hacia el centro, donde la pareja termina con un toque de hombros. La «*puntilla*», tercera y última parte de la danza que también tiene lugar en el segundo ritmo de *lo pesao*, enfrenta de nuevo a la pareja, que alterna pasos

<sup>12</sup> La sesión tuvo lugar en el domicilio de Lines Vejo el 8 de octubre de 1997 sobre música pregrabada.

<sup>13</sup> La tradición se establece sobre parejas mixtas, aunque, objetivamente, en la jota cántabra mujeres y hombres no asumen partes coreográficamente diferenciadas.

<sup>14</sup> Términos descriptivos de los movimientos de la danza indicados por las mismas bailadoras y cuyo empleo es habitual en otras zonas de la región.

<sup>15</sup> También puede ser transcrito en 6/8.

<sup>16</sup> Paso lateral exterior del pie derecho, seguido de paso hacia el centro del pie izquierdo y apoyo; paso lateral del pie izquierdo hacia la izquierda seguido de paso hacia el centro del pie derecho y apoyo.

marcando ligeramente con las puntas en el centro para, de inmediato, elevase mínimamente y volver a su posición original. Al final de esta sección puede realizarse de nuevo un breve «menudeo» rematado por una vuelta o bien puede volver a comenzar la secuencia completa del *p'aquí y p'allá* en la nueva entrada de la voz, acabada por un giro completo de las bailarinas sobre sí mismas.

*A lo ligero* se divide coreográficamente, a su vez, en dos módulos que pueden verse repetidos. Tras una introducción instrumental de la pandereta, la entrada de la voz marca el comienzo de la primera sección, en la que los bailadores, colocados frente a frente y tras haber intercambiado sus respectivas posiciones, efectúan algunos pasos desde ese mismo lugar, únicamente alternando los apoyos. En la segunda parte, la pareja avanza y retrocede en breves desplazamientos diagonales mediante pasos saltados hacia atrás o caminados; todo ello se cierra con medias vueltas que dan lugar a figuras simétricas en paralelo tras los giros de hombro con hombro. Es en este momento cuando, según relatan casi todas las pandereteras, puede intervenir otro bailarín, externo, y «robar» la pareja al que estaba bailando en un juego conocido como «quitar la mujer», «entrar a revolver» o «pegar la mujer».<sup>17</sup> Así lo explica Ángeles Sánchez:

Cuando por ejemplo está bailando una pareja la jota, uno de fuera puede estar mirando, pero no puede entrar a quitarle la bailadora al bailar. Tiene que esperar. Pero cuando es el *pericote* [*lo ligero*] entonces sí, ahí es cuando puede entrar el hombre de fuera a quitarle la bailadora al bailar que está bailando. Y cuando empiezan a dar la vuelta, como yo digo, tienen que estar mirando los dos *p'al mismo lao*, porque si la mujer intenta dar la vuelta, cree que la da completa y se queda a medias, o lo contrario: ya esto es que se la ha *pegao* la mujer al marido.<sup>18</sup>

En ambas secciones de la jota la actitud corporal de los bailarines es relajada; los hombros y la pelvis realizan algunos movimientos de apoyo contenidos, más acentuados en ciertas fases de *lo ligero*. También debe señalarse una leve *vibración* del cuerpo que sigue el pulso rítmico en el primer movimiento de *lo pesao* —«*p'aquí y p'allá*»—. Los brazos se alzan a la altura de los hombros y las manos, sobre todo en *lo ligero*, marcan el tiempo musical chasqueando los dedos. En *lo pesao*, la ejecución de los pasos es bastante *plana* y los pies casi no se levantan del suelo; incluso en *lo ligero*, la elevación de los pasos punteados es siempre contenida. No parece haber grandes diferencias estilísticas entre la ejecución masculina y femenina, a excepción de movimientos con más aire y más saltados por parte de los hombres.

El estilo de las parejas que participan en los concursos de folclore y el de los grupos folclóricos presentan algunas diferencias con los usos antiguos que pueden llegar a ser significativas. En estos ejemplos tiende a subrayarse la introducción del

<sup>17</sup> Sixto Córdova y Oña ofrece una detallada descripción en el IV volumen de su conocido *Cancionero* ([1955] 1980: 100).

<sup>18</sup> Ángeles Sánchez, entrevista 24 de septiembre de 1997.

acompañamiento del pito y el tambor, instrumentos que probablemente han contribuido a modificar los modos tradicionales de la danza. El timbre y la tesitura aguda del pito y el ritmo apremiante de la percusión posiblemente hayan favorecido ejecuciones más rápidas y saltadas;<sup>19</sup> no obstante, tales cambios también podrían deberse, simplemente, a nuevas estéticas coréutico-musicales. En ciertas agrupaciones folclóricas, además, se han introducido las castañuelas tanto para hombres como para mujeres.<sup>20</sup> La jota del Grupo de Coros y Danzas de Santander está igualmente espectacularizada y el primer elemento de diferenciación con respecto a los intérpretes tradicionales se detecta en la disposición en cuatro filas de las doce parejas que intervienen.<sup>21</sup> Las partes y las secciones del baile son respetadas en su mayoría<sup>22</sup> y también las principales figuras, aunque encorsetadas en una coreografía fija que, además de acentuar los saltos y enfatizar los pasos, introduce movimientos estereotipados como aquel de los hombres que levantan la falda de las bailarinas.<sup>23</sup> Asimismo, se otorga una especial importancia a los movimientos de los hombros y de la pelvis. La danza, en su conjunto, se ve afectada por los requisitos de espectacularidad y por las exigencias de regularización interpuestas para ofrecer un resultado que, según María Cristina Incera Nogués, resulte más «agradable»: elecciones que, si bien de cierta efectividad visual, tienden a modificar algunos componentes de la danza

Todo el folclore, todos los grupos folclóricos intentan hacerlo espectáculo. Cuando tienes montada ya una agrupación, lo que pretendes es que vean todos los bailes, presentar todos los bailes, de manera que la gente lo entienda, lo asimile y encima le guste y no se aburra.<sup>24</sup>

---

<sup>19</sup> Si bien podría objetarse que el mayor énfasis dado a los saltos puede depender de la edad de los bailarines, el hecho es que, conversando con varias pandereteras y con distintos bailarines, me han señalado repetidamente que en épocas anteriores la jota era más contenida y menos punteada.

<sup>20</sup> Casi con toda probabilidad, el uso de castañuelas se haya introducido en los grupos de danza siguiendo el modelo de la jota aragonesa, puesto que tradicionalmente en la jota cántabra, según se desprende de las fuentes, no parece que fueran usuales y, en las escasas ocasiones en que estaban presentes, solo las tocaban los hombres.

<sup>21</sup> Casi todas las pandereteras de mayor edad coincidían en apuntar que los bailarines, por costumbre, ocupaban un espacio más o menos circular en el que cada pareja evolucionaba por su cuenta. Sin embargo, Sixto Córdova ([1955] 1980: 102) mencionaba una única fila, disposición que puede apreciarse en algunas fotografías de la década de 1930. El número de parejas es aquel observado directamente durante mi etnografía.

<sup>22</sup> En realidad, el movimiento lateral del «*p'aquí p'allá*» en la primera sección de *lo pesao* o está muy aminorado o no se realiza en absoluto.

<sup>23</sup> En el pasado, el ligero levantamiento de la falda de la bailarina por parte del hombre se hacía sólo eventualmente y como gesto socarrón. Las coreografías actuales, como puede observarse, por ejemplo, en algunas grabaciones del Grupo de Danza de Santander, acentúan este ademán y lo transforman en un cliché, formulario e invariable. Josep Martí define este fenómeno como «tipismo», es decir, la exageración de aquellas características consideradas peculiares de una determinada tradición (1993: 78).

<sup>24</sup> María Cristina Incera Nogués, entrevista 30 de octubre de 1997.

Desde el punto de vista musical, el primer movimiento, *a lo pesao*, se subdivide en dos secciones diferenciadas entre sí por sus respectivos módulos rítmicos y por sus modos de ejecución distintos. Es importante subrayar que, casi siempre, hay un ritmo III que podría considerarse de transición o enlace entre los principales<sup>25</sup> y que, en algunos casos, corresponde a un solo compás. La primera parte se basa en el siguiente patrón rítmico:



Fig. 10. Primera sección rítmica del módulo básico *a lo pesao*. Transcripción propia

Esto constituye el modelo básico que define la estructura rítmica de la danza,<sup>26</sup> que ulteriormente varía —a base de pequeñas modificaciones de la figuración y transformaciones de diversa entidad e índole tímbrica— en las distintas ejecuciones, dependiendo del área o de la tañedora que la ejecute:



Fig. 11. Primera sección rítmica, variación 1ª, del módulo básico *a lo pesao*. Transcripción propia

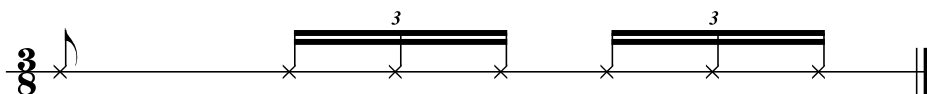


Fig. 12. Primera sección rítmica, variación 2ª, del módulo básico *a lo pesao*. Transcripción propia

Lo mismo puede afirmarse con relación a la segunda parte, cuya base estructural consiste en:

<sup>25</sup> Este módulo de paso se hace especialmente necesario cuando entre la primera y la segunda sección rítmica también se produce un cambio en la técnica de ejecución y un desplazamiento de la posición del instrumento y de la mano.

<sup>26</sup> Según Miguel Manzano, quien dedicó un volumen a este baile titulado *La jota como género musical* (1995), el modo más correcto de representar su ritmo se verifica mediante una medida binaria compuesta por una subdivisión ternaria, de tal suerte que el de 6/8 resulta el compás más adecuado para su transcripción; algo evidente —siempre según este autor— en cuanto se atiende al canto y a los pasos de la coreografía. Sin embargo, en el presente trabajo no siempre ha sido posible homogeneizar los compases; de hecho, algunas piezas se han transcrito en 3/4 o 3/8 (ternario simple) porque los acentos métricos se correspondían mejor con la medida ternaria.



Fig. 13. Segunda sección rítmica del módulo básico *a lo pesao*. Transcripción propia

y que puede asumir diversas variaciones



Fig. 14. Segunda sección rítmica, variación 1ª, del módulo básico *a lo pesao*. Transcripción propia



Fig. 15. Segunda sección rítmica, variación 2ª, del módulo básico *a lo pesao*. Transcripción propia

Tras un solo instrumental, a manera de preludio, en el que se introduce el primer ritmo, la panderetera comienza a cantar:<sup>27</sup> tres estrofas en la mayoría de los casos<sup>28</sup> entre las que puede, o no, intercalarse un estribillo. Este último puede ejecutarse en el ritmo II o en el ritmo I en que también se canta la copla —como sucede— en zonas de Polaciones, Liébana y del valle de Toranzo—, además de caber la posibilidad de que ocupe parcialmente ambas secciones rítmicas según se comprueba en los ejemplos debidos a Esther Montes y a Begoña Lozano<sup>29</sup>. Es importante hacer notar que estas piezas siempre terminan con una estrofa de cierre llamada *despedida*, que tiene la función de indicar a los bailarines la conclusión de la danza.

La estructura de la estrofa tiene su núcleo en una cuarteta casi siempre octosilábica, que, sin embargo, puede estar sujeta a alteraciones y ampliaciones. Miguel Manzano (1995) distingue cuatro tipos diferentes de cantos que acompañan a la jota, el primero de los cuales —el más arcaico y muy extendido tanto en Cantabria como en el resto del territorio nacional—, al que denomina «copla sola», presenta tres

<sup>27</sup> Begoña Lozano constituye, de entre todos los ejemplos aquí analizados, la única excepción, pues inicia la pieza tocando, durante algunos compases, el ritmo II.

<sup>28</sup> A pesar de que en las interpretaciones registradas para este estudio a menudo fluctúa, la mayoría de las tañedoras coincidían en que 3 parece el número ideal de estrofas para acompañar cada sección de la danza y en que es preferible no exceder de 5 para evitar alargar demasiado los tiempos del baile.

<sup>29</sup> Aunque ambas tañedoras pertenecen al valle de Campoo, esta modalidad no parece establecer un rasgo peculiar de la zona dado que otras pandereteras como Rosa Díez, compaisana también, toca una jota *a lo pesao* en la que tanto la estrofa como el estribillo se cantan sobre el ritmo I.

características fundamentales: se desarrolla en un entorno melódico reducido, casi siempre de ámbito pentatónico; es común la repetición de algunos versos de la estrofa;<sup>30</sup> y, a menudo, los intérpretes entonan melodías diferentes para cantar las diversas estrofas.<sup>31</sup> El segundo tipo aparece consignado como «copla y bordón o mulletilla», un modelo de canto en que, ocasionalmente, se intercala una frase entre un verso y su repetición, lo que puede ampliar la cuarteta y su estructura melódica. El tercer tipo, «copla y estribillo corto», se caracteriza porque este, que asume una cierta importancia musical además de literaria, está formado sólo por dos versos. Y finalmente, el folclorista español señala una cuarta y última especie, «copla y estribillo normal», que, además de ser la más generalizada, presenta numerosas variantes modales, tonales y rítmicas.

En los cantos que acompañan la jota, la estrofa melódica suele aparecer segmentada en dos macroestructuras,<sup>32</sup> A y B, que corresponden a la cuarteta poética, por lo que se repiten ambas líneas melódicas (ABAB). Pueden hallarse algunas variantes como ABA`B o ABCA o incluso ABAB'. En aquellos casos en los que se efectúa una ampliación de la estructura del texto, se introducen nuevas secciones de la melodía. La pieza es elegida por la misma tañedora que, durante la *performance*, puede improvisar versos u optar, del corpus de textos conocidos, por aquellos que mejor se adapten a la situación concreta.<sup>33</sup> Además, las pandereteras son libres de introducir cambios circunstanciales en las letras para transmitir mensajes, lanzar guiños o alusiones noticiosas, o referirse a hechos personales. Las estrofas iniciales suelen ser las más proclives a variar dado que, no pocas veces, se utilizan para presentarse y para crear una cierta relación con el público:

Aquí me pongo a cantar  
 con el pandero en la mano.  
 Perdone si lo hago mal,  
 que tengo ya muchos años.<sup>34</sup>  
 Para empezar a cantar  
 a todos pido licencia.

<sup>30</sup> Véanse, a tal efecto, los ejemplos videográficos de Carmen Samperio [https://mega.nz/file/MF1QHb7C#LD-z2z-sbwK96ceg5KkBV\\_UcG9smdUwGb1TGUBkdc8Q](https://mega.nz/file/MF1QHb7C#LD-z2z-sbwK96ceg5KkBV_UcG9smdUwGb1TGUBkdc8Q) y Remedios García [https://mega.nz/file/VFkXCZpQ#yB\\_nJGuS2BZqq3Z\\_hPwcDICITNfrpGnqylj2BUQxUY](https://mega.nz/file/VFkXCZpQ#yB_nJGuS2BZqq3Z_hPwcDICITNfrpGnqylj2BUQxUY).

<sup>31</sup> A decir de Manzano (1995), esta práctica destaca la tendencia de los músicos a superar la monotonía de la ejecución, un fenómeno presente en Cantabria y probado a través de las evidencias proporcionadas por la jota *a lo pesao* de Remedios García o las *jotas a lo ligero* de Ángeles Sánchez y Sagrario Martínez.

<sup>32</sup> Béla Bartók ([1955] 1979: 213-214) denominó «secciones de la melodía» a los segmentos melódicos que corresponden a un verso del texto.

<sup>33</sup> El argumento principal y más representativo de la mayor parte del repertorio de pandereta es el del amor y, en general, el tema de las relaciones entre hombres y mujeres.

<sup>34</sup> Estrofa de apertura de una jota interpretada por Mina Vejo, 18 de octubre de 1997.

Se la pido a los presentes  
con muchísima prudencia.<sup>35</sup>

En su caso, «la despedida», sigue una fórmula que, además de señalar, como se ha mencionado anteriormente, la conclusión del canto y, en consecuencia, del baile, también se emplea para tomar licencia y decir adiós al público, para agradecer a los presentes o a las autoridades, para *firmar* la ejecución:

La despedida les doy  
con alegría y salero,  
que tocó la pandereta  
Remedios, la de Periedo<sup>36</sup>.

Por último, cabe señalarse que las coplas también pueden improvisarse e idearse exprofeso para una ocasión particular, para una circunstancia puntual o para subrayar un encuentro.

Gracia tienes por nombre  
y tu tierra es Italia;  
que Dios te dé buena suerte  
para volver a Cantabria.<sup>37</sup>

Esta estrofa, creada para mí por Ángeles Sánchez como demostración de amistad, testimonia, entre otras cosas, la persistencia de un proceso de composición que continúa siendo implementado<sup>38</sup> sobre todo por las intérpretes de más edad.<sup>39</sup> El canto de pandereta, por lo tanto, constituye una forma abierta que puede ser adaptada a diferentes textos de acuerdo con un principio de *recensio aperta* en el que, como recuerdan Antonello Ricci y Roberta Tucci al referirse a ciertas operaciones de composición poética de un género vocal propio de la tradición calabresa:

la canción no es un contenido que toma forma, sino una forma que se adapta a más contenidos, [...] un contenedor dentro del cual se pueden componer versos y estrofas mediante los mecanismos métricos, las fórmulas verbales y los módulos

<sup>35</sup> Fragmento de texto tomado de Córdova y Oña ([1955] 1980: 192).

<sup>36</sup> Versos ya citados en § 2. 2. *supra*.

<sup>37</sup> Texto interpretado por Ángeles Sánchez, 21 de septiembre de 1997.

<sup>38</sup> Las pandereteras ancianas consideraban que el uso continuo de un repertorio restringido de textos conduce a un empobrecimiento de esta tradición musical.

<sup>39</sup> En este sentido, no puedo dejar de mencionar el pasaje compuesto por Esther Montes sobre el ritmo de la jota *a lo pesao* para su contestador automático: «Has llamado a Esther Montes/ No estoy en este momento/ Déjame aquí el *recaducu*/ Ya te llamaré yo luego». Sin embargo, no faltan ejemplos de artistas jóvenes que improvisan versos durante sus actuaciones –cfr. al efecto la segunda estrofa de la jota *a lo ligero* de Begoña Lozano (§ 3. 3. 6. f. *infra*)–.

musicales tradicionales, en el respeto por la norma compartida y socializada a través de una censura preventiva constante (1984: 213).

El segundo movimiento de la danza, *a lo ligero*, se subdivide en dos secciones con ritmos diversos a menudo ejecutados según modalidades técnicas distintas. Sin embargo, es importante subrayar que, en algunos casos, la primera parte representa solo una variante del segundo ritmo, es decir, de aquel compuesto por los tresillos y que, en muchas ocasiones, se convierte en el predominante. En algunas piezas el ritmo I se ejecuta sólo como un recurso de paso para indicar los cambios de orden coreográfico. En los casos en que los ritmos I y II están netamente diferenciados, la tañedora golpea el parche para indicar el cambio de una sección rítmica a la otra.<sup>40</sup> El compás puede ser binario  $-2/4-$  o compuesto de subdivisión ternaria  $-6/8-$  y frecuentemente se produce una ambigüedad rítmica entre la voz, en  $2/4$ , y la pandereta, en  $6/8$ .<sup>41</sup> Por norma general, la primera sección se basa en el siguiente módulo rítmico:



Fig. 16. Primera sección rítmica del módulo básico *a lo ligero*. Transcripción propia

Aunque también puede basarse en estos otros módulos:

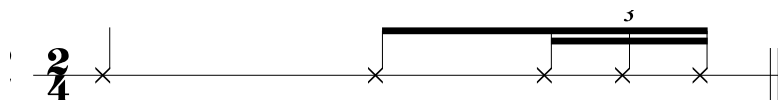


Fig. 17. Primera sección rítmica, variación 1ª, del módulo básico *a lo ligero*. Transcripción propia

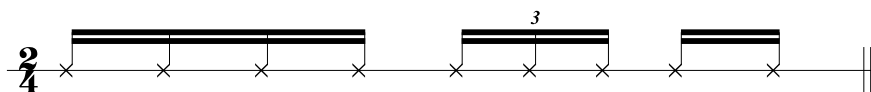


Fig. 18. Primera sección rítmica, variación 2ª, del módulo básico *a lo ligero*. Transcripción propia

Mientras que la segunda sección lo hace sobre este otro módulo:

<sup>40</sup> Véase, por ejemplo, Ángeles Sánchez, jota *a lo ligero*, fig. 54, compás n.º 47.

<sup>41</sup> A menudo, incluso la propia estructura rítmica de la pandereta se basa en una cierta indeterminación al alternar figuraciones binarias y ternarias. Cfr., a tal efecto, Mina Vejo, fig. 30.

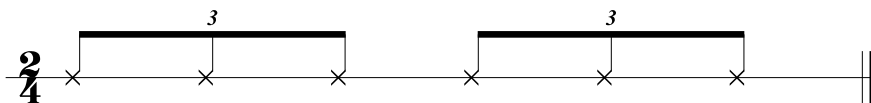


Fig. 19. Segunda sección rítmica del módulo básico *a lo ligero*. Transcripción propia

Tal y como queda de manifiesto tanto en *lo pesao* como en *lo ligero*, la segunda célula constituye una variante caracterizada por una figuración rítmica y ejecutiva más compleja. En lo relativo al canto, es aplicable cuanto se ha dicho para *lo pesao* dado que no se muestran diferencias sustanciales entre las dos secciones del baile.<sup>42</sup> La música, en todo caso, acompaña los pasos de la danza, ya subrayando el cambio de metro rítmico, ya diferenciando las partes desde el punto de vista tímbrico.

En la primera sección de *lo pesao*, todas las pandereteras tendían a transmitir una idea de fluidez al movimiento haciendo sonar las sonajas, un efecto que cada una lograba mediante técnicas de ejecución diversas aunque las disparidades no resultaban sustanciales: algunas hacían rebotar velozmente los dedos en distintos puntos del parche, otras lo frotaban con las yemas, mientras otras alternaban la percusión de la palma de la mano con el golpeteo de los dedos y, por último, algunas acentuaban el roce del índice o del medio para conseguir esa suerte de trino llamado *resbalón*. El movimiento de muñeca de la mano que sostiene la pandereta constituye un elemento esencial de la ejecución al efectuar el módulo rítmico básico<sup>43</sup> y determinar aquello que las tañedoras coincidían en denominar el «aire» de la interpretación y que advertían como el atributo distintivo que las individualizaba. En la segunda parte de la jota, *a lo pesao*,<sup>44</sup> el empleo de recursos técnicos más articulados tiende a explotar timbres diferentes gracias a la percusión de distintas áreas de la membrana y a la impresión de un carácter más seco al reducir –en la medida de lo posible, dadas las características organológicas del instrumento– el movimiento indirecto de las sonajas.<sup>45</sup> En esta sección emergen las diferencias ejecutivas más obvias, aquellas que permiten distinguir la procedencia de cada tañedora. Si en el área de La Montaña o en Polaciones se coloca el instrumento paralelo al cuerpo y se golpea con ambas manos, en la de Campoo y en el Valle del Pas

<sup>42</sup> Resulta interesante observar que, en lo que respecta al repertorio de cantos de las jotas, se aprecia una circulación generalizada de piezas incluso entre pandereteras de muy diferentes zonas. Así, los estilos ejecutivos permiten identificar el valle de pertenencia de las intérpretes, pero no las canciones, que se han diseminado grandemente.

<sup>43</sup> La pandereta se sujeta de dos maneras diferentes: insertando el pulgar –a veces el índice–, a menudo protegido por un pañuelo, en el orificio practicado en el marco del instrumento y apoyando los demás dedos en el borde de la piel; o bien colocando el pulgar en la parte interior del *aru* mientras con los otros dedos se ase el instrumento apoyándolos sobre el parche o sobre el marco mismo.

<sup>44</sup> También llamada, en determinadas zonas, «a los golpes», «a lo *mojao*» o «resbalón».

<sup>45</sup> No debe desatenderse el importantísimo papel desempeñado por las sonajas en todo el proceso musical.

se percute con la *mano vuelta* (dorso), en otras zonas se emplea la palma<sup>46</sup> y se rota la mano entre el meñique y el pulgar, y finalmente, en otras áreas como Liébana, se mantiene la misma técnica aplicada a la primera sección pero acentuando la intensidad del toque en la parte inferior de la pandereta con el objetivo de conseguir un sonido más seco. El carácter de la música de *lo ligero* es, también en cuanto a la coreografía, más ágil pues al seguir un patrón rítmico acelerado, las figuras resultan simples y vivaces, adecuadas para secundar movimientos rápidos y pasos saltados.



Fig. 20. Grupo de pandereteras que tocan los picayos el Día de San Mateo, Reinosa, 29 de septiembre de 1996. Fotografía, colección particular de la autora

En cuanto a los procedimientos ejecutivos, no existen disparidades sustanciales entre los valles, aunque es posible distinguir ciertas variantes. En una de ellas, difundida principalmente en las áreas de Liébana y Polaciones, la panderetera acomete la primera parte del ritmo sujetando el instrumento en posición oblicua, casi horizontal, con el *cuero* hacia abajo y percutiéndolo con las dos manos: los dedos de la mano derecha, flexionados *en cuchara*, baten la parte central<sup>47</sup> o producen un movimiento ascendente desde el centro hacia la parte superior del instrumento<sup>48</sup>, mientras que los

<sup>46</sup> En la zona del Valle de Toranzo, a esta técnica de ejecución en la que se percute la membrana con la palma de la mano se la denomina «resbalón», aunque no tenga relación alguna con el *trino* precitado.

<sup>47</sup> Véase ejemplo videográfico de Mina Vejo: [https://mega.nz/file/EcVDGT0Z#zlmjx7oozwtoZqBfck-BqkWW6\\_XB10pYBUqZZjfBIDo](https://mega.nz/file/EcVDGT0Z#zlmjx7oozwtoZqBfck-BqkWW6_XB10pYBUqZZjfBIDo)

<sup>48</sup> Cfr. vídeo de Adela Gómez: <https://mega.nz/file/AZMDIBCD#eD2t75WnVFk0CvJo328epL-TUNO4TXDUS8HmdmlNzP1s>

dedos extendidos de la izquierda, excluido el pulgar, golpean, juntos, la parte inferior hacia el marco. En la segunda parte del ritmo, caracterizada por los mencionados tresillos, el instrumento se mantiene perpendicular al cuerpo y la intérprete alterna la articulación con los dedos, desde el pulgar hasta el meñique, y moviendo la mano sobre el parche, con una ligera fricción del índice o del medio en la parte superior de la pandereta.<sup>49</sup> Esta misma técnica, con algunas variaciones locales,<sup>50</sup> también está muy extendida en otras áreas de la región.

### 3. 3. Técnicas de ejecución y repertorios de los valles

Se hace necesario examinar con detalle las diversas modalidades ejecutivas para comprender cómo las diferencias estilísticas llegan a determinar la propia búsqueda identitaria a través del repertorio de la jota. Las características físicas del instrumento y los particulares estilos de toque, además de manifestar la riqueza de este repertorio, requieren una metodología heterogénea que utilice distintos sistemas de análisis adecuados a los varios aspectos del evento sonoro y cuya superposición permita, en última instancia, descifrar la *performance* musical en todas sus facetas. La insuficiencia de la transcripción para reflejar los sonidos en toda su complejidad, ya puesta de manifiesto por numerosos académicos,<sup>51</sup> es, en este caso específico, innegable.<sup>52</sup> Aunque he empleado la transcripción para representar los módulos rítmicos básicos sobre los que se cimentan todas las versiones de jota estudiadas, el hecho de privilegiar aquellas figuras que constituyen la forma elemental de la danza ha eclipsado, obviamente, algunos otros aspectos de las ejecuciones, como los diferentes matices tímbricos derivados de la aplicación de técnicas disímiles, la heterogeneidad ornamental sobre una misma secuencia rítmica o los pequeños cambios de metro. Sin embargo, la transcripción del módulo

---

<sup>49</sup> Tiende a realizarse un tresillo en el tercio superior del instrumento y otro un poco más abajo para obtener diferentes timbres e intensidades. Como explica Begoña Lozano, la fórmula rítmica es: *ta-ca-tá* (arriba) *ta-ca-tá* (en la parte inferior): un patrón en el que «*ta*» se hace con el pulgar y «*ca*» con el meñique. Begoña Lozano, entrevista 10 de septiembre de 1997.

<sup>50</sup> En el área del valle de Toranzo, por ejemplo, –ver vídeo de Angelines Ortiz: [https://mega.nz/file/ZEVWWBjL#g7f7q6R3hcrptNgLDLmyJkSnQLcGLpeJnXx1b\\_vllrw](https://mega.nz/file/ZEVWWBjL#g7f7q6R3hcrptNgLDLmyJkSnQLcGLpeJnXx1b_vllrw) – el ritmo se ejecuta alternando los toques de la palma de la mano con las yemas de los dedos, a lo que se suma un ligero trino al deslizar el índice hacia la parte superior del instrumento.

<sup>51</sup> Véanse, a este propósito, los textos de Carpitella (1974), List (1974), Stockmann (1989) y Ellingson (1992), Will (1999), Tenzer y Roeder (2011), Pasler (2014) entre otros.

<sup>52</sup> La traslación de la música a notas sobre un pentagrama, utilizada por los etnomusicólogos desde finales del siglo XIX para tratar de describir y analizar música de tradición oral, padece los límites inherentes a sus propios paradigmas. Así, representar un evento sonoro mediante esa suerte de *cuadrícula* rígida es, obviamente, reduccionista. He optado por transcribir las melodías en la tonalidad original y también por emplear pentagramas para la parte rítmica relativa a la pandereta con el objeto de tratar de representar las diferentes alturas de los golpes sobre la membrana. Debo agradecer, especialmente, a Walter Brunetto y a Enrique Cámara de Landa por la valiosa ayuda que me han brindado en este punto.

rítmico ha permitido comparar las diferentes ejecuciones y revelar un *esqueleto rítmico* similar en todas ellas, tal y como muestra el siguiente ejemplo, en el que se han compilado –a fin de señalar el estrecho parentesco que los une– todos los ritmos base de la primera y de la segunda sección de la jota:

The figure displays ten musical staves, each representing a different style of jota rhythm. The staves are labeled on the left with names: Lincs y Mina, Mina, Adela, Carmen, Sagrario y Nieves, Angelines, Remedios, Angeles, Maria y Maitc, Ester, Rosa, and Begoña. Each staff begins with a time signature: 3/4 for Lincs y Mina, Carmen, and Angeles; 3/8 for Sagrario y Nieves, Maria y Maitc, Ester, and Begoña; and 6/8 for Mina, Adela, Angelines, Remedios, and Rosa. The notation consists of rhythmic patterns of eighth and sixteenth notes, often grouped in threes (indicated by a '3' above the notes) and marked with 'x' symbols. Vertical bar lines separate the measures, and double bar lines at the end of each staff indicate the end of the rhythmic module.

Fig. 21. Módulos rítmicos básicos *a lo pesao*, comparación de los diversos estilos. Transcripción propia

The figure displays ten musical staves, each representing a different style. The staves are arranged vertically and contain rhythmic notation with various time signatures and patterns:

- Mina:** 2/4 time signature. Features a triplet of eighth notes followed by a quarter note, and later two more triplets of eighth notes.
- Adela:** 2/4 time signature. Features a quarter note followed by a triplet of eighth notes with an accent (>), and later two more triplets of eighth notes.
- Carmen:** 2/4 time signature. Features a triplet of eighth notes followed by a quarter note, and later three more triplets of eighth notes.
- Sagrario y Nieves:** 6/8 time signature. Features a quarter note followed by a triplet of eighth notes, and later two more triplets of eighth notes.
- Angelines:** 6/8 time signature. Features a quarter note followed by a triplet of eighth notes, and later a pair of eighth notes (2) followed by a triplet of eighth notes.
- Remedios:** 2/4 time signature. Features a quarter note followed by a triplet of eighth notes, and later a quarter note followed by a triplet of eighth notes.
- Angeles:** 2/4 time signature. Features a quarter note followed by a triplet of eighth notes, and later three more triplets of eighth notes.
- Maria y Maité:** 6/8 time signature. Features a quarter note followed by a triplet of eighth notes, and later two more triplets of eighth notes.
- Ester:** 6/8 time signature. Features a quarter note followed by a triplet of eighth notes, and later two more triplets of eighth notes.
- Rosa:** 6/8 time signature. Features a quarter note followed by a triplet of eighth notes, and later two more triplets of eighth notes.
- Begoña:** 6/8 time signature. Features a quarter note followed by a triplet of eighth notes, and later two more triplets of eighth notes.

Fig. 22. Módulos rítmicos básicos *a lo ligero*, comparación de los diversos estilos

No obstante, el análisis del espectro a través de sonogramas<sup>53</sup> –incluidos en un anexo iconográfico final<sup>54</sup> a modo de láminas– ha permitido revelar matices del gesto inescrutables a través de la transcripción musical o de la descripción verbal del movimiento realizada por las propias intérpretes. Se analizó una selección de fragmentos sonoros de aproximadamente dos compases<sup>55</sup> pertenecientes a ambas secciones rítmicas de la danza, lo que puso de manifiesto las diferencias estilísticas típicas de cada valle. Sin embargo, el cotejo de los diversos espectros muestra la presencia de algunos rasgos análogos en todas las ejecuciones, que se verifican en la explotación de cuatro ámbitos de frecuencia distintos: uno relativo a la resonancia de la piel<sup>56</sup> (desde 100-150 Hz hasta 1400 Hz) y tres concernientes al área sonora de las sonajas (3000-5500 Hz, 8500-11 000 Hz y 15 000-20 000 Hz aproximadamente en todos los casos).<sup>57</sup> Debe advertirse, por último, que en algunos sonogramas también están presentes los formantes de la voz.

Al comparar los sonogramas con los documentos visuales resulta evidente que la heterogeneidad de los tipos de sonido se corresponde con la vibración de puntos del parche dispares, así como con los varios modos de percutirlo. Este tipo de análisis ha permitido ampliar las posibilidades descriptivas sobre la interpretación musical, identificar los estilos con valles específicos y captar las variaciones ejecutivas típicas de cada

---

<sup>53</sup> El sonograma proporciona tres dimensiones de un sonido: en el eje de abscisas se representa el tiempo, en el de ordenadas las frecuencias (es decir, las alturas de un sonido) y la diversa intensidad del color indica la amplitud (es decir, el volumen). De todas maneras, es necesario señalar que el análisis de los sonogramas está sujeto a un margen de error determinado por las condiciones de grabación (espacios abiertos o cerrados), por las características físicas del instrumento (la piel empleada o la calidad del metal de las sonajas) y, en ciertos casos, por el uso de sistemas de amplificación como en los ejemplos de María Santos y Mayte Blanco: [https://mega.nz/file/AE1UGCRO#eLFTAKN8or4X\\_J23-dSs73TdVqL9tFXxRWKHeKjPK-w](https://mega.nz/file/AE1UGCRO#eLFTAKN8or4X_J23-dSs73TdVqL9tFXxRWKHeKjPK-w) Por esta razón, y consciente de los límites interpuestos en su examen, decidí identificar sólo las bandas de frecuencia correspondientes a las dos sonoridades del instrumento: la membrana y las sonajas. Aquí, debo agradecer muy especialmente a Francesco Olivadeso por el inestimable trabajo realizado en la generación de los espectros y por su ayuda al analizarlos.

<sup>54</sup> Cfr. § 5. 1. *infra*.

<sup>55</sup> Se optó por no establecer un límite temporal a las secuencias sometidas a estudio sino, por el contrario, privilegiar la duración de dos compases musicales para acceder a la exposición completa del ritmo dos veces, con objeto de poder comparar ejemplos y confirmar determinadas hipótesis.

<sup>56</sup> En la primera zona, relativa a la percusión directa sobre el parche, se detectan fluctuaciones de intensidad cromática entre los varios golpes de una misma tañedora –aún más obvias si se contrasta entre panderetas–, debido a la pluralidad de puntos de impacto sobre la piel. También se ve modificada la amplitud de dichas frecuencias, lo que trasluce pequeñas variaciones en la ejecución. Alrededor de los 1000 Hz resulta ciertamente difícil aislar las sonajas; sin embargo, previo a los 100-150 Hz es posible apreciarlas incluso a pesar de su debilidad tímbrica.

<sup>57</sup> Las bandas de frecuencia atribuidas a las dos sonoridades del instrumento se han identificado a través de una operación de *descomposición* del sonido gracias al uso de filtros; posteriormente, se eligió transcribir por separado la sección de las sonajas, indicada mediante cruces, de la de la membrana para reflejar, incluso gráficamente, la complejidad rítmica y la sucesión de golpes sobre el instrumento.

panderetera.<sup>58</sup> Sin embargo, es importante subrayar una vez más que la música y la danza son realidades que difícilmente pueden recrearse a través de diagramas, esquemas o relatos prosopográficos y es por eso que los documentos audiovisuales han demostrado ser herramientas indispensables al efecto. A continuación, ilustraré las principales características de los estilos ejecutivos correspondientes a los distintos valles del territorio cántabro según una esquematización orientada a facilitar la identificación de las características más representativas de cada área.

### 3. 3. 1. Valle de Pesaguero y valle de Liébana

Ubicados al suroeste de la comunidad y analizados a través de los ejemplos de Lines y Mina Vejo<sup>59</sup>, su más notable y distintiva particularidad consistió en tocar la jota *a lo pesao* a dúo, con pandereta y tambor militar.<sup>60</sup> El instrumento se sostenía en vertical y la intérprete percutía la pandereta en la zona superior de la membrana, alternando el pulgar y las yemas de los otros dedos unidos.<sup>61</sup> En la segunda parte, los dedos se mantenían más abiertos y el instrumento era percutido en este orden: todos los dedos (última falange), medio (trino), pulgar, todos los dedos, pulgar, todos los dedos, pulgar, todos los dedos, pulgar, todos los dedos, pulgar, todos los dedos, pulgar, todos los dedos.

La ejecución de la jota *a lo pesao* de Mina Vejo mostró, en cambio, un estilo diferente<sup>62</sup>. En la primera sección del ritmo, el instrumento se colocaba en posición perpendicular y la mano derecha percutía la pandereta con las yemas de los dedos extendidos en el siguiente orden: todos los dedos, medio (trino), pulgar, todos los dedos, pulgar; todos los dedos, pulgar, todos los dedos, todos los dedos, medio (trino), pulgar, todos los dedos, pulgar, etc. En la segunda parte del ritmo, la tañedora sujetaba el instrumento en horizontal, con la piel ligeramente inclinada hacia el suelo. La

<sup>58</sup> Recuerdo, en este punto, que una de las cosas que más me sorprendió al comienzo de esta investigación fue la capacidad de las pandereteras para escuchar el sonido del instrumento e identificar cada estilo específico con el valle de origen de la intérprete.

<sup>59</sup> Ambas pandereteras pertenecen al valle de Pesaguero, pero su estilo de ejecución es en realidad el extendido por todo el valle de Liébana, tradición musical de la que se consideraba a Lines Vejo su más acreditado testimonio.

<sup>60</sup> Tal y como me indicaron las propias tañedoras, en algunos casos el tambor era percutido por hombres, lo que, de hecho, constituía una prerrogativa masculina.

<sup>61</sup> Los toques se realizan siguiendo este orden: medio (trino), pulgar, todos los dedos, pulgar, todos los dedos; todos los dedos, medio (trino), pulgar, todos los dedos, todos los dedos, etc.

<sup>62</sup> Cfr. ejemplo videográfico de Mina Vejo: [https://mega.nz/file/0Uln0TzC#FowXb\\_C45VeD-mrF1ziKsnSS5Jx\\_8WQ3Tfl i4T7-PBqQ](https://mega.nz/file/0Uln0TzC#FowXb_C45VeD-mrF1ziKsnSS5Jx_8WQ3Tfl i4T7-PBqQ). Preguntada sobre si conocía a otras personas que en el área de Liébana hiciesen la jota *a lo pesao* de esta forma, Mina Vejo afirmó no saber de nadie más, pues en realidad su estilo es propio del valle de Polaciones y –a decir de Lines– pudo haberlo aprendido de joven tras mudarse a esa área por motivos laborales. Cuando las dos pandereteras tocaban juntas, en el ritmo a *lo pesao* Mina solo tocaba el tambor.

mano izquierda, con la que asía el instrumento, extendía los dedos sobre la piel, excepto el pulgar, que descansaba en el bastidor. Esta mano golpeaba la pandereta alternándose con la derecha, que realizaba la mayoría de los toques a la altura del marco, si bien un poco más arriba que aquella.

El ritmo *a lo ligero* era realizado únicamente por Mina, en cuya parte inicial apoyaba la pandereta en posición horizontal, ligeramente inclinada, y con la piel hacia abajo. Durante el primer módulo rítmico percucía el instrumento con ambas manos: los dedos de la mano izquierda se extendían sobre la piel y los de la mano derecha se curvaban *en cuchara* –pulgar incluido– y golpeaban el instrumento apenas por encima del centro de la membrana. En la segunda sección, la pandereta se sostenía en vertical y se percucía la piel con las yemas de los dedos (todos), medio (trino) y pulgar, todos los dedos, pulgar; todos los dedos, pulgar, todos los dedos; todos los dedos, medio (trino), pulgar, todos los dedos, pulgar.

### 3.3.1. a. Caloca: jota *a lo pesao*

Intérpretes: Lines Vejo, pandereta y voz

Mina Vejo, tambor militar con baquetas

Fecha de grabación: 8 de octubre de 1997

Lugar de grabación: jardín de la casa de Lines

Archivo personal de la autora

En muchas localidades la jota corresponde, como ya se ha mencionado anteriormente, a la suma de sendas piezas *a lo pesao* y *a lo ligero*. En Caloca, sin embargo, por *jota* se entiende sólo *a lo pesao*, subdivida, a su vez, en dos secciones conocidas, según la denominación local, como «a lo *altu*» y «a los golpes». Lines Vejo tocó esta pieza acompañada por Mina al tambor militar, según la combinación de membranófonos específica de este valle y del de Liébana. El timbre de la pandereta, mezclado con el del tambor de caja percutado con baquetas, resultaba mucho más incisivo al prevalecer el sonido de los parches sobre el de las sonajas.

Como puede apreciarse en el sonograma de la primera sección del ritmo *a lo pesao* (lámina n.º 1), aparece una variación de intensidad acústica a alrededor de 15 000 Hz. Es importante subrayar que la superposición de los sonidos producidos por la percusión de las membranas de ambos instrumentos dificulta el distinguirlos claramente en la imagen. Sin embargo, es posible observar la considerable riqueza del espectro en la banda de frecuencia del cuero en correspondencia con los tiempos fuertes del compás (entre 100 Hz y 1400 Hz aproximadamente). También se manifiesta una mayor concentración en las bandas de frecuencia relativas a las sonajas. Realmente, puede advertirse una menor energía acústica que en *performances* de otras pandereteras en el ámbito comprendido alrededor de los 3500 Hz y los 5000 Hz. Sin

embargo, entre los 5000 Hz y los 11 000 Hz la intensidad<sup>63</sup> es mayor y, aunque sutilmente inferior, también lo es entre los 11 000 Hz y los 15 000 Hz. Por su parte, la resonancia de las sonajas se produce en estrecha correspondencia con los impactos percutivos sobre el parche y, a escala sonográfica,<sup>64</sup> el leve trino se encuentra en correspondencia con las dos semicorcheas que suceden al primer golpe. Hasta aproximadamente los 3000 Hz pueden apreciarse los formantes del canto (lámina n.º 2). También en este caso, el sonograma muestra una ausencia de energía por encima de los 15 000 Hz y pone de manifiesto que su mayor concentración corresponde a las bandas de frecuencia de las sonajas, especialmente aquellas comprendidas entre los 5000 y 10 000 Hz aproximadamente. Sin embargo, y a diferencia de la primera sección del ritmo *a lo pesao*, la banda de frecuencia de la membrana –entre 100 Hz y 1400 Hz circa– presenta una cierta continuidad temporal de energía que revela una mayor resonancia.<sup>65</sup> Entre los 00.254 y los 00.484 s aproximadamente se advierte el breve trino sobre las dos semicorcheas; el resto de la imagen sonográfica muestra, claramente, cómo el movimiento de las sonajas se relaciona estrechamente con la percusión del cuero.

La pieza interpretada por Lines y Mina Vejo constó de una primera parte de cinco estrofas de cuartetas sin estribillo<sup>66</sup> y una segunda parte exclusivamente instrumental. Daba comienzo con una breve introducción instrumental seguida del canto sobre el ritmo de *lo pesao*, pues, como ya se mencionó, en la danza tradicional es la voz la que marca que los bailarines<sup>67</sup> se arranquen con el módulo llamado *p'acá* y *p'allá*, al que sigue la «puntilla» en la segunda sección.<sup>68</sup>

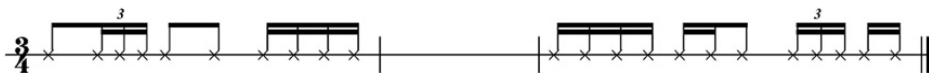


Fig. 23. Secciones rítmicas primera y segunda del módulo básico *a lo pesao*, Lines y Mina Vejo. Transcripción propia

<sup>63</sup> Indicada por un predominio del color rojo.

<sup>64</sup> Se encuentra a partir de 00.540 y 00.684 s, aproximadamente.

<sup>65</sup> La energía es señalada por un predominio del color amarillo intenso y podría llegar a parecer que los impactos son menos secos. Puede hallarse un ejemplo de cuanto se ha dicho alrededor de los 00.050 y los 00.200 s. Desafortunadamente, es difícil atribuir con precisión esta característica a uno de los dos instrumentos, dada la naturaleza simultánea de los golpes.

<sup>66</sup> Cuando la jota tiene estribillo, este también se realiza sobre el ritmo I.

<sup>67</sup> Lines afirmaba a tal propósito: «[...] el que toca la pandereta tiene que cantar. No sé, es una cosa que ha sido así siempre. [...] el cantar es más bien para decir que es que empiezas». Lines Vejo, entrevista 8 de octubre de 1997.

<sup>68</sup> Cfr. fig. 24, compás n.º 11.

$\bullet = 130$

10 veces

Ten-go que pa-sar la sie - rra, \_\_\_\_\_

amburo

y aun-que me mue - ra de fri - o por ver si pue - do tra -

7

cr - ya u-na ser-ra-na con mi - go. \_\_\_\_\_

The image shows a musical score for 'Jota a lo pesao'. It consists of three systems of music. The first system starts with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The first staff contains a melodic line with a triplet of eighth notes. The second and third staves contain a rhythmic accompaniment with triplets of eighth notes. The second system is similar to the first. The third system is marked '10 veces' and features a more complex rhythmic pattern with triplets and sixteenth notes. The score is transcribed for guitar.

Fig. 24. Jota a lo pesao, Lines y Mina Vejo. Transcripción propia

La postura de la panderetera, bastante rígida, disponía los brazos siempre muy cerca del cuerpo y en ángulo de  $45^\circ$  respecto del antebrazo. La mano izquierda sujetaba el instrumento –en perpendicular al suelo– entre el pulgar y el índice, con la muñeca firme, y su función se limitaba a sostenerlo y devolverlo a la posición original tras los impactos percusivos pues desarrollaba un ligero movimiento de alejamiento/acercamiento del cuerpo. La mano derecha golpeaba el parche con los dedos un poco flexionados: sin diferencias sustanciales entre ambos en cuanto a la forma de tocar, excepto que en el primero la tañedora utilizaba principalmente la técnica de fricción –con lo que ponía en resonancia varios puntos del parche– al golpear la parte baja de la piel con las falanges distales para, después, ascender con el trino. En la segunda parte de *lo pesao*, la tañedora también empleaba el pulgar para la figuración rítmica más rápida, y percutía la membrana cerca del borde superior.

Tengo que pasar la sierra  
y aunque me muera de frío,  
por ver si puedo traer  
y a una serrana conmigo.  
No sé si canté, o lloré,  
que a mí todo me da pena;  
cantaré con alegría,  
de llorar tiempo me queda.  
Si quieres que yo te quiera  
te has de lavar con romero;  
que se te quite el olor  
de los amores primeros.  
Y a la orillita del río

me propusieron amor;  
 cuando la afición no llama  
 no vale proposición.  
 Y allá va la despedida  
 metida en un vaso de oro;  
 recíbanla con cariño  
 que no se la doy a todos.

### 3. 3. 1. b. Caloca: jota *a lo pesao*

Intérprete: Mina Vejo, pandereta y voz

Fecha de grabación: 8 de octubre de 1997

Lugar de grabación: jardín de la casa de Lines Vejo

Archivo personal de la autora



Fig. 25. Mina Vejo en 1997. Fotografía, colección particular de la autora

Mina ejecutó la jota *a lo pesao* solo con la pandereta, cuyas estrofas, formadas por cuartetos de octosílabos,<sup>69</sup> carecían de estribillos intercalados. En la primera sección sujetaba el instrumento en posición perpendicular con la mano izquierda —el pulgar, protegido por un pañuelo, queda inserto en el orificio practicado en el marco— y con la derecha percutía la membrana en la parte superior alternando el pulgar con los otros dedos (golpea con la falange distal) que se mantenían estirados, pero levemente curvos. En la segunda sección, disponía la pandereta paralela al cuerpo con el parche ligeramente inclinado hacia el suelo, el cual era golpeado con ambas manos, si bien la derecha imprimía mayor intensidad con la palma y los dedos extendidos.

<sup>69</sup> Aunque algunos versos son, en realidad, heptasílabos terminados en palabra aguda.



Fig. 26. Secciones rítmicas primera y segunda del módulo básico *a lo pesao*, Mina Vejo. Transcripción propia

$\text{♩} = 68 \text{ circa}$

2 veces

A

A-qui me pon-go a can-

tar con el pan-de-ro en la ma - no.

Per-do - nen si lo ha-go mal que ten - go ya mu-chos a - ños.

13

17 fórmula conclusiva al final de la "despedida"

Fig. 27. Jota *a lo pesao*, Mina Vejo. Transcripción propia.

Aquí me pongo a cantar,  
con el pandero en la mano.  
Perdonen si lo hago mal,  
que tengo ya muchos años.  
Eres como la amapola,  
que en el campo verde nace.  
Eres como el caramelo,  
que en la boca se deshace.  
En el mirar se conoce  
que me quieres olvidar.  
En el padrenuestro dice:  
¡Hágase tu voluntad!  
Tienes unos ojos tunos,  
que te tuneas con ellos.  
¡Ojos tunos, tuno tú,  
tunante tú y tunos ellos!  
Ahí les va la despedida.  
No se la quisiera dar  
porque me ha gustado mucho  
vuestro modo de bailar.

La imagen sonográfica (lámina n.º 3) muestra una ausencia total de energía por encima de los 15 000 Hz. Su análisis también revela una mayor riqueza del espectro en las bandas de frecuencia relativas a las sonajas, entre los 3500 y 14 500 Hz aproximadamente. Si se compara el sonograma con las imágenes de la *performance* en la grabación videográfica, puede apreciarse cómo la percusión del parche en su parte superior, próxima al marco, estimula la vibración de las sonajas. Aunque los formantes del canto dificultan la individualización de la energía en el rango de frecuencia de la membrana (de 150 a 1400 Hz aproximadamente), se advierte, en correspondencia con la percusión en los tiempos fuertes del compás (alrededor de 00.083 s), una mayor intensidad cuando la intérprete emplea todos los dedos.<sup>70</sup> Otro elemento importante de la ejecución es el *trino*, perceptible entre 00.263 y 00.486 s y entre 00.938 y 01.193 s aproximadamente (lámina n.º 4). También en este caso, la acumulación acústica representada en el sonograma se detiene hacia los 15 000 Hz. En la segunda sección del ritmo, la tocadora sostiene el instrumento paralelo al suelo y lo

---

<sup>70</sup> Lo cual revela que la panderetera concede igual importancia al sonido de la piel y al de las sonajas.

percute con ambas manos,<sup>71</sup> en su zona baja, cercana al bastidor.<sup>72</sup> Esto incrementa la vibración de las sonajas, que resuenan en todo el eje temporal, especialmente entre 3000 y 5000 Hz, y tal efecto de continuidad se debe al movimiento de ambas manos. Es importante tener en cuenta que, en comparación con la primera sección de ritmo, se percibe una menor energía entre los 9000 y los 11 000 Hz; pero su magnitud aumenta en el rango de frecuencia de la membrana (de 0 a 1400 Hz circa) debido a la percusión de la mano derecha.<sup>73</sup>

### 3.3.1.c. Caloca: jota a lo ligero

Intérprete: Mina Vejo, pandereta y voz

Fecha de grabación: 8 de octubre de 1997

Lugar de grabación: jardín de la casa de Lines Vejo

Archivo personal de la autora

La parte de la danza «a lo ligero» (como se dice en la zona) se basa en la alternancia de dos ritmos, a saber:



Fig. 28. Secciones rítmicas primera y segunda del módulo básico *a lo ligero*, Mina Vejo. Transcripción propia

Tales ritmos fueron ejecutados por Mina Vejo sosteniendo la pandereta en dos posiciones diferentes: en la primera, el instrumento se mantenía paralelo al suelo con la membrana hacia abajo,<sup>74</sup> ligeramente apoyado en el antebrazo derecho y sobre el vientre de la tañedora; en el segundo, en cambio, inclinaba la pandereta hacia arriba, hasta alcanzar un ángulo de aproximadamente 130-140° con respecto al piso.<sup>75</sup>

<sup>71</sup> Mano abierta y dedos ligeramente unidos.

<sup>72</sup> La mano derecha golpea el cuero por encima de la zona de impacto de la mano izquierda.

<sup>73</sup> Tal y como puede verse en el sonograma (lámina 4) los toques realizados por las falanges de la mano izquierda, que sostenía el instrumento, son gráficamente menos enérgicos. Dejando a un lado los primeros golpes del compás –alrededor de 00.024 y de 01.341 segundos – es posible observar la diferencia de fuerza ejercida por ambas manos sobre la piel gracias a la alternancia de los colores amarillo y rojo en la representación; los impactos más intensos corresponden a la mano derecha. Cfr. desde 00.227 hasta 01.267 segundos aproximadamente.

<sup>74</sup> La panderetera inserta el pulgar de la mano izquierda en la perforación del marco.

<sup>75</sup> Véase el ejemplo videográfico: [https://mega.nz/file/EcVDGT0Z#zlmjx7oozwt0ZqBfck-BqukWw6\\_XB10pYBUqZjfBI0](https://mega.nz/file/EcVDGT0Z#zlmjx7oozwt0ZqBfck-BqukWw6_XB10pYBUqZjfBI0)

Durante la primera sección rítmica, el parche era percutido por la mano derecha, con los dedos agrupados y levemente curvos, en un movimiento ascendente desde el centro del cuero; la izquierda, en cambio, golpeaba la zona inferior próxima al marco con todos los dedos extendidos<sup>76</sup>. En la segunda sección, en cambio, la muñeca izquierda rotaba continuamente según el ritmo base mientras que la derecha golpeaba la membrana en la parte superior, hacia el armazón, alternando el pulgar con los otros dedos (lámina n.º 5). La imagen sonográfica de la ejecución del primer ritmo *a lo ligero* se muestra compacta, con frecuencias sonoras de diferente intensidad entre 0 y 20 000 Hz. Sin embargo, su análisis evidencia que la mayor concentración de energía se presenta en las bandas de frecuencia correspondientes a las sonajas, es decir, en los rangos comprendidos entre los 3000-10 000 Hz y entre los 12 000-14 000 Hz aproximadamente.<sup>77</sup> Puede encontrarse una tercera banda de frecuencia relativa a las sonajas entre los 16 000 y los 19 000 Hz, pero, en este caso, la disminución de energía es significativa. Puede observarse la continuidad temporal de las frecuencias entre 4000 y 7500 Hz circa. Los impactos en la piel son bastante evidentes, sobre todo en el tiempo fuerte del compás,<sup>78</sup> al adquirir la imagen coloraciones próximas al rojo alrededor de los 100-500 Hz<sup>79</sup> (lámina n.º 6).

En la ejecución del segundo ritmo, *a lo ligero*, los impactos sobre la membrana parecen más tímidos, según lo demuestra la ausencia casi total del color rojo en la banda de frecuencia comprendida entre 0 y 1400 Hz circa. Probablemente, esta disminución de la energía pueda atribuirse tanto a que la piel se percute con la punta de los dedos como a que los impactos inciden en el área superior próxima al marco. La mayor riqueza de espectro en la banda de frecuencia del parche se corresponde con los tiempos fuertes del compás, es decir, alrededor de 00.036 s, 00.039 s, 00.765 s y 01.119 s. A diferencia de lo que sucedía en el primer ritmo, los rangos de frecuencia de las sonajas presentan una energía más baja y menos continua a lo largo del eje de abscisas.<sup>80</sup> El color rojo, tenue e inconsistente, se muestra en el rango de frecuencia comprendido entre 4000 y 7500 Hz, algo atribuible, asimismo, a la posición de la pandereta y al modo de toque percutivo.

---

<sup>76</sup> Obviamente, el pulgar, que sujeta el instrumento, queda excluido.

<sup>77</sup> Sin embargo, en este rango de frecuencia se produce una mengua del color rojo, lo que indica una menor energía.

<sup>78</sup> Algo determinado por la posición de la mano *en cuchara*, que provoca una mayor presión sobre la membrana del instrumento.

<sup>79</sup> Véanse, en particular, ca. 00.015 segundos, ca. 00.315 segundos, ca. 00.489 segundos, ca. 00.696 segundos, ca. 01.010 segundos y ca. 01.190 segundos.

<sup>80</sup> Las bandas de frecuencia relativas a las sonajas son siempre aquellas comprendidas entre los 3000 y los 10 000 Hz, entre los 12 000 y los 14 000 Hz, y entre los 17 000 y los 19 000 Hz aproximadamente, según puede comprobarse en la mayor parte de los sonogramas.



Fig. 29. Lines Vejo y Benigno Pérez, Caloca, 8 de octubre de 1997.  
Fotografía, colección particular de la autora

$\text{♩} = 96 \text{ circa}$

12 veces

1.

A lo al-to y a lo ba-jo y a lo li - ge - ro

7 2.

ro y al u - so de mi tier - ra y al u - so de mi tier - ra to-co el pan - de -

13

ro to-co el pan - de - ro to-co el pan - de - ro.

19 4 veces

— Por mu-cho que te quie-ra, que te quie-ra que te

25

quie - ra por mu-cho que te quie-ra la ma-dre que te pa-rio, por mu-cho que te

31

que - ra que te que - ra que te que - ra por mu - cho que te

35

que - ra mu - cho mas te que - ro yo.

Fig. 30. Jota a lo ligero, Mina Vejo. Transcripción propia

A lo alto y a lo bajo,  
y a lo ligero.  
A lo alto y a lo bajo,  
y a lo ligero.  
Y al uso de mi tierra,  
y al uso de mi tierra,  
toco el pandero.  
Toco el pandero, toco el pandero.  
Por mucho que te quiera,  
que te quiera, que te quiera.  
Por mucho que te quiera,  
la madre que te parió;  
por mucho que te quiera,  
que te quiera, que te quiera.  
Por mucho que te quiera,  
mucho más te quiero yo.  
Si quieres que te quiera,  
dame confites.  
Si quieres que te quiera,

dame confites.  
Que ya se me acabaron,  
que ya se me acabaron,  
los que me diste.  
Los que me diste,  
los que me diste.  
Por mucho que te quiera,  
que te quiera, que te quiera.  
Por mucho que te quiera,  
la madre que te parió;  
por mucho que te quiera,  
que te quiera, que te quiera.  
Por mucho que te quiera,  
mucho más te quiero yo.  
Dices que no me quieres,  
déjalo y anda.  
Dices que no me quieres,  
déjalo y anda.  
Que si tú no me quieres,  
que si tú no me quieres,  
otro me aguarda.  
Otro me aguarda, otro me aguarda.  
Por mucho que te quiera,  
que te quiera, que te quiera.  
Por mucho que te quiera,  
la madre que te parió;  
por mucho que te quiera,  
que te quiera, que te quiera.  
Por mucho que te quiera,  
mucho más te quiero yo.  
¡Ay! No puedo, no puedo,  
que si pudiera.  
¡Ay! No puedo, no puedo,  
que si pudiera.  
Y a la descolorida,

y a la descolorida,  
 color le diera.  
 Color le diera, color le diera.  
 Por mucho que te quiera,  
 que te quiera, que te quiera.  
 Por mucho que te quiera,  
 la madre que te parió;  
 por mucho que te quiera,  
 que te quiera, que te quiera.  
 Por mucho que te quiera,  
 mucho más te quiero yo.  
 La despedida canto  
 y adiós, señores.  
 La despedida canto  
 y adiós, señores.  
 No pueden con el alma,  
 no pueden con el alma,  
 los bailadores.  
 Los bailadores, los bailadores.

### 3. 3. 2. Valle de Toranzo

Situado en el área centro-sur de la región, el estilo ejecutivo correspondiente a este valle –asimilable al del Pas–<sup>81</sup> es descrito a partir del análisis de las interpretaciones de Angelines Ortiz, Sagrario Martínez y Nieves Serna<sup>82</sup>. Angelines Ortiz sostenía la pandereta en perpendicular e insertaba el índice de la mano derecha (debe advertirse que es zurda) en una perforación de la madera del *aru* y el pulgar dentro del marco mismo; los otros dedos se apoyaban sobre la membrana en la parte inferior del instrumento. Durante la primera sección del ritmo *a lo pesao*, la tañedora percutía la piel con la palma de la mano y los dedos se mantenían extendidos, primero hacia el centro del parche y luego hacia arriba, en dirección al bastidor, aunque algunos de los golpes también se administraban con la eminencia tenar –masa muscular de la

<sup>81</sup> Cfr. grabación audiovisual de Carmen Samperio Lavín: [https://mega.nz/file/MF1QHb7C#LD-z2z-sbwK96ceg5KkBV\\_UcG9smdUwGb1TGUBkdc8Q](https://mega.nz/file/MF1QHb7C#LD-z2z-sbwK96ceg5KkBV_UcG9smdUwGb1TGUBkdc8Q)

<sup>82</sup> Véase ejemplo videográfico de Sagrario Martínez y Nieves Serna: <https://mega.nz/file/YR1AZAaY#rt3XDBVGNoltiimezJdsGQw8yJi3JQULdeAFs5HeC8Y>

base del pulgar—. Seguían, después, toques realizados con los pulpejos en la parte superior de la piel a los que se sumaba un ligero trino efectuado con el índice<sup>83</sup> bordeando el marco. En la segunda parte de *lo pesao* se ejecutaba el *resbalón* y la panderetera alternaba los golpes con la palma de la mano y dedos extendidos con otros producidos mediante una semitorsión de la mano que impactaba en el parche, primero con la eminencia tenar y luego con la hipotenar,<sup>84</sup> describiendo un trazo ascendente desde el centro de la piel.

También Sagrario Martínez sostenía el instrumento en una posición perpendicular, apoyando el pulgar en el interior del bastidor; la mano que golpeaba la membrana, abierta, mantenía los dedos extendidos. En la primera sección de *lo pesao*, la percusión cumplía esta secuencia: todos los dedos, pulgar, todos los dedos, todos los dedos con un ligero trino por frotación del índice y medio con un golpe de respuesta conclusivo del pulgar. En la segunda parte realizaba el ritmo con el dorso de la mano. Interesa observar cómo Nieves, que acompañaba a Sagrario y que comenzaba a tocar después de la primera estrofa<sup>85</sup>, no cambiaba la modalidad ejecutiva —que no era otra que aquella empleada por Sagrario— entre las dos secciones del ritmo.<sup>86</sup> Lo que diferencia a las tañedoras es que mientras Nieves utilizaba toda la zona superior del instrumento, Sagrario golpeaba el cuero fundamentalmente en su área central. En el ritmo *a lo ligero*, la pandereta se mantenía en perpendicular, con la mano abierta y los dedos extendidos. Las intérpretes percutían el parche alternando golpes con todos los dedos, con el pulgar y trinos deslizado los dedos índice y medio sobre la piel, aunque algunos de estos toques se efectuaban usando únicamente la palma.

### 3. 3. 2. a. San Martín de Toranzo: jota *a lo pesao* (*lo bajo y lo alto*)

Intérpretes: Sagrario Martínez, pandereta y voz

Nieves Serna Ortiz, pandereta y voz

Fecha de grabación: 3 de octubre de 1997

Lugar de grabación: cocina de la casa de Nieves

Archivo personal de la autora

<sup>83</sup> En algunos casos también se emplea el dedo medio.

<sup>84</sup> Masa formada por los músculos motores del dedo meñique, de forma casi cilíndrica, en la parte interna de la palma de la mano humana.

<sup>85</sup> Nieves canta la primera estrofa acompañada por Sagrario a la pandereta.

<sup>86</sup> Ambas pandereteras tocaban juntas por primera vez en esa ocasión, lo que motivó, en determinados momentos, una cierta falta de coordinación.

La jota interpretada por ambas pandereteras –denominada localmente «lo bajo y lo alto»– está compuesta por cuatro estrofas sin estribillo: cuartetas octosílabas con repetición de los dos últimos versos.<sup>87</sup> Nieves cantó las dos primeras y la última estrofa acompañada por la pandereta de Sagrario<sup>88</sup> y en la tercera, en cambio, intervino la voz de Sagrario al son de ambas panderetas, siempre sujetas perpendicularmente en ambas secciones. Durante la primera parte del ritmo, Sagrario percucía la membrana con la mano abierta y los dedos extendidos, alternando toques del pulgar y de los otros dedos (empleando para ello la falange distal). Se advierte una ligera fricción del índice y del medio, que dibujaban una trayectoria circular alrededor del marco, para obtener una mayor vibración de las sonajas. En la segunda sección del ritmo, la pandereta aún se mantenía en posición perpendicular, pero el cuero se giraba ligeramente hacia el cuerpo de la intérprete, que percucía en el área central de la piel con el dorso de la mano a través de un movimiento descendente. Cabe señalarse que Nieves no alteró su modo de ejecución en esta segunda parte y, por lo tanto, no empleó la técnica de la mano de vuelta.<sup>89</sup>

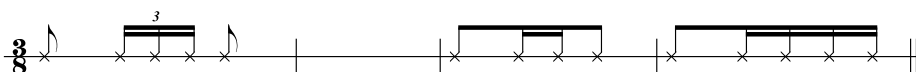


Fig. 31. Secciones rítmicas primera y segunda del módulo básico *a lo pesao*, Sagrario Martínez y Nieves Sema. Transcripción propia

La imagen sonográfica (lámina n.º 7) revela la presencia de energía hasta los 15 000 Hz circa, particularmente evidente en las bandas de frecuencia de las sonajas alrededor de 3000-4500 Hz, 5000-6000 Hz y 9000-10 000 Hz. Entre 00.230 s y 00.707 s circa se advierte el trino, representado gráficamente en color rojo por la continuidad temporal de energía correspondiente a las bandas de frecuencia de las sonajas. En el segundo compás, el trino aparece comprendido entre los 01.589 s y los 02.075 s. No obstante, la tañedora también imprime mucha fuerza a los impactos sobre la membrana, como lo muestra el color rojo entre los 1000 y 1400 Hz (00.061 s, 00.734 s, 01.411 s y 02.093 s). Esta mayor potencia acústica es generada por la posición diferente de la mano, que, en el tiempo fuerte del compás, golpeaba la parte central del parche con los dedos ligeramente curvos *en cuchara*; sin embargo, los

<sup>87</sup> La participación de Nieves, cantando dos versos, se inserta al final de las estrofas, de ahí que el número final de versos que las componen sea de ocho.

<sup>88</sup> El ataque de Nieves del segundo verso en el ritmo II desacompañó a Sagrario debido a que, normalmente, la parte cantada se realiza en el ritmo I. Es importante recordar, de nuevo, que estas tañedoras nunca antes habían tocado en pareja y que Nieves retomaba la pandereta tras un largo período de inactividad exclusivamente para esta ocasión.

<sup>89</sup> La primera vez que realiza el segundo ritmo, Sagrario tocó con la palma de la mano en lugar de con el dorso; se trata de la misma modalidad ejecutiva que utiliza su cuñada Angelines Ortiz, de Aloños.

producidos en el tiempo débil se realizaban con el pulgar e incidían más cerca del *aru* por lo que, gráficamente, muestran una menor riqueza de espectro en la banda de frecuencia del cuero.<sup>90</sup> Esta ejecución exhibe un cierto equilibrio entre la energía producida por la percusión de la piel y la del movimiento de las sonajas (lámina n.º 8). Por último, debe señalarse que hasta los 3500 Hz aproximadamente aparecen los formantes del canto. El sonograma presenta una total ausencia de energía por encima de los 15 000 Hz y una concentración de la misma en las bandas de frecuencia de las sonajas.<sup>91</sup> La técnica de ejecución de esta segunda parte de la jota *a lo pesao* implica la percusión en el área central de la membrana con el dorso de la mano, lo que gráficamente supone una mayor intensidad en la banda de frecuencia correspondiente verificada siempre a través del color rojo. Algunos de estos impactos también muestran cierta continuidad temporal –el sonograma muestra una clara prevalencia de la percusión del parche–, rasgo altamente infrecuente en las demás pandereteras.<sup>92</sup>

---

<sup>90</sup> Se refiere, por tanto, a la banda dispuesta entre los 100 y los 1400 Hz, de lo que puede hallarse un ejemplo alrededor de 00.975 segundos.

<sup>91</sup> Es decir, entre 3500 y 4500 Hz circa, entre 5000 y 6000 Hz circa, y entre 9000 y 10 000 Hz circa.

<sup>92</sup> A modo de ejemplo, esto puede percibirse entre 00.016 s y 00.149 s, entre 00.656 s y 00.814 s, entre 01.282 s y 01.441 s, entre 01.685 s y 01.831 s, y entre 01.953 s y 02.082 s. circa.

♩ = 88 circa

Sa - lid mo - zas a bai - lar,

sa - lid no te - ner pe - re - - - za

11 que yo tam - bien he sa - li - - - do a to - car

16 la pan - de - re - - - ta, que yo tam -

21

bien he sa - li - do. a to - car la pan - de -

26

re - - ta.

31

Tie-nes u - nos o - jos mi - - - ña

36

que pa - re - cen dos lu - ce - - - ros

41  
y cuan - do vie - ne la no - che son las e - stel - las del

47  
cie - - - lo, y cuan - do

52  
vie - ne la no - - - che son las e - stel - las del

57  
cie - - - lo. Il ritmo

Fig. 32. Jota *a lo pesao*, Sagrario Martínez y Nieves Serna. Transcripción propia

Salid, mozas, a bailar.  
 Salid, no tener pereza.  
 Que yo también he salido  
 a tocar la pandereta.  
 Que yo también he salido

a tocar la pandereta.  
 Tienes unos ojos, niña,  
 que parecen dos luceros.  
 Y cuando viene la noche,  
 son las estrellas del cielo.  
 Y cuando viene la noche,  
 son las estrellas del cielo.  
 Ahora sí que le doy yo  
 un golpe más al pandero.  
 Porque ha salido a bailar,  
 ennoblece mi pandero.  
 Porque ha salido a bailar,  
 ennoblece mi pandero.  
 Porque ha salido a bailar  
 la amiga que yo más quiero.  
 La despedida les damos.  
 La despedida no puedo.  
 Pero despedirme aquí  
 es mi único consuelo.  
 Pero despedirme aquí  
 es mi único consuelo.

### 3. 3. 2. b. San Martín de Toranzo: jota *a lo ligero*

Intérpretes: Sagrario Martínez, pandereta y voz

Nieves Serna Ortiz, pandereta y voz

Fecha de grabación: 3 de octubre de 1997

Lugar de grabación: cocina de la casa de Nieves

Archivo personal de la autora

Sagrario y Nieves presentaron una jota *a lo ligero* en seis estrofas.<sup>93</sup> La pandereta –sostenida en posición vertical– se percutía con intensidad en el centro del parche con la mano abierta y los dedos extendidos, en alternancia con toques del pulgar próximos al bastidor y menos intensos. También se efectuaron trinos con los dedos índice y medio. En la segunda parte del ritmo, exclusivamente instrumental, se otorgó

<sup>93</sup> También en esta pieza ambas intérpretes se alternan en el canto.

mayor énfasis a la percusión con los dedos unidos, aunque se empleaba, asimismo, la palma de la mano. También en este caso pueden detectarse ciertas diferencias entre las ejecuciones de ambas pandereteras.

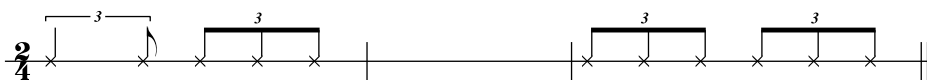


Fig. 33. Secciones rítmicas primera y segunda del módulo básico *a lo ligero*, Sagrario Martínez. Transcripción propia

El análisis sonográfico muestra una total ausencia de energía después de los 15 000 Hz (lámina n.º 9). Hasta alrededor de los 4000 Hz, la presencia de formantes del canto es notoria, tras lo cual se revelan tres bandas distintas de frecuencia de las sonajas: entre 3000 y 4000 Hz, entre 5500 y 6000 Hz y entre 9000 y 10 000 Hz aproximadamente. Es posible captar, asimismo, indicios gráficos de la ejecución del trino (00.337 s - 00.877 s) realizado por la presión de los dedos índice y medio sobre la membrana de la pandereeta. Las bandas de frecuencia de las sonajas se caracterizan por una notable intensidad sonora, a diferencia de la de los cueros, según indica el color verde.<sup>94</sup> Aunque la piel se percute en el área central, la posición de los dedos no produce una fuerte intensidad de sonido, de suerte que la vibración de las sonajas prevalece (lámina n.º 10). Asimismo, la representación gráfica muestra potencia acústica hasta aproximadamente los 15 000 Hz y concentrada, también en este caso, en las bandas de frecuencia relativas a las sonajas. Esta segunda sección del ritmo se desarrolla percutiendo la membrana bien en el centro con todos los dedos un tanto flexionados *en cuchara*, bien con el pulgar, o bien mediante trinos por fricción de los dedos índice y medio, el primero de los cuales puede apreciarse aproximadamente entre 00.635 s y 01.133 s. En esta interpretación puede advertirse un cierto equilibrio entre el sonido de las sonajas y el del parche, tal y como evidencia el hecho de la coloración roja asociada a los golpes sobre la piel alrededor de los 00.117 y los 00.505 segundos.

<sup>94</sup> Se advierten los impactos sobre los tiempos fuertes del compás entre 00.069 y 00.915 segundos.

♩ = 150 circa  
PRIMER TEMA

Pa - sie - ga de a - ri - ba es el - la ba - ja - ste a la ro - me - ri - a por sa -  
car - me la pa - la - bra no la ve - rà sin tu vi - da.

12

Fig. 34. Jota a lo ligero, Sagrario Martínez. Transcripción propia

SEGUNDO TEMA

La de-spe-di da les do - y. no

se la qui-sie - ra dar por-que me ha gu - sta - do mu-

cho e-se mo - do de ba - i - lar, que di-me don - de vi - ves que yo me

vo - y con ti - go.

Fig. 35. Jota a lo ligero, Sagrario Martínez. Transcripción propia

Pasiega de arriba es ella.  
Bajaste a la romería  
por sacarme la palabra  
¡No la verás en tu vida!  
Fuiste a la parra a por uvas.  
Te *metisti* en la bodega.  
Más valía que lo guardares  
*pa'* comprar una *monteira*.  
La que traes es emprestada.  
¡No hay cosa que no se sepa!  
La chanchábila, pábila, mábila.  
La chanchábila, pábila, me.  
La chanchábila, pábila, mábila.  
¡Baila, baila el tirulé!  
¡Ahora sí que la *topastes*!  
¡Ahora sí que la topé!  
¡Ahora sí que la *topastes*,  
cuando dije el tirulé!  
Ahora sí que daré yo  
un golpe más al pandero,  
porque ha salido a bailar  
la culpa del *retequero*.  
Y en tu ventana,  
y en tu balcón,  
y en tu ventana  
tengo yo a mi amor.  
¡No me olvides, madre,  
no me olvides, no!<sup>95</sup>

---

<sup>95</sup> [https://mega.nz/file/VZs1XJQA#KZd5pnD1cPSjoDNAEhbb-DbttJ9-RY3h4snZmufz\\_Yw4](https://mega.nz/file/VZs1XJQA#KZd5pnD1cPSjoDNAEhbb-DbttJ9-RY3h4snZmufz_Yw4).

### 3. 3. 2. c. Aloños, Villacarriedo: jota a lo pesao

Intérprete: Angelines Ortiz González, pandereta y voz

Fecha de grabación: 13 de octubre de 1997

Lugar de grabación: cocina de la casa de Angelines

Archivo personal de la autora

Angelines distinguía los dos ritmos de *lo pesao* –al primero de los cuales denominaba *p'acá* y *p'allá* y al segundo *resbalón*– que presentó, tras un solo instrumental introductorio, en cuatro estrofas cantadas<sup>96</sup> entre las que se intercalaban otros tantos estribillos, tanto unas como otros ejecutados sobre el ritmo I.



Fig. 36. Secciones rítmicas primera y segunda del módulo básico *a lo pesao*, Angelines Ortiz.  
Transcripción propia

La principal característica del modo de tocar de Angelines estriba en el fluido y continuo movimiento rotativo del brazo y del antebrazo, así como en la cooperación entre las manos derecha e izquierda al ejecutar la percusión. La primera sostenía firmemente (recuérdese que Angelines es zurda) la pandereta, con el pulgar de un lado y todos los demás dedos del otro, en una posición de aproximadamente 120° con respecto al suelo. Esta mano completaba un recorrido giratorio exterior-interior (es decir, acercándose al cuerpo) según una curva que ascendía despacio para regresar luego, rápidamente, y comenzar un nuevo módulo rítmico. La muñeca intervenía, asimismo, en la incesante oscilación del instrumento. La mano izquierda, que mantenía todos los dedos agrupados<sup>97</sup>, golpeaba con la palma de la mano, tras lo cual realizaba un rápido movimiento ascendente con rebotes de los extremos distales y fricción del índice en la parte superior de la piel próxima al marco. El brazo izquierdo también desarrollaba el movimiento giratorio descrito, de suerte que la combinación de ambos gestos provocaba una particular vibración de las sonajas y un notable volumen sonoro en cada golpe. En la segunda sección del ritmo, la percusión sobre la membrana se hacía más incisiva y se efectuaba mediante una semirrotación de la mano izquierda, que golpeaba primero con el pulgar y la eminencia tenar y luego con los otros cuatro dedos unidos y la palma de la mano, produciéndose así un efecto sonoro decididamente más seco. Tal y como relataba la propia Angelines, resulta interesante subrayar que, cuando se tocaba en pareja en esta zona de Aloños, se enriquecía tímbricamente el segundo ritmo *a lo pesao* diferenciando las técnicas de

<sup>96</sup> Cuartetos de versos octosílabos.

<sup>97</sup> Los toques con la palma impactan primero en el centro y después en la zona superior de la piel.

ejecución; así, una panderetera empleaba la palma de la mano y la otra el dorso o mano vuelta (lámina n.º 11). La imagen sonográfica revela frecuencias sonoras hasta los 20 000 Hz cuya mayor concentración resulta evidente en la banda de resonancia de las sonajas, desde los 7500 hasta los 13 000 Hz; más en concreto, entre 7500 y 8000 Hz y entre 9500 y 10 000 Hz. Alrededor de 3000 Hz se aprecian los formantes de la voz cantada. La sonoridad producida por el parche no se muestra particularmente intensa dado el color verde de su representación gráfica, con la única excepción de los impactos producidos en correspondencia con los tiempos fuertes del compás, en los que –sobre los 1000 Hz aproximadamente– puede advertirse un viraje cromático hacia el amarillo. En general, la parte relativa a las sonajas se muestra continua a lo largo del eje temporal, aunque se hace más evidente entre 00.413-00.653 s y 01.651-01.911 s, en consonancia con el trino (lámina n.º 12).

En la segunda sección del ritmo, el sonograma muestra energía hasta 20 000 Hz y, una vez más, se aprecia su mayor concentración en el rango comprendido entre 7500 y 13 000 Hz aproximadamente. En el ámbito de esta zona de resonancia, pueden advertirse dos frecuencias distintas –la primera entre los 7500 y los 8000 Hz, y la segunda entre los 9500 y los 10 000 Hz– que, además de presentar evidencias de intensidad acústica indicada por la notable presencia de rojo, revelan una continuidad probada a lo largo del eje de abscisas como reflejo de la vibración continua de las sonajas. Con respecto a la banda de frecuencia del parche, existe una mayor concentración acústica en correspondencia con los tiempos fuertes del compás.<sup>98</sup> En esta parte de la *performance*, la panderetera imprime más intensidad a la percusión sobre la membrana al utilizar todos los dedos y la palma de la mano, con lo que se prolongan y refuerzan las frecuencias de resonancia; golpes que alterna con otros efectuados con las eminencias tenar e hipotenar de los que se deriva menos potencia sonora<sup>99</sup> pero que garantizan la vibración persistente de las sonajas.

---

<sup>98</sup> Su concentración, indicada en amarillo, es visible alrededor de 00.039-00.417 s, 00.627-01.215 s, y 01.612-01.813 s circa.

<sup>99</sup> Gráficamente puede apreciarse hacia 00.208 s, 00.314 s y 00.802 s.

varias veces

Pa-ra em - pe - zar a can - tar

varias veces

4

lla-mo a la vir-gen Ma - ri - a,

que me a-yu-de con su

8

gra - cia

que no pue - do con la mí - a y un cu - ba -

11

ni - - to me pre - gun - tó.

13

varias veces

Fig. 37. Jota a lo pesao, Angelines Ortiz. Transcripción propia.

Para empezar a cantar  
 llamo a la Virgen María,  
 que me ayude con su gracia

que no puedo con la mía.  
Y un cubanita me preguntó:  
«dime tú, resaladina,  
¿dónde tienes el amor?»  
Lo tengo en Cuba  
¡Ay, qué dolor!  
A la segunda palabra,  
le pido a mi corazón  
que se divierta cantando,  
que ahora tiene la ocasión.  
Y un cubanita me preguntó:  
«dime tú, resaladina,  
¿dónde tienes el amor?»  
Lo tengo en Cuba  
¡Ay, qué dolor!  
«Dime tú, resaladina,  
¿dónde tienes el querer?»  
Lo tengo en Cuba  
Y me viene a ver<sup>100</sup>.  
Una estrella se ha perdido,  
en el cielo no aparece.  
Por tu ventanita ha entrado,  
en tu cuarto resplandece.  
Y un cubanita me preguntó:  
«dime tú, resaladina,  
¿dónde tienes el amor?»  
Lo tengo en Cuba  
¡Ay, qué dolor!  
La despedida les doy,  
la despedida voy dando.  
Esta sí que es despedida,  
que me despido cantando.

---

<sup>100</sup> Aquí Angelines introduce una variante al repetir los versos en la segunda sección del ritmo *a lo pesao*, en la que normalmente no canta.

Y un cubanita me preguntó:  
 «dime tú, resaladina,  
 ¿dónde tienes el amor?»  
 Lo tengo en Cuba  
 ¡Ay, qué dolor!

### 3. 3. 2. d. Aloños, Villacarriedo: jota a lo ligero

Intérprete: Angelines Ortiz González, pandereta y voz

Fecha de grabación: 13 de octubre de 1997

Lugar de grabación: cocina de la casa de Angelines

Archivo personal de la autora

En el ritmo *a lo ligero*, Angelines sostenía el instrumento ligeramente perpendicular, con el cuero vuelto hacia abajo. La manera de tocar, muy similar a la de la sección *a lo pesao*, con dos secciones diversas en alternancia:



Fig. 38. Secciones rítmicas primera y segunda del módulo básico *a lo ligero*, Angelines Ortiz.  
 Transcripción propia

En la primera parte –sección en que se cantan tanto las estrofas como los estribillos–, la mano derecha rotaba constantemente para producir una rápida vibración de las sonajas, mientras que la izquierda o bien golpeaba la piel con la palma y con todos los dedos unidos y extendidos o bien la percutía mediante la articulación de los dedos en movimiento ascendente y frotando ligeramente con el índice (tresillos), para obtener sonidos fuertes e incisivos. En el segundo ritmo, en cambio, la mano izquierda alternaba la percusión con los dedos juntos y separados, los cuales efectuaban una rápida fricción ascendente de la membrana. La derecha, en el acento fuerte del módulo, guiaba la pandereta hacia la otra mano, variando el ángulo entre el brazo y el antebrazo. Los espectrogramas de sendos fragmentos de ambas secciones ponen de manifiesto todas estas diferencias; en el segundo, de hecho, los impactos son tan relativamente distantes entre sí que permiten ser distinguidos visualmente (lámina n.º 13). El sonograma condensa las frecuencias de resonancia hasta 20 000 Hz, con una mayor intensidad acústica entre aproximadamente los 7500 y los 13 000 Hz. Dentro de este rango relativo a las sonajas aparecen otras dos franjas, distintas, entre 7500-8000 Hz y entre 9500-10 000 Hz aproximadamente. Además, se aprecia su continuidad temporal a lo largo de las dos bandas de frecuencia anteriormente mencionadas.

Alrededor de 00.242 s y 00.486 segundos puede observarse el primer trino.<sup>101</sup> En cuanto a la resonancia del parche, existe una mayor concentración sonora entre 100 y 1400 Hz.<sup>102</sup> A pesar de que se trata de golpes descargados con la palma de la mano y en el área central de la piel, estos exhiben una menor intensidad (coloración verde) que los análogos en ejecuciones de otras pandereteras (lámina n.º 14). La imagen revela energía de hasta 20 000 Hz para los mismos ámbitos de frecuencia que en la primera sección del ritmo. También en este caso prevalece la resonancia de las sonajas gracias a los golpes dados en la membrana. Esta, con respecto a lo que sucede en el sonograma anterior, presenta una mayor concentración de energía, representada por la presencia del color amarillo, entre aproximadamente 100 y 1400 Hz.

---

<sup>101</sup> Elemento gráficamente más evidente en la franja comprendida entre los 10 000 y los 13 000 Hz circa.

<sup>102</sup> La cual destaca en los impactos correspondientes a los tiempos fuertes del compás; así, por ejemplo, 00.629, 01.359, 02.094 segundos.

$\bullet = 162$  circa

Te a - cuer-das ca - rre-da - no que me de - cí - as, que

6  
por na - die en el mun - do me ol - vi - da - ri - as.

12  
Me has ol - vi - da - do yo no me he muer - to mi - ra si tu

18  
has te - ni - do mal pen - sa - mien - to.

24  
II ritmo interludio entre las estrofas

III ritmo de transición

Fig. 39. Jota a lo ligero, Angelines Ortiz. Transcripción propia

Te acuerdas, carredano,<sup>103</sup>  
que me decías,  
que por nadie en el mundo  
me olvidarías.  
Me has olvidado,  
yo no me he muerto;  
mira si tú has tenido  
mal pensamiento.  
Amores he tenido  
y amores tengo.  
Y a ninguno he querido  
y a ti te quiero.  
Te acuerdas, carredano,  
que me decías  
que por nadie en el mundo  
me olvidarías.  
Me has olvidado,  
yo no me he muerto;  
mira si tú has tenido  
mal pensamiento.  
La despedida canto.  
Adiós y vuelve;  
que el que no se despide,  
no corresponde.  
Te acuerdas, carredano,  
que me decías  
que por nadie en el mundo  
me olvidarías.  
Me has olvidado,  
yo no me he muerto;  
mira si tú has tenido  
mal pensamiento.

---

<sup>103</sup> Gentilicio de Villacarriedo.

### 3.3.3. Valle del Pas

Ubicado en el sureste de la Comunidad, la descripción estilística de la técnica propia de esta área se basa en la *performance* de Carmen Samperio. La panderetera de San Roque de Riomiera sujetaba el instrumento en perpendicular y con la membrana vuelta hacia abajo.<sup>104</sup> En la primera parte del ritmo *a lo pesao* alternaba los golpes efectuados con todos los dedos unidos y ligeramente flexionados *en cuchara* con toques del pulgar.<sup>105</sup> En la segunda parte, la tañedora percutía el parche con el dorso de la mano según esa modalidad que en la zona de Campoo recibe el nombre de *mano vuelta*. Por lo que respecta a *lo ligero*, la pandereta se mantenía oblicua, con la piel hacia abajo, y la técnica empleada era muy similar a la anteriormente descrita, con la diferencia de que aquí la intérprete –que alternaba toques más ligeros, cerca del marco, con otros más fuertes en la parte central de la piel– no utilizaba la falange del pulgar sino principalmente el área lateral de éste y la eminencia tenar. Los otros dedos percutían unidos la piel, pero en este caso efectuaban un ligero trino con el índice y el medio.

#### 3.3.3. a. San Roque de Riomiera: jota *a lo pesao* (a lo bajo y a lo alto)

Intérprete: Carmen Samperio Lavín, pandereta y voz

Fecha de grabación: 18 de noviembre de 2006

Lugar de grabación: mirador de la casa de Carmen

Archivo personal de la autora

El ejemplo presentado por esta panderetera se organizaba en tres estrofas sin estribillo –formadas por cuartetos octosílabos a las que se agregaba la repetición de los dos últimos versos– e interpretadas sobre el primer ritmo. En la primera sección de *lo pesao*, la tañedora sujetaba el instrumento en perpendicular, pero con la membrana ligeramente hacia abajo y la golpeaba alternando entre toques con todos los dedos<sup>106</sup> y otros efectuados por el pulgar.<sup>107</sup> En el ritmo II, ejecutado sólo al final de

<sup>104</sup> Es de justicia recordar que la pandereta utilizada por Carmen sufrió una quebradura del parche, lo que limitó en gran medida su ejecución.

<sup>105</sup> Secuencia consistente en: dedos unidos, eminencia tenar, falange del pulgar, dedos unidos, dedos unidos.

<sup>106</sup> Algunos con los dedos un tanto flexionados *en cuchara* y otros con la mano abierta y los dedos ligeramente separados y extendidos.

<sup>107</sup> Los toques de pulgar también se ayudan de la masa muscular de su base y siguen esta secuencia: dedos, eminencia tenar, dedos, pulgar, dedos, dedos.

las estrofas,<sup>108</sup> percucía en el centro del cuero con la *mano vuelta* –dorso– siguiendo un movimiento descendente.<sup>109</sup>

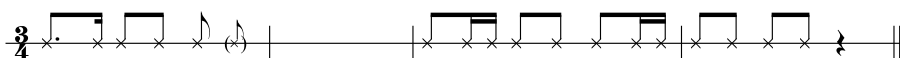


Fig. 40. Secciones rítmicas primera y segunda del módulo básico *a lo pesao*, Carmen Samperio.  
Transcripción propia

La imagen sonográfica muestra energía hasta aproximadamente los 13 000 Hz (lámina n.º 15),<sup>110</sup> aunque entre los 100 Hz y los 13 000 Hz se aprecia un espectro muy compacto y rico en el rango de frecuencia de las sonajas, desde 4500 Hz hasta 7000 Hz circa, estrechamente relacionado con la percusión de la membrana. Hasta alrededor de los 4000 Hz también se aprecian los formantes del canto (lámina n.º 16). En este caso, el sonograma presenta una ausencia total de potencia acústica a partir de los 13 000 Hz, lo que sin duda se debe al percance con la piel de la pandereta. De hecho, se revela una escasa resonancia de las sonajas dada la comedida presión ejercida sobre el cuero. Por lo que atañe a la percusión sobre esta última, se percibe una clara diferencia con respecto a la ejecución del primer ritmo, realizada por una más vívida coloración roja entre los 500 y los 1400 Hz.<sup>111</sup> El cambio se relaciona con una técnica ejecutiva diferente en esta parte de la pieza –la *mano vuelta*–, perceptible alrededor de 00.087 y de 00.700 segundos, momentos que corresponden a los toques iniciales del compás. Entre aproximadamente 01.998 y 02.850 segundos también se observan los formantes de la voz hasta, aproximadamente, los 2000 Hz.

<sup>108</sup> Recuérdese que el segundo ritmo solo se insinuó debido a la ya mencionada rotura de la membrana durante la ejecución.

<sup>109</sup> En esta sección, la tañedora apoyaba el instrumento en perpendicular y giraba la piel hacia sí misma.

<sup>110</sup> Es importante tener en cuenta que, en este caso, la intérprete no podía imprimir fuerza a sus toques por las razones mencionadas, de suerte que el análisis del sonograma adquiere un valor relativo.

<sup>111</sup> Nótese que esta es la banda de frecuencia correspondiente al parche, pero en la que también están presentes las sonajas.

♩ = 135 circa

Pa-sie-gu-ca soi-lo, soi-lo pa - sie - gu-ca y no -

5 lo nie - go. por-que mi pa-dre es pa - sie - go y me vie -

9 ne por he - re - do, por-que mi pa-dre es pa - sie - go y me vie -

13 ne por he - re - do.

17 Estrofas segunda y tercera a tempo

En el pue-blo de San Ro-que su - spi - ranmoz-as pa - sic - gas,

y se de-jan los co - ra - les en el pue-blo de La Ve - ga,

y se de-jan los co - ra - les en el pue-blo de La Ve - ga.

Il ritmo

Fig. 41. Jota *a lo pesao*, Carmen Samperio. Transcripción propia

*Pasieguca soilo, soilo,*  
*pasieguca, y no lo niego;*  
 porque mi padre es pasiego.  
 Y me viene por *heredo,*  
 porque mi padre es pasiego.

Y me viene por *heredo*.  
 En el pueblo de San Roque  
 suspiraba una pasiega,  
 que se deja los corales  
 en el pueblo de la Vega.  
 Que se deja los corales  
 en el pueblo de la Vega.  
 Dice que San Roque es feo  
 porque no tiene balcones;  
 pero tiene chicas guapas  
 que roban los corazones.  
 Pero tiene chicas guapas  
 que roban los corazones.

### 3. 3. 3. b. San Roque de Riomiera: jota *a lo ligero*

Intérprete: Carmen Samperio Lavín, pandereta y voz

Fecha de grabación: 18 de noviembre de 2006

Lugar de grabación: mirador de la casa de Carmen

Archivo personal de la autora

En la pieza *a lo ligero* ejecutada, compuesta por cuatro estrofas<sup>112</sup> y tres estribillos interpretados en la primera parte del ritmo, el instrumento era sostenido en perpendicular al cuerpo de la panderetera, que percutía la membrana en su parte superior alternando golpes con el pulgar, especialmente con la eminencia tenar, y con los otros dedos, entre los que se advierte una ligera presión sobre la piel del índice y del medio.

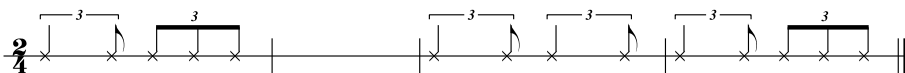


Fig. 42. Secciones rítmicas primera y segunda del módulo básico *a lo ligero*, Carmen Samperio.

Transcripción propia (también puede transcribirse en 6/8)

<sup>112</sup> Constituidas por cuartetos sin regularidad silábica. En la primera estrofa se anticipa en un pulso rítmico y medio, mientras que la segunda y tercera estrofas van *a tempo*.

También en *lo ligero*, por motivos idénticos a los anteriormente expuestos, en el sonograma la energía acústica no supera los 13 000 Hz (lámina n.º 17) y se revela una reducida presencia sonora de las sonajas, limitada a un rango comprendido entre, aproximadamente, 4500 Hz y 6500 Hz. El impacto en el tiempo fuerte del primer compás se produce alrededor de 00.157 s. y en el del segundo compás hacia los 00.840 segundos. En ambos casos, las frecuencias de resonancia se encuentran entre los 500 y los 1400 Hz. Entre 00.558 y 00.812 segundos se ejecuta un ligero trino reflejado en la imagen sonográfica, en la que se observan, asimismo, los formantes de la voz cantada prácticamente hasta los 3500 Hz (lámina n.º 18). La segunda parte del ritmo *a lo ligero* manifiesta los mismos límites que el ejemplo anterior; la energía se acumula en el rango de frecuencia de las sonajas, entre 4500 - 7000 Hz, y ostenta, además, una cierta continuidad temporal. Con respecto a la percusión sobre la membrana, los impactos inician hacia los 500 Hz y por una cierta intensidad (evidenciada por los colores amarillo y rojo) hasta, aproximadamente, los 1400 Hz.

♩ = 170 circa (con oscilaciones)

Con e se lin-do me ne-o que lle va la bo-ti ca - ria,

8 pa - re ce que va di cien - do del jon quil-lo sa-le el a - gua,

15 del jon quil-lo sa - le el a - gua de los ar - bo - les el vien -

21 to y de tu co - ra - zon sa - len me - mo - rias y pen - sa -

The musical score consists of four systems of music. Each system includes a vocal line in the upper staff and a piano accompaniment in the lower staff. The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 2/4. The tempo is marked as approximately 170 beats per minute with oscillations. The piano accompaniment features a steady eighth-note bass line and a treble line with triplets of eighth notes. The lyrics are in Spanish and describe a scene with a boat and water. There are downward-pointing arrows above the vocal line at the beginning of the first and second systems.

2

26

mien - tos.

32 Otro patrón rítmico

37 Segundo tema, repetido con microvariaciones

Ea ma - jo, ea ron - da mi cal - le, ron - da y no ten - gas

42

mie - do de no - che a na - die que en fren - te de mi puer - ta

47

vi-ve el al - cal - de y en fren - te de la tu - ya no vi - ve na -

52

die.

Fig. 43. Jota a lo ligero, Carmen Samperio. Transcripción propia

Con ese lindo meneo  
 que lleva la boticaria,  
 parece que va diciendo  
 del junquillo sale el agua.  
 Del junquillo sale el agua,  
 de los árboles el viento,  
 y de tu corazón salen  
 memoria y pensamiento.  
 Ea, majo, ea,  
 ronda mi calle,  
 ronda y no tengas miedo  
 de noche a nadie,  
 que enfrente de mi puerta  
 vive el alcalde,  
 y enfrente de la tuya  
 no vive nadie.

Dices que no me quieres,  
porque no tengo  
la nariz afilada  
y los ojos negros.  
Ea, majo, ea,  
ronda mi calle,  
ronda y no tengas miedo  
de noche a nadie,  
que enfrente de mi puerta  
vive el alcalde,  
y enfrente de la tuya  
no vive nadie.  
[Hablado] ¡Ay tú, pasiega! ¡Entra!  
Amores he tenido  
y amores tengo.  
A ninguno he querido  
y a ti te quiero.  
Ea, majo, ea,  
ronda mi calle,  
ronda y no tengas miedo  
de noche a nadie,  
que enfrente de mi puerta  
vive el alcalde,  
y enfrente de la tuya,  
no vive nadie.

### 3. 3. 4. La Montaña

Las características técnico estilísticas de esta zona, situada en el norte de la Comunidad, se describen a partir de las demostraciones realizadas por Ángeles Sánchez, María Santos y Mayte Solera.<sup>113</sup> El cambio de posición de la pandereta entre las dos

---

<sup>113</sup> También se ha incluido en el registro videográfico; el ejemplo de Remedios García a pesar de ciertas imperfecciones derivadas de que, por aquel entonces, la intérprete sufría un problema con los tendones de la mano. Considero útil, además de correcto, incorporar su versión dado que Remedios era considerada una de las representantes de esta tradición musical y que su presencia era frecuente en diversos festivales

secciones de *lo mojado* –que es como se llama localmente *lo pesao*– resulta un factor distintivo para el reconocimiento de su modalidad propia con respecto a los otros valles cántabros: perpendicular en la primera parte y paralela al cuerpo de la tañedora en la segunda, mientras se percute con ambas manos.<sup>114</sup> Al observar comparativamente las imágenes de las distintas ejecuciones puede apreciarse que las diferencias más notables residían en la diferente articulación de la mano sobre el instrumento,<sup>115</sup> mucho mayor en el caso de la entonces septuagenaria Ángeles Sánchez que en el de las jóvenes María Santos y Mayte Blanco, cuyas manos se colocaban en disposición casi cerrada para percudir la membrana, y los dedos, juntos, adoptaban una curva *en cuchara*.<sup>116</sup> Ángeles también mostró una mayor fluidez en los movimientos, que hacían vibrar tanto las sonajas como las diferentes zonas del parche;<sup>117</sup> en su ejecución –segunda sección del ritmo *a lo pesao*–, los golpes graves se realizaban con todos los dedos de la mano derecha, generalmente cerca del borde inferior, y se alternaban con otros que incidían en el centro de la piel.

Sin embargo, en la interpretación de las jóvenes torrelaveguenses, el movimiento de una de las dos manos era casi imperceptible debido al hecho de que la amplificación requería menor fuerza al percudir la membrana. También resulta interesante reparar en que, mientras Ángeles accionaba las sonajas articulando todos los dedos sobre el cuero y moviendo la muñeca de la mano que sostenía la pandereta, María y Mayte tendían, sobre todo, a acentuar la resonancia a través del raspo o resbalón, técnica que en aquel momento prevalecía frente a la anterior y que algunas maestras consideraban basilar para el aprendizaje mismo del instrumento.<sup>118</sup> Por último, en algunos casos, la aceleración en la ejecución de la jota constituye un elemento particularmente acusado al comparar ambas versiones<sup>119</sup>. Cabe señalar que

---

locales. La descripción tiene en cuenta, asimismo, la ejecución de Enriqueta Cabrero, de la cual, desafortunadamente, no pude insertar ningún material videográfico.

<sup>114</sup> Cfr. vídeo de Ángeles Sánchez:

<https://mega.nz/file/0UUDkLiR#MsuR9bWGZ3OZjotWVqZxMC6o-RdnkyL8mXM-cXQdSPM>

<sup>115</sup> Además, naturalmente, de la introducción de una forma de canto a dos voces que se mueven por terceras paralelas, como ya se ha dicho. Cfr. ejemplo videográfico de María Santos y Mayte Blanco: [https://mega.nz/file/AE1UGCRO#eLFTAKN8or4X\\_J23-dSs73TdVqL9tFXxRWKHeKjPK-w](https://mega.nz/file/AE1UGCRO#eLFTAKN8or4X_J23-dSs73TdVqL9tFXxRWKHeKjPK-w)

<sup>116</sup> Diferencias que también surgen en el análisis del espectro. La posibilidad de contrastar *performances* de pandereteras de diferentes generaciones permite evidenciar los cambios que las más provecetas remarcan continuamente. Este cotejo solo fue posible en relación con los estilos de la Montaña y Campoo que, por otra parte, y como ya se ha dicho, resultan los más difundidos en la actualidad.

<sup>117</sup> Véase ejemplo de Ángeles Sánchez:

<https://mega.nz/file/0UUDkLiR#MsuR9bWGZ3OZjotWVqZxMC6o-RdnkyL8mXM-cXQdSPM>

<sup>118</sup> No pretendo afirmar que las tañedoras más ancianas prescindan del trino, pero en su praxis este gesto solía acentuarse menos y se integraba más armoniosamente con la articulación de los otros dedos que percuten el parche.

<sup>119</sup> Cfr. vídeo [https://mega.nz/file/AE1UGCRO#eLFTAKN8or4X\\_J23-dSs73TdVqL9tFXxRWKHeKjPK-w](https://mega.nz/file/AE1UGCRO#eLFTAKN8or4X_J23-dSs73TdVqL9tFXxRWKHeKjPK-w)

muchas de las disparidades aquí resaltadas vienen determinadas por distintas cuestiones, como que la mayoría de las nuevas generaciones han aprendido a tañer en clases repletas de alumnas que no están acostumbradas a acompañar el baile (puesto que la música para este suele ser ejecutada por pito y tambor) y que a menudo se toca en lugares que cuentan con amplificación.

### 3. 3. 4. a. Casar de Periedo: jota a lo pesao (p'acá y p'allá, a lo mojado)

Intérprete: Remedios García, pandereta y voz

Fecha de grabación: 25 de septiembre de 1997

Lugar de grabación: portal de la casa de Remedios

Archivo personal de la autora

Como primera anotación, debe señalarse la presencia del canto en ambas secciones rítmicas que, además de denominarse localmente *a lo mojado*, según se ha visto, también se conocen en la zona como *p'acá* y *p'allá*. En la primera sección, la mano izquierda sujetaba el instrumento perpendicular al suelo y los brazos, cerca del cuerpo, formaban un ángulo de aproximadamente 45° con el antebrazo. La muñeca izquierda giraba hacia adentro, acompañando el pulso del módulo rítmico. La mano derecha, abierta, tocaba en secuencia con los dedos extendidos y ligeramente separados, alternando rápidamente toques con el anular, medio e índice,<sup>120</sup> lo que provocaba un movimiento particular de las sonajas. En la segunda sección, la tañedora sostenía la pandereta con la derecha, la colocaba prácticamente paralela al suelo –en ángulo de 120°– y golpeaba la membrana con ambas manos. La derecha, en la zona baja, próxima al marco, efectuaba toques mesurados mientras que la izquierda percucía firmemente la parte central del cuero con los dedos un tanto curvados *en cuchara*. El lado derecho (brazo y mano) cumplía, asimismo, el cometido de agitar el instrumento y hacer que las sonajas resonasen describiendo un recorrido ascendente bien distinto de la rotación longitudinal de la primera sección.



Fig. 44. Secciones rítmicas primera y segunda del módulo básico *a lo pesao*, Remedios García.  
Transcripción propia

<sup>120</sup> El dedo índice frota la piel en sentido ascendente, lo que incrementa la vibración de las sonajas. Es importante señalar que Remedios en aquel entonces sufría de grave problemas en un tendón de la mano lo cual constituía un fuerte condicionante de su ejecución.



Fig. 45. Remedios García el Día de Cantabria, Cabezón de la Sal, 10 de agosto de 1997. Fotografía, colección particular de la autora

El sonograma (lámina n.º 19) muestra un rango de frecuencia bastante compacto entre 3000 y 19 000 Hz en correspondencia con la resonancia de las sonajas, cuya vibración está determinada por la técnica de la panderetera que, además de imprimir el movimiento de la muñeca de la mano que sostiene el instrumento, desarrolla con cierta continuidad un gesto circular y ascendente alrededor del marco, con una ligera presión de los dedos índice y medio. Sin embargo, se manifiesta una menor presencia de energía en las bandas de frecuencia relativas a la piel –tal y como indica la coloración amarilla y verde– debido, quizá, a los problemas de salud que impidieron a la tañedora ejercer mayor presión en su toque (lámina n.º 20).

La imagen sonográfica demuestra que la resonancia de las sonajas aviva las tres bandas de frecuencia comprendidas entre 3000 y 20 000 Hz, con intensidad más evidente desde los 3500 hasta los 12 000 Hz. La franja vinculada al parche presenta una mayor compacidad en correspondencia con los impactos más incisivos descargados en el centro de la piel, por cuya causa se prolonga la potencia acústica, que también se ve incrementada por la vibración de las sonajas derivada de los toques directos sobre el bastidor.

$\bullet = 97$  circa

Pa-ra em - pe - zar a can - tar

al son de la pan - de - re - ta,

es el son que mas me gu - sta e a re - sa - la - da

lo mas lin - do de mi tier - ra.

Que lle - vas en el man-

5 veces

20  
te-o un re-pi-co - te-o mi vi-da y o - le, y con el me van ro - bando los co-ra-zo-

25  
nes los co-ra-zo - nes. No me ro-bes el mi-o, no me le ro -

30  
bes, no me le ro - bes. E - sa pan - de - re - ta

34  
que to - co es la mu-si-ca de Can-ta - bria,

38  
es la mu - si-ca mas bo-ni - ta

42  
e-a re-sa-la - da que hayen to-da la mon-ta-ña.

Fig. 46. Jota *a lo pesao*, Remedios García. Transcripción propia

Para empezar a cantar  
al son de la pandereta;  
es el son que más me gusta ¡Ea, resalada!  
Lo más lindo de mi tierra.  
Es el son que más me gusta ¡Ea, resalada!  
Lo más lindo de mi tierra.  
¿Qué llevas en el manteo?  
Un repicoteo, mi vida y olé,  
y con él me van robando  
los corazones, los corazones.  
No me robes el mío.  
¡No me *le* robes, no me *le* robes!  
Esta pandereta que toco

es la música de Cantabria.  
¡Es la música más bonita, ea, resalada,  
que hay en toda la Montaña!  
¡Es la música más bonita, ea, resalada,  
que hay en toda la Montaña!  
Una palomita blanca  
como la nieve volando va;  
baja al río a beber agua  
con mucho garbo y serenidad.  
Y después de haber bebido,  
levanta el vuelo y se echa a volar;  
va a dar agua a sus pichones,  
que ha dejado en el palomar.  
Va a dar agua a sus pichones,  
que ha dejado en el palomar.  
Sé cantar y sé bailar;  
sé tocar la pandereta.  
Estos bailes y estos cantos ¡Ea resalada!  
son las raíces de mi tierra.  
Estos cantos y estos bailes ¡Ea resalada!  
son las raíces de mi tierra.  
Si quieres que te la ponga longa,  
ven acá, lará y te la pondré,  
la hebillita en el *zapadadatu*  
y el *zapadodadito* en el pie.  
Longa ven acá, lará y te la pondré,  
la hebillita en el *zapadadatu*  
y en el pie.  
Longa ven acá, lará, y te la pondré.  
Allá va la despedida  
con alegría y salero,  
que tocó la pandereta ¡Ea, resalada!  
Remedios la de Periedo.  
Que tocó la pandereta ¡Ea resalada!  
Remedios la de Periedo.

¡Viva Cantabria!

### 3. 3. 4. b. Casar de Periedo: jota a lo ligero

Intérprete: Remedios García, pandereta y voz

Fecha de grabación: 25 de septiembre de 1997

Lugar de grabación: portal de la casa de Remedios

Archivo personal de la autora

En la primera sección del ritmo, que en la zona recibe el nombre de «pericote», la tañedora sostenía la pandereta perpendicular y el movimiento circular producido para percutir la membrana era análogo al de la primera sección de *lo pesao*, a pesar de que, en este caso, los impactos se produjeran más hacia el centro de la piel. El segundo ritmo, casi de paso o enlace,<sup>121</sup> se ejecutaba con los dedos unidos y levemente curvos *en cuchara*, describiendo movimientos ascendentes.



Fig. 47. Secciones rítmicas primera y segunda del módulo básico *a lo ligero*, Remedios García. Transcripción propia

En esta sección del ritmo, el sonograma (lámina n.º 21) manifiesta una mayor presencia de energía acústica a lo largo del eje de abscisas en la zona de resonancia de la membrana –desde 150 hasta 350 Hz– en la unidad del compás que corresponde al golpe descargado en el centro de la piel seguido de toques articulados más leves. La banda de frecuencia de las sonajas, entre 3500 y 17 000 Hz, evidencia una fuerte energía relacionada casi exclusivamente con los impactos más incisivos, aunque la imagen ofrece menos claridad gráfica. Probablemente, la reducida intensidad acústica en las bandas de frecuencia de las sonajas esté condicionada por la ya mencionada tendinitis de la intérprete (lámina n.º 22).

En la segunda sección del ritmo, la imagen sonográfica muestra la vibración de todas las áreas de frecuencia en correspondencia con el primer golpe del compás; el indicador gráfico en color rojo señala más energía en el área de las sonajas, pero, por otro lado, mucha menos alrededor del segundo pulso.<sup>122</sup> El tresillo es visible entre 0.478 s. y 0.480 s aproximadamente.

<sup>121</sup> Confróntense, por ejemplo, los compases n.º 24-27-35 de la Fig. 49.

<sup>122</sup> Véase, por ejemplo, en 0.476 segundos que el golpe se imprime con muy poca fuerza. En algunos momentos es tan poco audible que se ha decidido transcribirlo entre paréntesis.

$\text{♩} = 168 \text{ ca.}$

7 veces

Por el ai-re van los su-spi-ros de mi a-man-te

5

por el ai-re van por el ai-re por el ai-re

11

por el ai-re van que los ve-o-re-lum-brar.

16

repetido varias veces

Que quie-res que te trai-ga que

22

voy a Ma-drid? Que no quie-ro que me trai-gas no quie-ro que me trai-gas que me

3 3

28

lle - ves sí que me lle - ves sí que me lle - ves sí

35

ya co - ger el tre - bo - le el tre - bo - le el tre - bo - le ya co - ger el

40

tre - bo - le la no - che de San Juan.

Fig. 48. *Jota a lo ligero*, Remedios García. Transcripción propia

Por el aire van  
 los suspiros de mi amante;  
 por el aire van,  
 por el aire, por el aire.  
 Por el aire van,  
 que los veo relumbrar.  
 Por el aire van  
 los suspiros de Mateo;  
 por el aire van,  
 que los veo, que los veo.  
 Por el aire van  
 que los veo relumbrar.  
 Qué quieres que te traiga  
 que voy a Madrid.  
 Qué quieres que te traiga

que voy a Madrid.  
 No quiero que me traigas,  
 no quiero que me traigas;  
 que me lleves sí  
 que me lleves sí,  
 que me lleves sí.  
 Y a coger el *trébole*,  
 el *trébole*, el *trébole*.  
 Y a coger el *trébole*  
 la noche de San Juan.  
 Y a coger el *trébole*,  
 el *trébole*, el *trébole*  
 A coger el *trébole*  
 los mis amores van.

### 3. 3. 4. c. Cohicillos, Cartes: jota a lo pesao (p'acá y p'allá y a lo mojao)

Intérprete: Ángeles Sánchez, pandereta y voz

Fecha de grabación: 24 de septiembre de 1997

Lugar de grabación: salón de la casa de Ángeles

Archivo personal de la autora

La tocadora cartiega presentó una jota a lo pesao –que localmente también se denomina *p'acá y p'allá y a lo mojao*–<sup>123</sup> organizada en dos estrofas y dos estribillos correspondientes, respectivamente, a sendas secciones rítmicas y acompañadas ambas por el canto; cabe indicarse que la pieza concluyó con tres golpes secos de pandereta. Sostenía el instrumento con la mano derecha y su disposición marcaba la diferencia fundamental entre las dos partes de la pieza: en la primera, *p'acá p'allá*, se mantenía en una posición tendencialmente perpendicular al cuerpo, mientras que en la segunda, *a lo mojao*, se disponía casi paralela a este y con la piel dirigida hacia abajo. En la primera parte del ritmo, percutía con la mano abierta y los dedos sustancialmente separados (con el medio realizaba el trino), incidiendo en la parte izquierda del parche, próxima al bastidor, para luego golpear la zona central del instrumento y, finalmente, volver del aro al centro frotando la piel en un movimiento de desarrollo

<sup>123</sup> Las dos denominaciones indican las partes correspondientes del ritmo y los cambios de una sección coréutica a otra. Tal y como relata la propia panderetera: «Para bailar la jota, que se dice hoy, pues siempre decíamos nosotras: «toca un *p'acá p'allá*; y cuando empiezan a dar la vuelta la pareja es cuando se hace *a lo mojao*». Ángeles Sánchez, entrevista 24 de septiembre de 1997.

horizontal. En la segunda parte, la tañedora atacaba la membrana con ambas manos: la derecha, abierta, golpeaba con los dedos el centro de la piel en trayectoria ascendente –a señalar los toques con la eminencia tenar en el borde del marco–, mientras que la izquierda, con los dedos extendidos, intervenía en la parte inferior del instrumento.<sup>124</sup>

Desde un punto de vista tímbrico, la diferencia más obvia entre los dos ritmos residía en que, si en el primero las sonajas vibraban gracias a un movimiento de pequeña rotación, en el segundo resonaban al ser sacudidas por los golpes descargados de abajo arriba. La función de la mano izquierda consistía en secundar la percusión del ritmo principal girando la muñeca,<sup>125</sup> mientras que la mano derecha producía una figuración rítmica muy simple al poner en movimiento las sonajas mediante la fricción de la piel, una técnica que esta intérprete realizaba aplicando tanto el dedo índice como índice y medio juntos, lo que, probablemente, proporcionaba un mejor resultado en términos de volumen sonoro.

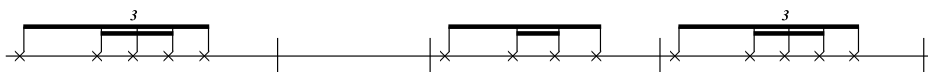


Fig. 49. Secciones rítmicas primera y segunda del módulo básico *a lo pesao*, Ángeles Sánchez.  
Transcripción propia

El sonograma (lámina n.º 23) muestra frecuencias de mayor intensidad en correspondencia con las sonajas, para las que se identifican tres bandas de resonancia diferentes: entre 3000 y 6000 Hz, entre 8500 y 11 000 Hz –zona de máxima energía acústica– y entre 15 000 y 20 000 Hz. Si se compara esta gráfica con la transcripción musical y con el registro de vídeo, puede apreciarse un primer golpe fuerte (primera corchea del compás) que corresponde al impacto descargado en el centro de la membrana,<sup>126</sup> área en la que se refleja una mayor potencia de las zonas de frecuencia de la piel y una escasa resonancia de las sonajas. Estas últimas aumentan su energía sonora durante la ejecución del tresillo, momento en que la panderetera realiza un trino al deslizar el dedo medio desde el centro de la piel hacia el marco –alrededor de los 8500 y los 11 000 Hz–. En cambio, la segunda corchea del compás se realiza percutiendo el pulgar contra el área próxima al bastidor, lo que aminora la vibración de la membrana y, en consecuencia, origina una menor intensidad (lámina n.º 24). Se aprecian, asimismo, los formantes del canto hasta los 3500 Hz aproximadamente. Al primer golpe, realizado en el centro del instrumento (corchea con

<sup>124</sup> Cabe señalarse que, en la ejecución de este ritmo, la panderetera alterna la punta de las yemas sobre el centro del parche con las eminencias musculares de la base de la palma casi en el borde del bastidor.

<sup>125</sup> La mano que sujeta a pandereta se acerca a la mano que percute, y no al revés.

<sup>126</sup> Véanse 00.034 y 00.105 segundos.

puntillo), se debe la frecuencia de resonancia del parche, evidente hasta alrededor de los 1300 Hz, mientras que la relativa a las sonajas llega hasta los 20 000 Hz, con una intensidad particular entre 8500 y 11 000 Hz. La imagen sonográfica del segundo golpe muestra menos energía en el área de frecuencia de la piel –recuérdese que en este caso se percute con la eminencia tenar y cerca del marco<sup>127</sup>– pero más potencia sonora en el área de frecuencia de las sonajas, sobre todo entre 8500 y 11 000 Hz. El tercer golpe (segunda corchea, en la sílaba «me») es de menor intensidad que el primero, aunque también indica una fuerte presencia de energía en las bandas de frecuencia relativas a las sonajas.



Fig. 50. Ángeles Sánchez y sus hermanas el Día de San Cipriano, Cohicillos, 16 de septiembre de 1997. Fotografía, colección particular de la autora

<sup>127</sup> Cfr. Fig. 52, compás n.º 27, semicorchea. Dosillo en las sonajas realizado al alternar el golpe de la mano derecha (más fuerte y producido con la base del pulgar) y el de la mano izquierda (con todos los dedos). Véase ejemplo videográfico

<https://mega.nz/file/0UUDkLiR#MsuR9bWGZ3OZjotWVqZxMC6o-RdnkyL8mXM-cXQdSPM>

$\bullet = 90$  circa

Te tie - nes por bue - na mo - za, bue - na mo - za y

no lo e - res. Te tie - nes por re - sa - la - da

don - de e - sta la sal que tie - nes e - a e - a a due - ño

mi - o. Sa - ca - me

2

28

de las pri - so - n don - de me tie - nes me - ti - do,

34

o - le, o - le, due - ño mi - o.

40

11 veces

La pri - me - ra va con pe - na, la se - gun - da con do -

44

lor y pa - ra per der el mie - do e - a re - sa -

48

la - da voy le - van - tan - do la voz.

52

U-na pa-lo-mi - ta blan - ca co-mo la nie - ve vo-lan - do va,

56

baja a dar a-gua a sus pi - cho - nes que ha de - ja - do en el pa - lo - mar.

Fig. 51. Jota a lo pesao, Ángeles Sánchez. Transcripción propia

Te tienes por buena moza,  
 buena moza, y no lo eres.  
 Te tienes por resalada.  
 ¿Dónde está la sal que tienes?  
 ¡Ea, ea, dueño mío!  
 Sácame de las prisiones  
 donde me tienes metido.  
 ¡Ole, ole, dueño mío!<sup>128</sup>  
 La primera va con pena,  
 la segunda con dolor,  
 y para perder el miedo,  
 ¡Ea resalada!  
 Voy levantando la voz.  
 Y para perder el miedo,

<sup>128</sup> Ángeles canta los últimos tres versos de esta estrofa al comienzo del ritmo «a lo mojado»; de hecho, como ella misma me explicó, el estribillo siempre tiene lugar en ritmo II.

¡Ea resalada!  
 Voy levantando la voz.  
 Una palomita blanca  
 como la nieve volando va.  
 Va a dar agua a sus pichones  
 que ha dejado en el palomar.  
 Y después de haber bebido  
 levanta el vuelo y se echa a volar.  
 Va a dar agua a sus pichones,  
 que ha dejado a medio criar.  
 ¡Ole, ole, ole, ole,  
 que ole, ole, resalero!  
 ¡Ole, ole, ole, ole!  
 ¡Que límpiase con mi pañuelo!

### 3. 3. 4. d. Cohicillos, Cartes: *jota a lo ligero (pericote, periquín o perequín)*

Intérprete: Ángeles Sánchez, pandereta y voz

Fecha de grabación: 24 de septiembre de 1997

Lugar de grabación: salón de la casa de Ángeles

Archivo personal de la autora

La pieza *a lo ligero* –llamada en la zona *pericote*<sup>129</sup>, *periquín* o *perequín*– que interpretó Ángeles Sánchez se componía de tres estrofas, cantadas en la primera parte del ritmo, y de tres estribillos entonados en la segunda. En ambas secciones la pandereta se sujetaba perpendicular al suelo y con la membrana ligeramente inclinada hacia abajo. La percusión se realizaba a mano abierta, con el pulgar un tanto desplazado hacia el exterior, a través de movimientos ascendentes de los dedos.<sup>130</sup> Debe advertirse la ejecución de algunos golpes secos entre las dos partes de *lo ligero* para indicar a los bailadores el cambio de los módulos coréuticos, tal y como señalaba la propia intérprete:<sup>131</sup>

<sup>129</sup> «G. Tuzi: ¿Qué significa *pericote*?/ A. Sánchez: Mira, aquí decimos que uno que va dando saltos, que salta paredes o algo así, decimos: "oh, mira qué perico, cómo salta". Puede ser que venga de esto [...] Puede venir de eso y como el saltar es más alegre que la jota, pues *pericote*». Ángeles Sánchez, entrevista 24 de septiembre de 1997.

<sup>130</sup> El dedo medio asciende presionando desde el centro del parche y pone en vibración las sonajas, que producen grupos de tresillos.

<sup>131</sup> Cfr. Fig. 54, compás n.º 47.

Dando el cambio, que yo doy así, cuando doy tres golpes, empieza *p'atrás* y *p'alante* la pareja, y se dan la vuelta a la espalda el uno al otro. Y ya cuando yo empiezo otra vez, ellos se paran. Hasta que yo no vuelvo a empezar a cantar, no baila la pareja [...] La pandereta está tocando, y hasta que no empieza a cantar la que la toca, no empieza a bailar la pareja.<sup>132</sup>



Fig. 52. Secciones rítmicas primera y segunda del módulo básico *a lo ligero*, Ángeles Sánchez.  
Transcripción propia

Aunque la técnica fuera muy similar a la empleada en la jota, dado el carácter del baile, la panderetera acentuaba la rotación de la muñeca derecha que sostenía la pandereta, lo que implicaba una mayor presencia –con respecto a *lo pesao*– de la vibración de las sonajas en el resultado tímbrico general y así se refleja en las frecuencias agudas registradas los sonogramas (lámina n.º 25). En reciprocidad con el marco, el sonograma muestra una vibración de la membrana al primer golpe (inicio del compás) entre aproximadamente los 150 y los 1200 Hz. La percusión en la zona central de la piel, incluido el trino, causa una mayor respuesta de las sonajas –que afecta principalmente a la banda de frecuencia<sup>133</sup> establecida alrededor de 8500 y 11 000 Hz– y provoca una reducción de la energía en las frecuencias bajas del parche.<sup>134</sup>

En la representación gráfica (lámina n.º 26) queda evidencia del comportamiento de la membrana en correspondencia con la unidad de movimiento del compás<sup>135</sup>. Los fuertes impactos sobre el centro de la piel también repercuten grandemente en las sonajas<sup>136</sup>, para las que –como en casos anteriores– pueden distinguirse tres bandas de frecuencia alta que reflejan mayor montante energético entre 8500 y 11 000 Hz aproximadamente.

<sup>132</sup> Ángeles Sánchez, entrevista 24 de septiembre de 1997.

<sup>133</sup> Como en ejemplos anteriores, se observan tres bandas de frecuencia diferentes relativas a las sonajas.

<sup>134</sup> El golpe más ligero sobre la membrana se ha transcrito entre paréntesis.

<sup>135</sup> Cfr. Fig. 54, compases n.º 28 y 29 que corresponden al esqueleto de la segunda sección del ritmo. El primer golpe, descargado en el centro del parche, corresponde a la primera negra (parte baja del pentagrama, sílaba «Di»); en la sílaba «le» se imprime un toque más ligero con el pulgar junto al bastidor (nota entre paréntesis). En el cuatrillo se ejecuta el trino, que repercute en la trepidación de las sonajas.

<sup>136</sup> La resonancia afecta a todo el rango de frecuencia hasta aproximadamente los 20 000 Hz. En este, al igual que en otros ejemplos analizados hasta ahora, la vibración de las sonajas también es causada por el movimiento de la muñeca de la mano que sostiene el instrumento.

♩ = 150 circa

En la ra - ma mas al - ta de u -

na ca - ji - ga flo - ri - da can - ta - ba u -

na pa - lo - ma ya - si de - ci - a: cuan -

to te quie - ro ca - ri - ño mi - o.

Mas te qui - sie - ra si

Detailed description: The score is for piano and voice. The piano part consists of a continuous accompaniment of eighth-note triplets in the right hand, with a bass line of quarter notes in the left hand. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 2/4. The tempo is marked as approximately 150 beats per minute. The vocal line is in Spanish and consists of five lines of music. The lyrics are: 'En la rama mas alta de u- na ca-ji-ga flo-ri-da can-ta-ba u- na pa-lo-ma ya-si de-ci-a: cuan-to te quie-ro ca-ri-ño mi-o. Mas te qui-sie-ra si'. A downward arrow above the third measure of the second line of music indicates a change in pitch: 'Desde aqui 1/4 de tono inferior'. The score is divided into five systems, each containing four measures.

2

21

fue - ra mi - o.

25

Di - le que no

29

voy, que no voy, que no va - ya, di - le que no

33

voy a la fuen - te a por a - gua, di - le que no

37

voy, que no voy, que no he i - do, di - le que no

41

voy a la fuente a por vino.

45

3 veces

Desde aquí la afinación  
desciende más

3 veces

Desde aquí la afinación  
desciende más

49

U - na vez que yo qui - si - e - ra y tu ma -

53

Desde aquí la afinación  
desciende más

dre no qui - si - e - ra co - mo tie - ne tan mal ge -

57

nio to - do lo des - com - pu - si - e - ron,

4

61

co - mo tie - ne tan mal ge -

65

nio to - do lo des - com - pu - si - o.

69

73

3 veces

Que ver - de que ver - de que

77

ver - de ver - de e - stá la man - za - na en el ar - bol que

81  
ya ma - du - ra - rà, que ya ma - du - ra - rà, que

85  
ya ma - du - ra - rà, que ver - de que ver - de que

89  
ver - de ver - de e - stá.

93

Fig. 53. Jota a lo ligero, Ángeles Sánchez. Transcripción propia

En la rama más alta  
de una cajiga<sup>137</sup> florida  
cantaba una paloma  
y así decía:  
cuánto te quiero, cariño mío.

<sup>137</sup> También llamado roble común, roble carballo o roble fresnal (*Quercus robur*).

Más te quisiera si fueras mío.  
 Dile que no voy, que no voy,  
 que no vaya.  
 Dile que no voy  
 a la fuente a por agua.  
 Dile que no voy, que no voy,  
 que no he ido.  
 Dile que no voy  
 a la fuente a por vino.  
 Una vez que yo *quisí*  
 y tu madre no quiso.  
 Como tiene tan mal genio  
 todo lo *descumpusió*  
 Como tiene tan mal genio  
 todo lo *descumpusió*.  
 Qué verde, qué verde,  
 qué verde, verde, está,  
 la manzana en el árbol,  
 que ya madurará.  
 Que ya madurará, que ya madurará  
 qué verde, qué verde,  
 qué verde, verde, está.

### 3. 3. 4. e. Torrelavega: jota a lo pesao

Intérpretes: Mayte Blanco, pandereta y voz

María Santos, pandereta y voz

Fecha de grabación: 28 de septiembre de 1997

Lugar de grabación: Teatro Principal de Reinosa durante el Certamen de Música Folclórica de San Mateo

Archivo personal de la autora

Las tañedoras ejecutaron una pieza formada por dos estrofas<sup>138</sup> y dos estribillos –para adecuarse a los límites impuestos por el jurado del concurso– que introdujeron

<sup>138</sup> Cuartetos de versos octosílabos.

agitando la pandereta sostenida en paralelo al suelo. Si bien la característica más notoria de estas jóvenes es la introducción de una forma polivocal, novedosa con respecto al llamado estilo *antiguo*, en la que la segunda voz procede por terceras paralelas, el estilo de ejecución era similar al de Ángeles Sánchez. La diferencia más evidente con respecto a aquella relativa a la primera parte de *lo pesao* –el instrumento sujeto por la mano derecha en posición perpendicular– vino determinada por una mayor presión del dedo que frota la piel en trayectoria ascendente y hace vibrar las sonajas, cuyo sonido resultaba más independiente del de la membrana. En la segunda sección, las intérpretes percutían el centro del instrumento, que se mantenía paralelo al suelo, con la mano casi cerrada *en cuchara* (especialmente María Santos). Es importante subrayar que estas dos pandereteras estudiaron en la escuela de folclore Torrelavega<sup>139</sup> y representan lo que puede considerarse ese *nuevo* estilo<sup>140</sup> del que se ha tratado en el capítulo anterior.

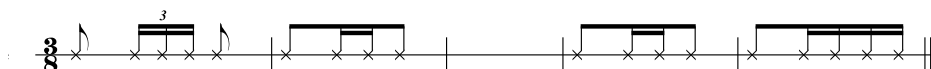


Fig. 54. Secciones rítmicas primera y segunda del módulo básico *a lo pesao*, Mayte Blanco y María Santos. Transcripción propia

Tal y como demuestra el correspondiente sonograma (lámina n.º 27), las variantes ejecutivas comportan una diferencia notoria del timbre general obtenido.<sup>141</sup> En la imagen, los golpes principales del ritmo de la primera sección no se distinguen con facilidad; en cambio, aparece claramente reflejada la banda de frecuencia relativa a las sonajas, que demuestra una cierta continuidad temporal entre 4000 y 8000 Hz aproximadamente. Todo esto es producto del trino, efectuado mediante un movimiento circular del dedo alrededor del marco. Se aprecia, por último, una banda de frecuencia adicional alrededor de los 12 000 y los 13 500 Hz (lámina n.º 28). Tampoco se reconocen fácilmente los impactos percusivos en esta sección: la diferente manera de golpear la membrana –utilizando la falange en lugar de la base del pulgar, como hacía Ángeles Sánchez– se traduce en un nivel sonográfico más bajo en la zona de frecuencia de las sonajas.

<sup>139</sup> Antiguas integrantes también del grupo Nuestra Señora de Covadonga.

<sup>140</sup> A pesar de que no resulta pertinente generalizar, dado que incluso entre las generaciones más jóvenes existen divergencias estilísticas, sí que es posible detectar una cierta homogeneidad entre las pandereteras egresadas de una misma escuela de folclore.

<sup>141</sup> En todo caso, téngase presente que se trata de dos intérpretes y que, como ya se ha indicado, su *performance* está amplificada, cosa que sucede siempre en los festivales y concursos.

♩ = 101 circa  
6 veces

La pri-me-ra va - le va - le, — la se-gun-

da va - le ro - sa, — la ter-ce-ra por-que i - gua - le.

Un cla - vel

con u - na ro - sa me voy ma - ña - na, me voy por ver - te.

Me mar - cho pa-ra L'A - va - na

2

41

a un-que me cue-ste la mu-er-te me voy ma-ña-na,

47

me voy por ver-te.

Fig. 55. Jota a lo pesao, Mayte Blanco y María Santos. Transcripción propia

La primera vale, vale.  
 La segunda vale rosa.  
 La tercera porque iguale  
 un clavel con una rosa.  
 Me voy mañana,  
 me voy por verte.  
 Me marchó para La Habana  
 aunque me cueste la muerte.  
 Me voy mañana,  
 me voy por verte.  
 Si supiera que en el mundo  
 se vendieran corazones,  
 yo habría de comprar uno,  
 que tengo el mío en prisiones.  
 Me voy mañana,  
 me voy por verte.  
 Me marchó para La Habana  
 aunque me cueste la muerte.

Me voy mañana,  
me voy por verte.

### 3. 3. 4. f. Torrelavega: jota *a lo ligero* (*pericote, perequín o periquín*)

Intérpretes: Mayte Blanco, pandereta y voz

María Santos, pandereta y voz

Fecha de grabación: 28 de septiembre de 1997

Lugar de grabación: Teatro Principal de Reinosa durante el Certamen de Música Folclórica de San Mateo

Archivo personal de la autora

También en este caso, al ejecutar dos estrofas de este *pericote, periquín o perequín* intercaladas por sendos estribillos<sup>142</sup> en la primera parte del ritmo, las tañedoras anunciaron *lo ligero* con el sacudimiento de la pandereta sujeta en paralelo al suelo y desarrollaban el ritmo percutiendo el parche con toques alternos del pulgar en su parte superior y de los otros cuatro dedos en la parte central.



Fig. 56. Secciones rítmicas del módulo básico *a lo ligero*, Mayte Blanco y María Santos. Transcripción propia

El sonograma (lámina n.º 29) refleja las características precitadas. En la primera sección del ritmo *a lo ligero*, las pandereteras percutían la membrana con un golpe en el centro y un trino casi contemporáneo en la parte superior del instrumento más cercana al bastidor. El sonograma lo refleja con una mayor potencia acústica en la banda de frecuencia de la piel y una compacidad de la franja relativa a las sonajas entre 3800 y 7000 Hz aproximadamente. Tras una brevísima pausa, se muestra la continuidad de la banda de frecuencia de las sonajas a lo largo del eje de abscisas, lo que demuestra el constante empleo del trino. En un rango superior, entre los 12 000 y los 13 500 Hz, se aprecia una secuencia de impactos que se corresponden con los toques del dedo medio para producir la presión correcta sobre la membrana para el trino (lámina n.º 30).

El gráfico revela más intensidad sonora en el área de frecuencia de las sonajas entre los 3500 y los 8000 Hz. Como se puede comprobar en el vídeo, en el primer

<sup>142</sup> Tanto unas como otras compuestas por cuartetos octosílabos.

golpe<sup>143</sup>, el sonido se amortigua al levantar la mano y al interrumpir el movimiento de la muñeca que sujeta el instrumento. A escala sonográfica, estos datos se traducen en el decaimiento repentino de la energía en el rango de frecuencia de las sonajas. Los tresillos, obtenidos –como en la primera parte del ritmo– a través del trino producido por el movimiento circular del dedo medio son claramente visibles en la representación desde 2.000 s a 2.900 s circa.<sup>144</sup> Los formantes del canto<sup>145</sup> también están muy presentes.



Fig. 57. Grupo de jóvenes pandereteras el Día de San Mateo, Reinosa, 29 de septiembre de 1996. Fotografía, colección particular de la autora

<sup>143</sup> En la transcripción se advierte la ausencia del primer tresillo (parte superior del pentagrama).

<sup>144</sup> Tras el golpe con la pausa (entre 1.600 y 1.900 segundos circa) se perciben tres conjuntos compuestos cada uno de ellos de tres impactos, en correspondencia con cada uno de los cuales se observa la formación de una línea vertical bien definida a lo largo de todo el rango de frecuencia de las sonajas y, en algunos casos (a 2.300 y a 2.650 segundos circa), se observa la presencia de energía en la banda de frecuencia de la membrana. Se trata de los toques de los tresillos, métrica y acústicamente más intensos.

<sup>145</sup> Los formantes de la voz cantada podrían subdividirse en tres bandas distintas: la primera entre 500 y 2000 Hz, la segunda entre 3500 y 5000 Hz –alrededor de 4500 Hz se puede ver una línea roja continua– y, la tercera, con una menor intensidad, entre 6000 y 8500 Hz aproximadamente. La concentración de formantes en frecuencias agudas probablemente se deba al empleo de una fuerte presión subglótica en la técnica de las cantantes.

♩ = 161 circa

varias veces      10 veces

El ca-ri-ño de los hom-bres ha-y que sa-

ber - lo cui - dar      que si ca - li -

en - tas mu - cho de no - che te pue - des que - mar.

6 veces

24

Di-me quien te pei - na el pe - lo di-me quien te ha - ce la ra - ya.

31

Di

Quie-res que va - ya con ti - go, quieres que con ti - go va -

38

ya.

6 veces

varias veces

Fig. 58. Jota a lo ligero, Mayte Blanco y María Santos. Transcripción propia

El cariño de los hombres  
 hay que saberlo cuidar,  
 que si le calientas mucho  
 de noche te puedes quemar.  
 Dime quien te peina el pelo,  
 dime quién te hace la raya.  
 Quieres que vaya contigo,  
 quieres que contigo vaya.  
 Y del campo los trigales,  
 y el agua clara del río,  
 el cariño de la suegra  
 que lo guarde para el hijo.

Dime quién te peina el pelo,  
dime quien te hace la raya.  
Quieres que vaya contigo,  
quieres que contigo vaya.<sup>146</sup>

### 3. 3. 5. Valle de Polaciones

Las singularidades del particular estilo de este valle, ubicado en la zona occidental de la región, son descritas a partir de las ejecuciones de Adela Gómez,<sup>147</sup> una panderetera que sostenía el instrumento con la mano izquierda en posición vertical, introducía el pulgar en un orificio perforado en el armazón y apoyaba los demás dedos sobre el parche. En la primera sección de *lo pesao*, la mano derecha percute la membrana con los dedos unidos y un tanto curvados *en cuchara*, y la frotaba con índice y medio, lo cual alternaba con toques de respuesta realizados con los pulgares cerca del bastidor. El movimiento dibujaba un trazo ascendente con una breve traslación circular de los dedos alrededor del marco. En la segunda parte, la pandereta se colocaba en paralelo al cuerpo de la intérprete con la piel ligeramente hacia abajo, si bien la forma de sujetarla era exactamente igual: el instrumento se apoyaba en el índice –el pulgar se mantenía en la perforación del aro– y era percutado por los otros tres dedos de la mano izquierda, mientras que la derecha intervenía con los dedos unidos y muy levemente doblados<sup>148</sup> y ambas incidían fundamentalmente en el área inferior de la pandereta.

En la primera sección del ritmo a *lo ligero*, la pandereta se disponía oblicua y se percute con ambas manos: la izquierda sostenía el instrumento con el pulgar insertado en el orificio del marco mientras los otros dedos descansaban sobre la membrana excepto el índice que, un poco separado del resto, soportaba el peso. Los dedos de la mano derecha, unidos y un poco flexionados, golpeaban la piel alternativamente con la parte lateral del pulgar y la eminencia tenar. El movimiento de la mano recorría, en este caso, desde el centro del parche a la parte superior. En la segunda parte del ritmo, tanto la posición del instrumento como la técnica de ejecución eran análogas a las de la primera sección de *lo pesao*. Los dedos, extendidos, percute principalmente en la parte superior de la pandereta y se producía una alternancia entre toques del pulgar cerca del marco y golpes de los dedos que realizaban roces con índice y medio –también hacia el bastidor– para obtener una mayor resonancia de las sonajas. El estilo de este valle se

<sup>146</sup> El canto prevé, asimismo, una última estrofa que, aunque no se incluyó en la *performance*, me fue indicada por Mayte Blanco: «Y en este mundo, señores,/ sólo viven unos cuantos./ Ellos deshojan las flores/ y les quitan sus encantos».

<sup>147</sup> No obstante, pude comparar la técnica de Adela Gómez con la de otras pandereteras del área como Pilar Gómez, Carmen Gómez, Josefa Fernández y Tomasa Casares.

<sup>148</sup> Pulgar excluido.

caracteriza, fundamentalmente, por la forma de tocar el segundo ritmo de *lo pesao* y el primero de *lo ligero* con ambas manos, así como por la manera de sostener el instrumento, ligeramente diversa de la del área de la Montaña.

### 3.3.5. a. Salceda: jota a lo pesao

Intérprete: Adela Gómez Lombraña, pandereta y voz

Fecha de grabación: 1 de octubre de 1997

Lugar de grabación: frente a la casa de Adela

Archivo personal de la autora

La panderetera salcedense presentó una jota a lo pesao<sup>149</sup> organizada en tres estrofas<sup>150</sup> intercaladas por dos estribillos, cuya primera sección consistió en una pequeña introducción instrumental tras la que se incorporaba la voz. Las estrofas y el primer estribillo se interpretaban durante la primera sección del ritmo y el segundo estribillo en la segunda parte del ritmo que anteriormente era exclusivamente instrumental. No obstante, en las tres estrofas de esta segunda sección se advierten dos subdivisiones adicionales, atinente una al área caracterizada por el segundo ritmo y otra al ritmo de conexión con la siguiente estrofa. Adela Gómez prestaba mayor cuidado a esta función de enlace que otras pandereteras, convirtiéndola casi en una subsección. La muñeca izquierda rotaba acompasada con el pulso principal del módulo rítmico, mientras que la mano derecha percutía la parte superior del parche; de hecho, la propia tañedora explicaba que en esta sección se toca en la parte superior porque la parte inferior suena como un tambor. La mano abierta, con los dedos extendidos y unidos, golpeaba el instrumento y efectuaba una fricción de trayectoria ascendente hacia el marco con el dedo medio, seguido por un toque de respuesta del pulgar en el borde lateral.



Fig. 59. Secciones rítmicas primera y segunda del módulo básico a lo pesao, Adela Gómez.  
Transcripción propia

En la primera parte del ritmo a lo pesao, Adela sujetaba la pandereta con la izquierda, casi perpendicular al suelo; el brazo derecho, pegado al cuerpo, disponía la mano derecha más alta que la otra. En la segunda sección, sin embargo, el instrumento cambiaba de posición y se ubicaba en paralelo al cuerpo. La intérprete percutía con

<sup>149</sup> En ocasiones también empleaba la denominación *p'acá* y *p'allá* para referirse a ella.

<sup>150</sup> Adela declaraba que, normalmente, se cantan tres estrofas a lo pesao y tres a lo ligero.

ambas manos: la izquierda realizaba toques ligeros con los dedos medio, anular y meñique ligeramente separados; la derecha con los dedos ligeramente flexionados.

El análisis del espectro sonoro (lámina n.º 31) muestra la ausencia de energía sonora por encima de 15 000 Hz y una concentración de la misma en las bandas de frecuencia relacionadas con las sonajas.<sup>151</sup> También se advierte el trino, realizado con los dedos índice y medio, entre 00.204 y 00.407 segundos aproximadamente. Por lo que respecta a los golpes sobre la membrana, las tonalidades verdosas del espectro revelan una potencia acústica muy baja, cuyo ápice se encuentra alrededor de 00.018 y de 00.651 segundos, es decir, en el golpe fuerte del compás. Esta baja energía en la banda de frecuencia de la membrana –de 100 H a 1400 Hz– se debe al hecho de que la tañedora percute la piel cerca del marco (lámina n.º 32). La imagen sonográfica muestra frecuencias de resonancia hasta cerca de 15 000 Hz y, por el contrario, su total ausencia hasta 20 000 Hz. A primera vista, se detectan tres bandas distintas correspondientes a la zona de resonancia de las sonajas, de 3000 a 8500 Hz, de 10 000 a 12 000 Hz y de 13 000 a 14 500 Hz, con un claro cúmulo de intensidad evidente entre 10 000 Hz y 11 000 Hz aproximadamente. Se advierte una clara prevalencia de la energía de las sonajas en comparación con la de la piel debido, muy probablemente a que, si bien se produce un cambio de posición de la pandereta, la zona de impacto percetivo permanece inalteradamente próxima al bastidor. La mayor potencia en la banda de frecuencia de la membrana, entre 100 y 1400 Hz circa, se localiza solo en el tiempo fuerte del compás: a 00.080, a 00.900 y a 01.340 segundos. También esta ejecución parece privilegiar las sonajas frente a la membrana.

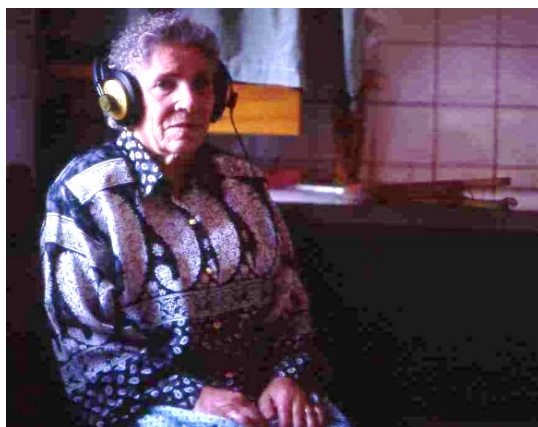


Fig. 60. Adela Gómez, Salceda, 31 de agosto de 1997. Fotografía, colección particular de la autora

<sup>151</sup> La primera banda comprende un rango entre los 3000 Hz y los 8500 Hz, la segunda banda entre los 10 000 Hz y los 12 500 Hz, franja en la que se localiza el rojo más intenso, y la tercera banda entre los 13 000 Hz y los 14 500 Hz.

$\bullet = 95$  circa

Pa-ra em - pe - zar a can - tar

mi voz al ai - re la e ché, me a - yu - da mi com - pa ñe - ra.

Pa-ra vol -

ver a co - ger — me voy ma - ña - na me voy por ver - te.

29  
me mar-cho pa-ra La Ha-ba-na

36  
y aun-que me cue-ste la muer-te me voy ma-

40  
ña-na me voy por ver-te.

45

Fig. 61. Jota a lo pesao, Adela Gómez. Transcripción propia

Para empezar a cantar  
mi voz al aire la eché;  
me ayuda mi compañera  
para volverla a coger.  
Me voy mañana,  
me voy por verte.  
Me marcho para La Habana  
y aunque me cueste la muerte.  
Me voy mañana,  
me voy por verte.

Canario, tú que conoces  
todas las flores del campo,  
tráeme la flor del olvido;  
tu querer me está matando.  
Vente conmigo, vamos al baile.  
Despedida, y no partida,  
tuve anoche con mi amante;  
despedida, y no partida,  
porque el amor no se parte.  
Me voy mañana,  
me voy por verte.  
Me marcho para La Habana  
y aunque me cueste la muerte.  
Me voy mañana,  
me voy por verte.

### 3. 3. 5. b. Salceda: jota *a lo ligero*

Intérprete: Adela Gómez Lombraña, pandereta y voz

Fecha de grabación: 1 de octubre de 1997

Lugar de grabación: frente a la casa de Adela

Archivo personal de la autora

Durante la ejecución de la primera parte de este ritmo, la pandereta era sostenida casi paralela al cuerpo de la tocadora y la membrana, dispuesta hacia el exterior, era percutida con ambas manos: la izquierda golpeaba en la parte baja próxima al bastidor con las falanges distales, mientras que la derecha lo hacía con la eminencia tenar y con la palma de la mano, trazando una trayectoria ascendente y manteniendo los dedos ligeramente flexionados *en cuchara*. La posición del instrumento cambiaba en la segunda sección de *lo ligero*, disponiéndose –siempre sujeto por la mano izquierda con el índice inserto en el orificio practicado en el marco– en perpendicular al suelo y un tanto girado hacia el exterior. Esta parte era tocada rotando la muñeca izquierda *a tempo* con la figura rítmica ejecutada por la mano derecha en la zona superior del parche de la piel, la cual consistía en la alternancia entre un toque seco del pulgar y una suerte de *acciaccatura* percutida por todos los otros dedos, con una fricción circular del medio hacia el marco. Las dos secciones se alternaban con dos ritmos diversos:



Fig. 62. Secciones rítmicas primera y segunda del módulo básico *a lo ligero*, Adela Gómez.  
Transcripción propia



Fig. 63. Adela Gómez, Salceda, 1 de octubre de 1997. Fotografía, colección particular de la autora

Estas diferencias ejecutivas se encuentran reflejadas en los espectrogramas, así como la relación del golpe de pulgar, en la segunda sección, con la existencia de frecuencias muy bajas (lámina n.º 33). El análisis sonográfico muestra un corte en la energía sonora alrededor de 15 000 Hz y una ausencia total de la misma desde ese valor hasta los 20 000 Hz. Con respecto a las franjas de resonancia de las sonajas, el espectro de sonido se compacta entre 300 Hz y 14 500 Hz aproximadamente; sin embargo, es posible identificar dos subsecciones, una entre los 3000-11 000 Hz y otra entre los 13 000-14 000 Hz más o menos; el color rojo brillante delata una mayor intensidad de sonido de 10 000 Hz a 11 000 Hz y de 13 000 Hz a 14 000 Hz. La vibración de las sonajas está estrechamente relacionada con la percusión de la membrana, que presenta una riqueza de espectro considerable entre aproximadamente 100 Hz y 1400 Hz, lo que parece atribuible a la alternancia de los golpes efectuados con la palma de la mano en el área central de la piel—circa 00.027 segundos—con los toques dados por la eminencia tenar en las proximidades del armazón del instrumento—00.255 segundos—circa— (lámina n.º 34). El sonograma muestra, de nuevo, una detención de la fuerza acústica a 15000 Hz aproximadamente, seguida por una absoluta inexistencia de la misma hasta los 20000 Hz. En esta sección del ritmo *a lo ligero* prevalece la resonancia de las sonajas, en la que se distinguen tres diferentes frecuencias: 3000-9500 Hz, 10 000-11 500 Hz y 13 000-14 500 Hz. Una concentración que, posiblemente, se deba a la percusión del parche cercana al bastidor de la pandereta. La energía en la banda de frecuencia de la membrana se observa solo en correspondencia con la primera figura del tresillo, al inicio del compás, entre los

100 Hz y los 1400 Hz. La resonancia de las bandas de frecuencia de las sonajas está estrechamente relacionada con la percusión de la piel y, en este caso, no se evidencian características gráficas atribuibles al trino.

• = 165 circa  
14 veces

Da - te la vuel - ta, da - te la vuel - ta ma - jo, da - te la vuel -

ta y co - mo llue - ve que se - re - ni - ta cae la nie - ve.

Co - mo ha llo - vi - do que ha - sta los

na - ran - ja - les se han flo - re - ci - do y co - mo llue - ve que se - re -

ni - ta cae la nie - ve.

14 veces

Fig. 64. Jota a lo ligero, Adela Gómez. Transcripción propia

Date la vuelta.  
Date la vuelta, majo;  
date la vuelta.  
¡Y cómo llueve!  
¡Qué serenita cae la nieve!  
¡Cómo ha llovido,  
que hasta los naranjales  
se han florecido!  
¡Y cómo llueve!  
¡Qué serenita cae la nieve!  
Por la ventana,  
si no tuviera rejas,  
te diera el alma.  
¡Y cómo llueve!  
¡Qué serenita cae la nieve!  
¡Cómo ha llovido,  
que hasta los naranjales  
se han florecido!  
¡Y cómo llueve!  
¡Qué serenita cae la nieve!  
Que vaya y venga  
y a la fuente a por agua,  
y no me detenga.  
¡Y cómo llueve!  
¡Qué serenita cae la nieve!  
¡Cómo ha llovido,  
que hasta los naranjales  
se han florecido!  
¡Y cómo llueve!  
¡Qué serenita cae la nieve!

### 3. 3. 6. Valle de Campoo

La técnica de ejecución de este valle, localizado al sur de la Comunidad, se describe a partir de los ejemplos proporcionados por Esther Montes, Rosa Díez Ortega y Begoña Lozano.<sup>152</sup> La primera de las pandereteras mencionadas tomaba el instrumento con la mano izquierda y con la derecha desarrollaba un movimiento circular desde el centro del parche hasta la parte superior para volver a terminar de nuevo en el centro. El gesto de la mano era muy fluido: alternaba golpes realizados con todos los dedos –para lo que empleaba las yemas del índice, medio, anular y meñique– con toques del pulgar, aunque también efectuaba una ligera fricción con el índice y el medio. En la segunda sección, la pandereta permanecía siempre vertical y, mientras la izquierda rotaba al compás del módulo rítmico básico, la mano derecha percutía la membrana con el dorso, levemente curvada *en cuchara* y alternando golpes que trazaban un movimiento descendente y ascendente con otros, secos, en el área central de la piel.<sup>153</sup> Una técnica, llamada de *mano vuelta*, que constituye la característica más evidente del valle de Campoo y que, de hecho, se considera su principal rasgo identificativo, a pesar de lo cual ciertas fuentes revelan que también estuvo muy extendida en otras áreas como la Montaña,<sup>154</sup> Suances, Escalante, el valle de Toranzo y el valle de Pas.<sup>155</sup> Según Enriqueta Cabrero, esta práctica, utilizada también por su madre, representaba la modalidad *más antigua* de pandereta, lo que, de ser cierto, plantearía la hipótesis de un estilo homogéneo generalizado en toda la región que, con el paso del tiempo, fue diferenciándose gradualmente. Sin embargo, el exiguo número de pandereteras que utilizan la mano vuelta en comarcas distintas a Campoo y Pas apunta, más bien, a contactos entre tañedoras. En el ritmo *a lo ligero*, la pandereta era sostenida en perpendicular al cuerpo de la intérprete y la mano se mantenía abierta, con los dedos extendidos; se percutía la membrana alternando toques del pulgar y del dedo meñique con otros efectuados con los dedos unidos. El pulgar golpeaba hacia la izquierda en dirección al marco mientras que los otros dedos

<sup>152</sup> Técnicas contrastadas con las de otras tocadoras que, por distintas razones, no han sido incluidas en el registro videográfico ofrecido y entre las que cabe ser recordada Bondad Amor.

<sup>153</sup> Cfr. Vídeo [https://mega.nz/file/4dEGESiJ#JUHQ2F8vqgxoWjZjnsGpXjwkwKAZ\\_NwABIVRU-FpSajk](https://mega.nz/file/4dEGESiJ#JUHQ2F8vqgxoWjZjnsGpXjwkwKAZ_NwABIVRU-FpSajk)

<sup>154</sup> «G. Tuzi: ¿Y tú cómo has aprendido? A. Sánchez: Yo, pues más viendo a mis hermanas y a las otras [mujeres] que a mi madre. Mi madre es que tocaba diferente, es que no parecía que era, como nosotras, de aquí. Es que tocaba al estilo de Campoo, yo no lo sé hija mía. Si va por la parte de Pas me parece que también suelen tocar algo así, alguna sí, [...] en mi pueblo *na* 'mas que era mi madre». Ángeles Sanchez, entrevista 1 de septiembre de 1997.

<sup>155</sup> Recuérdese, sin embargo, que tanto Sagrario Martínez –panderetera del valle de Toranzo– como Carmen Samperio –del valle del Pas– empleaban la mano vuelta en la segunda sección de *lo pesao*, según puede comprobarse en el vídeo (Sagrario Martínez: <https://mega.nz/file/YR1AZAaY#rt3XDBVGnOl-tiimczJdsGQw8yJi3JQULdeAFs5HeC8Y> Carmen Samperio: [https://mega.nz/file/MF1QhB7C#LD-z2z-sbwK96ceg5KkBV\\_UcG9smdUwGbIT\\_GUBkdc8Q](https://mega.nz/file/MF1QhB7C#LD-z2z-sbwK96ceg5KkBV_UcG9smdUwGbIT_GUBkdc8Q)

realizaban un movimiento ascendente, efectuando un ligero trino, hacia la parte superior del instrumento.

Las ejecuciones de Rosa Díez y de Begoña Lozano constituyeron interesantes ejemplos de transmisión de estilo. Estas pandereteras, además de pertenecer al mismo valle –Campoo–, representan una suerte de *árbol genealógico musical* pues, dado que Rosa fue maestra de Begoña,<sup>156</sup> las imágenes registradas<sup>157</sup> permiten seguir idealmente el proceso de transferencia de la tradición y observar las transformaciones producidas por el paso generacional.<sup>158</sup> En la primera sección del ritmo *a lo pesao*, Rosa sostenía el instrumento en posición oblicua con la membrana ligeramente inclinada hacia abajo y percutía el parche con la mano derecha abierta y los dedos un poco doblados, alternando toques del pulgar con golpes realizados por los otros dedos entre los que índice y medio frotaban la membrana. El movimiento de la mano, circular y fluido como el de Esther Montes, ascendía desde el centro del instrumento hasta cerca del bastidor. Antes de pasar a la segunda sección del ritmo –en la que la pandereta se disponía en perpendicular–, Rosa efectuaba dos golpes con la palma de la mano y los dedos unidos para seguir, a continuación, con la técnica de la *mano vuelta*. En el ritmo *a lo ligero* no cambiaba la posición del instrumento: con la mano siempre abierta y los dedos extendidos percutía el área central de la piel en un movimiento circular que articulaba los diferentes toques de los dedos pero que concedía, no obstante, mayor énfasis a los efectuados con el pulgar y el meñique.

En su ejecución, con la pandereta en vertical, Begoña Lozano insertaba el dedo índice de la mano izquierda en el orificio practicado en el marco, apoyaba el pulgar en el interior y los otros dedos sobre la membrana. La mano derecha, abierta, presentaba los dedos extendidos, pero más juntos que los de Rosa Díez. En la primera sección del ritmo, la joven intérprete percutía la membrana en la parte superior del instrumento siguiendo este patrón: todos los dedos, todos los dedos, pulgar, todos los dedos, todos los dedos y trino con dedo medio (o raspo) obtenido mediante una fricción mucho más pronunciada que en el caso anterior, pues Begoña lo realizaba mediante un movimiento circular que bordeaba el bastidor. El dedo medio, rígido, ejercía una fuerte presión sobre la membrana, cuya resistencia producía una vigorosa vibración en las sonajas.<sup>159</sup> En la segunda sección del ritmo, ni la posición de la

---

<sup>156</sup> Rosa Díez contaba 92 años al momento de la grabación.

<sup>157</sup> Cfr. Vídeo Rosa Díez: [https://mega.nz/file/1U8kAZKS#-Sdghz7Nq8kkJyTwWGhU-PLG1Qlesp01Jsn\\_gqGXUspU](https://mega.nz/file/1U8kAZKS#-Sdghz7Nq8kkJyTwWGhU-PLG1Qlesp01Jsn_gqGXUspU) y Begoña Lozano: <https://mega.nz/file/0QVW2QpJ#70IVna7myzhQ8A8W6OeuA9aCvxy61QlsY2DQ4QsSqy8>.

<sup>158</sup> En realidad, se han incluido únicamente dos ejemplos de tañedoras jóvenes, uno del área de Montaña y otro del área de Campoo, porque son los lugares que se corresponden con los principales estilos utilizados hoy en Cantabria. Sin embargo, resulta muy satisfactorio advertir que, de un tiempo a esta parte, muchas nuevas intérpretes están recuperando los otros estilos que alguna vez se dieron en la Comunidad.

<sup>159</sup> El recorrido horizontal, de derecha a izquierda, es mucho más frecuente que la versión ascendente del mismo movimiento.

pandereta variaba ni la técnica de la mano vuelta difería de la de Rosa Díez, ya que tanto discípula como maestra golpeaban la membrana hacia el centro para producir sonidos más secos.

Begoña Lozano describía la modalidad ejecutiva diferenciando los toques con sílabas: *TAN* corresponde a un golpe seco en el centro del parche propinado con los dedos unidos –excluyendo el pulgar– y flexionados *en cuchara*; *TA* corresponde a un movimiento descendente de la mano siempre con los dedos unidos; y *CA* se refiere a un movimiento ascendente. La secuencia resultante es: *Tan-ta-ca-ta-ca-Tan-ta-ca-tan-Tan-ta-ca-ta-ca-Tan*<sup>160</sup> y así sucesivamente. Aquí también resultaba fundamental el movimiento de la mano izquierda, que acompañaba al instrumento manteniendo el ritmo del de la derecha. La mayor disparidad entre ambas pandereteras radicaba en la velocidad de ejecución, evidente no solo en la escucha sino también en las indicaciones del metrónomo. En el ritmo *a lo ligero*, con la mano abierta y los dedos extendidos, Begoña percucía, a través de una semirrotación continua, más fuerte con el pulgar y el meñique. La diferencia en la intensidad de los toques venía dada por la percusión de la membrana, primero en su parte superior y luego en su parte inferior, es decir, *TA-CA-TÁ* (arriba), *ta-ca-tá* (abajo), en los que *TA* se obtiene con el pulgar y *CA* con el meñique.

### 3. 3. 6. a. Aldueso, Campo de Enmedio: jota *a lo pesao*

Intérprete: Esther Montes, pandereta y voz

Fecha de grabación: 29 de septiembre de 1997

Lugar de grabación: cocina de la casa de Esther en Requejo

Archivo personal de la autora

En este ejemplo concreto, la panderetera interpretó una jota con nueve estrofas<sup>161</sup> e igual número de estribillos, si bien ella misma explicó que normalmente se ejecutan tres o cuatro estrofas *a lo pesao* y el mismo número *a lo ligero*. Parte de las estrofas –los dos versos iniciales– fueron cantadas en la primera sección de *lo pesao* y la parte de los versos conclusivos de la cuarteta se entonaron en la segunda sección, realizada con la *mano vuelta*.<sup>162</sup> La pieza dio comienzo con una introducción exclusivamente instrumental previa a las coplas<sup>163</sup> y la tañedora percucía la pandereta con todos los dedos, dibujando un movimiento circular, primero en la parte superior, alrededor del marco, y luego en las áreas media e inferior. Cabe señalar que esta

<sup>160</sup> La letra en mayúscula indica intensidad del golpe.

<sup>161</sup> En realidad, Esther ejecutó tantas estrofas para no interrumpir la grabación de vídeo.

<sup>162</sup> Estrofas y estribillos formados por cuartetos octosílabos.

<sup>163</sup> La introducción de Esther Montes es ligeramente más extensa que la de otras pandereteras.

intérprete, a diferencia de otras, explotaba toda la superficie del instrumento, técnica que hacía vibrar particularmente las sonajas, tal y como muestra el sonograma (lámina n.º 35).<sup>164</sup> En la segunda parte de *lo pesao*, golpeaba el centro de la membrana con el dorso de la mano siguiendo un ligero movimiento vertical.



Fig. 65. Esther Montes, Día de San Mateo, Reinosa, 29 de septiembre de 1996. Fotografía, colección particular de la autora



Fig. 66. Secciones rítmicas primera y segunda del módulo básico *a lo pesao*, Esther Montes. Transcripción propia

Tras un primer golpe en el centro de la piel, la tañedora seguía con una trayectoria circular alrededor del bastidor (lámina n.º 35); después descargaba un segundo golpe en el área central de la piel, pero más débil, seguido de un golpe en la zona baja próxima al marco y de un nuevo movimiento circular, ascendente, en torno al *aru*. Según revela el sonograma, aunque este estilo de ejecución tiende a resaltar el efecto de las sonajas, produce, sin embargo, menos energía en su rango de frecuencia (lámina n.º 36): la articulación de los dedos no generaba una presión considerable sobre la membrana de la pandereta, de lo que resultaba una menor potencia acústica en sus bandas de frecuencia. Propinaba un intenso primer golpe con el dorso de la mano en el centro del parche –que evidencia una buena cantidad

<sup>164</sup> Ella misma señalaba que el *resbalón* debía realizarse con todos los dedos y no aumentando la presión de un único dedo, que es como tienden a ejecutarlo algunas jóvenes.

de energía<sup>165</sup> en la zona de frecuencia de la membrana y un espectro completo en la zona de frecuencia de las sonajas de 2500 Hz a 20 000 Hz, con mayor intensidad y compacidad entre lo 5000 Hz y los 14 000 Hz— seguido de cuatro toques (dos dosillos) de menor intensidad<sup>166</sup> siempre a mano vuelta. En la sección del sonograma relativa a los dosillos se refleja un *crescendo* del primer al cuarto golpe, señalado a través de un aumento progresivo de la intensidad del color.

---

<sup>165</sup> Particularmente alrededor de los 500 Hz.

<sup>166</sup> Cfr. Fig. 68, compás n.º 33: en el primer dosillo el movimiento es descendente y en el segundo el recorrido es contrario.



29 yas a la A-la-me-da que te

35 co-ge-ran los guar-dias y te lle-van pri-sio-

40 ne-ra.

Fig. 67. Jota a lo pesao, Esther Montes. Transcripción propia

Todos los hijos de viuda  
 tienen el andar airoso;  
 mi amante es hijo de viuda,  
 en el andar le conozco.  
 Paloma revoladora,  
 no vayas a la alameda,  
 que te cogerán los guardias  
 y te llevan prisionera.  
 Anda y vete por el mundo,  
 que el mundo te dará el pago;  
 que el mundo también arregla  
 lo que está desarreglado.  
 Paloma revoladora,  
 no vayas a la alameda,  
 que te cogerán los guardias  
 y te llevan prisionera.

El Ebro nace en Fontibre  
y desemboca en el mar,  
y pasa por Zaragoza  
para besar el Pilar.  
Paloma revoladora,  
no vayas a la alameda,  
que te cogerán los guardias  
y te llevan prisionera.  
La jota nació en el Ebro,  
se educó en el arrabal,  
y fue con agua del Ebro  
bautizada en el Pilar.  
Paloma revoladora,  
no vayas a la alameda,  
que te cogerán los guardias  
y te llevan prisionera.  
Que viva el pueblo de Aldueso,  
siempre le pronunciaré,  
que fue donde yo nací;  
no sé dónde moriré.  
Paloma revoladora,  
no vayas a la alameda,  
que te cogerán los guardias  
y te llevan prisionera.  
Viva toda la comarca,  
y el Ayuntamiento Enmedio,  
y la ciudad de Reinosa,  
y el pueblecito de Aldueso.  
Paloma revoladora,  
no vayas a la alameda,  
que te cogerán los guardias  
y te llevan prisionera.  
Tres cosas tiene Reinosa  
que no las tiene Madrid:  
el Nacimiento del Ebro,

Matamorosa y Bolmir.  
 Paloma revoladora,  
 no vayas a la alameda,  
 que te cogerán los guardias  
 y te llevan prisionera.  
 Dicen que la mar es triste,  
 triste es la noche sin luna,  
 pero es más triste vivir  
 sin esperanza ninguna.  
 Paloma revoladora,  
 no vayas a la alameda,  
 que te cogerán los guardias  
 y te llevan prisionera.  
 Dices que me quieres mucho;  
 es mentira, que me engañas.  
 En un corazón tan chico  
 no pueden caber dos almas.  
 Paloma revoladora,  
 no vayas a la alameda,  
 que te cogerán los guardias  
 y te llevan prisionera.

### 3. 3. 6. b. Aldueso, Campoo de Enmedio: jota a lo ligero

Intérprete: Esther Montes, pandereta y voz

Fecha de grabación: 29 de septiembre de 1997

Lugar de grabación: cocina de la casa de Esther en Requejo

Archivo personal de la autora

Para la pieza interpretada, compuesta por cuatro estrofas<sup>167</sup> entre las que se intercalaban tres estribillos, la pandereta era sostenida en perpendicular y percutida en las áreas superior y central del parche, alternando golpes del pulgar y de los otros dedos, de entre los que la tañedora utilizaba índice y medio para frotar ligeramente la membrana. El pulgar y el meñique imprimían mayor intensidad a los toques y, a pesar de que no se produjo ningún cambio de posición del instrumento entre el primer y el

<sup>167</sup> Formadas, a su vez, por cuartetos octosílabos.

segundo ritmo, este último se diferenciaba por el carácter más seco de los impactos y por la particular acentuación del segundo tiempo.



Fig. 68. Secciones rítmicas primera y segunda del módulo básico *a lo ligero*, Esther Montes. Transcripción propia



Fig. 69. Esther Montes en 1997.  
Fotografía, colección particular de Margarita Montes

El sonograma (lámina n.º 37) revela un pico de energía en la membrana de ese primer golpe central correspondiente al primer pulso fuerte tresillo. Alrededor de 00.395 segundos se percibe, en cambio, un breve trino –efectuado mediante un movimiento ascendente de los dedos– que muestra una mayor potencia en el área de frecuencia de las sonajas, tras el cual es posible resaltar los dos toques realizados sucesivamente con el pulgar y el meñique, en los que se aprecia una menor vibración de las sonajas (lámina n.º 38). Desde una perspectiva sonográfica, puede observarse

la desigual acentuación del tresillo. Como ya se ha mencionado, la segunda sección del ritmo supone solo una variante de la primera: el primer impacto suscita una respuesta en el área de frecuencia de la piel entre, aproximadamente, 200 Hz y 1400 Hz y ocasiona una agitación de las sonajas que se traduce en un rango de frecuencia compacto entre 4000 Hz y 18 000 Hz circa.<sup>168</sup> En cambio, mengua la riqueza del espectro en los otros dos tiempos del tresillo.

• = 160 circa

15 veces

Pa - ra que an - das pre - gun - tando si mi

7

3 veces

pa - dre tie - ne bie - nes. Mi pa - dre tie -

13

↑

ne tres hi - jas y a ti nin - gu - na te quie - re don - de le pon -

19

drè el cla - vel que tu me di - ste a - gua le e - cha ré

<sup>168</sup> Dentro de esta franja se perciben zonas de mayor energía alrededor de los 5000 Hz, de los 7000 Hz y entre los 10 500 y los 12 000 Hz aproximadamente.

Fig. 70. Jota a lo ligero, Esther Montes. Transcripción propia

Para qué andas preguntando  
 si mi padre tiene bienes;  
 mi padre tiene tres hijas  
 y a ti ninguna te quiere.  
 Dónde *le* pondré  
 el clavel que tú me diste,  
 agua le echaré  
 para que no se marchite, olé.  
 Anda y vete por el mundo,  
 que el mundo te dará el pago;  
 que el mundo también arregla  
 al que está desarreglado.  
 Dónde *le* pondré  
 el clavel que tú me diste,  
 agua le echaré  
 para que no se marchite.  
 La jota nació en el Ebro,  
 se educó en el arrabal,  
 y fue con agua del Ebro  
 bautizada en el Pilar.

Dónde *le* pondré  
 el clavel que tú me diste,  
 agua le echaré  
 para que no se marchite.  
 La despedida les doy  
 a todos en general,  
 que mi corazón no quiere  
 con ninguno quedar mal.

### 3. 3. 6. c. Argüeso, Hermandad de Campoo de Suso: *jota a lo pesao*

Intérprete: Rosa Díez Ortega, pandereta y voz

Fecha de grabación: 26 de septiembre de 1997

Lugar de grabación: salón de la casa de Rosa en Santander

Archivo personal de la autora

La pieza presentada se organizaba en cuatro estrofas intercaladas por igual número de estribillos, elementos todos ellos compuestos por cuartetos de octosílabos pero incrementadas por expresiones estereotipadas. En la primera sección, la tañedora apoyaba el instrumento oblicuo con respecto al suelo y alternaba toques del pulgar en la parte superior del instrumento con figuraciones rítmicas realizadas por la articulación de los otros dedos sobre el centro de la membrana. Para introducir la segunda sección de *lo pesao*, propinó dos golpes a la piel con los dedos unidos; en esta parte, la pandereta se sujetaba perpendicular al suelo, no intervenía el canto y se empleaba la modalidad de percusión a mano vuelta.



Fig. 71. Secciones rítmicas primera y segunda del módulo básico *a lo pesao*, Rosa Díez.  
 Transcripción propia

La imagen sonográfica (lámina n.º 39) muestra un corte brusco de energía a unos 15 000 Hz, con picos de mayor intensidad sonora entre 0 y 1400 Hz –banda de frecuencia de la membrana– y entre 3000-6000 Hz y 9000-12 000 Hz aproximadamente. Alrededor de 00.031, 00.495 y 00.749 segundos, se advierte una potencia significativa en la banda de frecuencia del parche, evidenciada por los colores amarillo y rojo, en correspondencia con los golpes realizados con los dedos unidos y en el centro de la piel. El toque en 00.495 segundos, a pesar de revelar rastros de color rojo entre los 1000 y los 1500 Hz circa, presenta una energía más

baja debido a que se realiza con el pulgar en la parte superior de la membrana, cerca del marco del instrumento. Resulta importante enfatizar la diferencia que en esta ejecución se verifica entre los toques sobre el parche y el trino, pues se distingue una clara alternancia entre ambos momentos de la ejecución. En los sonogramas de otras pandereteras como Remedios García, Ángeles Sánchez o Esther Montes, se observa que la percusión sobre la membrana no origina una fuerza acústica ni significativa ni considerable en un rango de frecuencia entre los 100 Hz y 1400 Hz, de suerte que pareciera destinado únicamente a hacer vibrar las sonajas. Por el contrario, la ejecución del primer ritmo *a lo pesao* de Rosa Díez parece concebirse en orden a diferenciar sendos elementos sonoros –percusión de la membrana frente a resonancia de las sonajas debida al trino–, algo verificable tanto a través del documento de vídeo como mediante su representación gráfica. También es posible detectar que, alrededor de 01.00 segundos, la frecuencia de resonancia de las sonajas decae rápidamente al final del golpe en la membrana, mientras que, entre aproximadamente 02.500 y 00.700 segundos, área capitalizada por el trino, la potencia de las bandas de frecuencia de las sonajas muestra una cierta continuidad temporal. Hasta aproximadamente 3000 Hz se aprecian, asimismo, los formantes del canto (lámina n.º 40).

En la segunda sección de *lo pesao*, aunque se mantiene la energía en la banda de frecuencia de la membrana en correspondencia con los golpes principales del ritmo, existe un predominio de la resonancia de las sonajas señalado por la coloración roja entre 3000 y 6000 Hz y, particularmente, entre 9000 y 11 000 Hz. En este segundo ritmo, la técnica ejecutiva alterna golpes secos –negra con puntillo del compás– con movimientos ascendentes y descendentes del dorso de la mano –dosi-llos de semicorcheas–: el primer impacto en la piel se localiza hacia 00.013 segundos, seguido por los toques a mano vuelta hacia 00.188, 00.293, 00.415 y 00.504 segundos. También en el segundo movimiento del compás la imagen sonográfica muestra claramente cómo en los toques efectuados en el tiempo fuerte del compás la potencia sonora es más evidente, si bien mengua (el color vira a amarillo) en correspondencia con la percusión a *mano vuelta*.

$\text{♩} = 92 \text{ circa}$

U - nos o - jos ne - gros vi en u - na ca - ra mo -  
re - na que si no son pa - ra mí  
me voy a mo - ri - r de pena y o - le con o - le con o - le y  
o - le.

Fig. 72. Jota a lo pesao, Rosa Díez. Transcripción propia

Unos ojos negros vi  
 en una cara morena,  
 y si no son para mí  
 me voy a morir de pena.  
 ¡Y ole con ole,  
 y con ole y olé!  
 ¡Ole con ole! *Mozuca*  
 vente conmigo y haremos  
 una *casuca* en la sierra,  
 y en ella nos meteremos.

¡Y ole con ole,  
con ole y olé!  
Todo lo que te he querido,  
es por pasar adelante,  
que no me enamoro yo  
de personas ignorantes.  
¡Y ole con ole,  
y con ole y olé!  
¡Ole con ole! *Mozuca*  
vente conmigo y haremos  
una *casuca* en la sierra,  
y en ella nos meteremos.  
¡Y ole con ole,  
con ole y olé!  
Porque te quiero, me dan  
el hambre por alimento,  
y aunque me lo den mañana,<sup>169</sup>  
y en lala lalalalendo.  
¡Y ole con ole,  
con ole y olé!  
¡Ole con ole! *Mozuca*  
vente conmigo y haremos  
una *casuca* en la sierra,  
y en ella nos meteremos.  
¡Y ole con ole,  
con ole y olé!  
A la orillita del río  
me puse a considerar  
si tirarme a la corriente  
o si dejarte de amar.  
¡Y ole con ole,  
y con ole y olé!

---

<sup>169</sup> Jesús García Preciados, a quien agradezco infinitamente su ayuda revisando los textos de las jotas aquí incluidos, no asegura que esta frase contenga «me lo den».

¡Ole con ole! *Mozuca*  
 vente conmigo y haremos  
 una *casuca* en la sierra,  
 y en ella nos meteremos.  
 ¡Y ole con ole,  
 con ole y olé!

### 3. 3. 6. d. Argüeso, Hermandad de Campoo de Suso: jota *a lo ligero*

Intérprete: Rosa Díez Ortega, pandereta y voz

Fecha de grabación: 26 de septiembre de 1997

Lugar de grabación: salón de la casa de Rosa en Santander

Archivo personal de la autora

En *lo ligero*, el instrumento se sujetaba perpendicular al suelo y el ritmo se ejecutaba alternando rápidamente un toque de pulgar y una veloz figuración de los otros dedos que concluía con un fuerte golpe del meñique. La percusión incidía en el área central de la piel según un movimiento de trazo levemente circular. En la segunda sección de ritmo, la tañedora alternaba golpes fuertes (acento del primer tiempo del tresillo) con otros débiles en la parte superior e inferior de la membrana, lo que producía un contraste de sonidos más agudos y más graves.

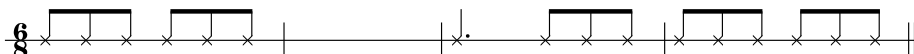


Fig. 73. Secciones rítmicas primera y segunda del módulo básico *a lo ligero*, Rosa Díez.  
 Transcripción propia

El sonograma (lámina n.º 41) presenta una imagen compacta hasta aproximadamente los 15 000 Hz y, después, una interrupción de la energía. Esta, indicada por el consabido color rojo, aparece intensamente reflejada en las bandas de frecuencia de las sonajas<sup>170</sup> y demuestra una cierta continuidad temporal desde 00.039 hasta 01.534 segundos, momento en que termina el primer compás. La banda de frecuencia correspondiente a la zona de resonancia de la membrana también exhibe una potencia considerable, especialmente alrededor de los 500 Hz, casi siempre en correspondencia con el tiempo fuerte del compás. Los otros toques, especialmente el segundo – 00.172 segundos, realizado con el pulgar junto al marco– muestran una menor riqueza del espectro (lámina n.º 42). Al igual que en ocasiones anteriores, la imagen

<sup>170</sup> En particular entre 3000-6000 Hz circa y entre 9000-11 000 Hz circa.

revela un corte de la energía de frecuencia en torno a 15 000 Hz y su concentración en las bandas de registro relativas a las sonajas<sup>171</sup>. Con respecto al parche, la intensidad se localiza, en correspondencia con la nota inicial del tresillo, en el tiempo fuerte del compás; tanto en este –negra con puntillo en 00.085 s– como en el del segundo compás –01.518 s– se advierte la señalización roja que denota mayor intensidad sonora. Como ya se mencionó, los golpes iniciales de cada tresillo también muestran, aunque en menor grado, energía en la banda de frecuencia de la membrana, por ejemplo, alrededor de 00.453 y de 00.800 segundos. Este sonograma revela cierta familiaridad con el de Begoña Lozano y prueba la filiación musical de Rosa Díez para con aquella. En ambas pandereteras resulta evidente la diferenciación entre el sonido de las sonajas y el del parche.

---

<sup>171</sup> Principalmente en aquellas comprendidas entre 3500-6000 Hz y entre 8500-12 500 Hz aproximadamente; esta última es la que muestra mayor potencia acústica.

$\bullet = 156$  circa

Por - qué te quie-ro mis pa-dres me quie - ren de-se-re - dar. \_\_\_\_\_

Va - le mas lo que te quie-ro que lo que me pue - den

dar. \_\_\_\_\_ El cla - vel que

tu me di - ste don - de le pon - dré pa - ra que non

se mar - chi - te y o - lé. 3 veces

Fig. 74. Jota a lo ligero, Rosa Díez. Transcripción propia

Porque te quiero, mis padres  
me quieren desheredar;  
vale más lo que te quiero  
que lo que me pueden dar.  
¡Ay, ay, ay, ay!  
El clavel que tú me diste  
dónde le pondré  
para que no se marchite  
¡Y olé!  
Si quieres que yo te quiera  
ha de ser con el ajuste:  
que tu no hablarás con nadie  
y yo con el que me guste.  
¡Déjame entrar!  
Que, por entrar en tu jardín, Soledad,  
por entrar en tu jardín,  
*me se* ha echado la nevada;  
me he cubierto entre las flores  
y no me he mojado nada.  
Que por entrar,  
que por entrar en tu jardín, trianlará.  
En el medio de la mar  
han hecho una cárcel nueva,  
para los enamorados  
que dan palabra y la niegan.  
Que por entrar,  
que por entrar en tu jardín, trianlará.  
Por entrar en tu jardín  
me ha pescado la nevada;  
me he cubierto entre las flores,  
y no me he mojado nada.  
Que por entrar,  
que, por entrar en tu jardín, trianlará.  
Y adiós con el corazón,  
que con el alma no puedo;

que el despedirme de ti  
 es despedirme del cielo.  
 Que por entrar,  
 que por entrar en tu jardín, trianlará.  
 Por entrar en tu jardín  
 me ha pescado la nevada;  
 me he cubierto entre las flores,  
 y no me he mojado nada.  
 Que por entrar,  
 que por entrar en tu jardín, trianlará.  
 Si supiera que llorando  
 les daba alivio a mis penas,  
 más lágrimas lloraría  
 que la mar tiene de arenas.  
 Que por entrar,  
 que por entrar en tu jardín, trianlará.  
 Por entrar en tu jardín  
 me ha pescado la nevada;  
 me he cubierto entre las flores,  
 y no me he mojado nada.  
 Que por entrar,  
 que por entrar en tu jardín, trianlará.

### 3. 3. 6. e. Nestares, Campoo de Enmedio: jota a lo pesao

Intérprete: Begoña Lozano, pandereta y voz

Fecha de grabación: 27 de septiembre de 1997

Lugar de grabación: Fuentona de Fontibre, Valle de Campoo

Archivo personal de la autora

La pieza interpretada constó de tres estrofas y tres estribillos<sup>172</sup> que la pandere-tera introdujo tocando primero el segundo ritmo a *mano vuelta* y después el primero, algo inusual.

<sup>172</sup> Las estrofas están formadas por cuartetos irregulares cuyos versos varían en número de sílabas.



Fig. 75. Secciones rítmicas primera y segunda del módulo básico *a lo pesao*, Begoña Lozano.  
Transcripción propia

Entre la primera y la segunda parte, la tañedora sujetaba el instrumento en la misma posición, rotando la muñeca de la mano izquierda siempre *a tempo* con la estructura rítmica base y provocando un movimiento de la pandereta relativamente amplio. En la primera sección, el brazo izquierdo tendía a acompañar los pulsos principales, mientras que en la segunda permanecía más rígido. La técnica de ejecución ya se ha descrito ampliamente en las páginas anteriores, pero ha de tenerse en cuenta una mayor presión en la fricción del dedo medio en la parte superior del parche, procedimiento que hacía vibrar intensamente las sonajas, tal y como se muestra en el primer sonograma (lámina n.º 43), cuyo análisis muestra las bandas de frecuencia de las sonajas entre 3500-6000 Hz, 8500-10 000 Hz y 15 000-20 000 Hz –con gran concentración de energía en sus áreas de resonancia–, así como los rangos de la membrana entre 100-1400 Hz. Otro elemento presente en el área de frecuencia relativa a las sonajas es el trino, comprendido entre 00.259 y 00.734 segundos, que desde el punto de vista gráfico está representado por una extensión de la potencia acústica a lo largo del eje de abscisas en los tres rangos de frecuencia implicadas.<sup>173</sup> Por su parte, en la banda de frecuencia de la membrana aparecen indicios de una alta energía sonora en correspondencia con los tiempos fuertes del compás; especialmente sobre la negra con puntillo, la negra sucesiva y la corchea: alrededor de 00.058 s, 00.741 s, 01.131 s, 01.344 s, 01.988 s y 02.389 s. La menor fuerza es resultado de percutir la piel en la parte superior próxima al armazón (lámina n.º 44).<sup>174</sup> La imagen muestra frecuencias de resonancia hasta los 20 000 Hz.<sup>175</sup> En esta segunda parte del ritmo, la panderetera emplea el dorso de la mano para percutir la membrana y omite la realización de trinos. Estas diferencias técnicas están representadas a escala sonográfica por la presencia de energía (en amarillo) a lo largo de toda la banda de frecuencia de la membrana, localizable hacia 00.058 segundos –impacto intenso, inicio del

<sup>173</sup> <https://mega.nz/file/0QVW2QpJ#70IVna7myzhQ8A8W6OeuA9aCvxy6IQIsY2DQ4QsSqy8>. Si se observa con atención el ejemplo de este vídeo, se notará que la tañedora acentuaba mucho el trino en el parche: únicamente en el momento del ataque se percibe la presencia de energía en la banda de frecuencia de la membrana, mientras que en su desarrollo está casi ausente.

<sup>174</sup> Esto se relaciona con la técnica del trino que implica la presión de los dedos a lo largo del marco del instrumento, un área en la que la piel tiene una capacidad de vibración más baja, lo que, sin embargo, produce una intensa agitación de las sonajas.

<sup>175</sup> También en este caso se advierten tres fases de frecuencia asociadas a las sonajas –comprendidas entre los 3500 y los 6000 Hz, entre los 8500 y los 10 000 Hz, y entre los 15 000 y los 20 000 Hz– y una relativa a la membrana –entre los 100 y los 1400 Hz circa–.

compás-, hacia 00.431 s, hacia 00.626 s –final del primer compás, hacia 01.431 s y hacia 01.790 s. Las bandas de frecuencia de las sonajas, por su parte, exhiben una mayor energía sonora (color rojo) en respuesta a los fuertes golpes descargados sobre la membrana. La rotación de la muñeca de la mano que sostiene el instrumento también provoca una reacción de las sonajas –por ejemplo, entre 00.209 y 00.414 segundos aproximadamente–, identificable a través del cambio de la potencia acústica en las bandas de frecuencia correspondientes.

$\bullet = 104$  circa

Si quie-res que te can-te cua-tro can-  
 ta-res, un-ta-me con man-te-ca los pa-la-da-res.  
 Yo su-bir y su-bi-ré pe-ro no ba-ja-ré por en-ci-ma del ar-bol.  
 Mo-re-nu-co es mi a-man-te pe-ro con gar-bo, Mo-re-na re-sa-  
 -la-da da-me la ma-no.

Fig. 76. Jota a lo pesao, Begoña Lozano. Transcripción propia

Si quieres que te cante  
cuatro cantares,  
úntame con manteca  
los paladares.  
Yo subir, subiré,  
pero no bajaré  
por encima del árbol.  
*Morenuco* es mi amante,  
pero con garbo.  
Morena resalada  
dame la mano.  
Allí arriba, en lo alto,  
vive mi suegra;  
por no romper zapatos  
no voy a verla.  
Yo subir, subiré,  
pero no bajaré  
por encima del árbol.  
*Morenuco* es mi amante,  
pero con garbo.  
Morena resalada  
dame la mano.  
Compañera del alma,  
sal tú delante,  
porque no te conozca  
la voz mi amante.  
Yo subir, subiré,  
pero no bajaré  
por encima del árbol.  
*Morenuco* es mi amante,  
pero con garbo.  
Morena resalada  
dame la mano.

### 3. 3. 6. f. Nestares, Campoo de Enmedio: jota *a lo ligero*

Intérprete: Begoña Lozano, pandereta y voz

Fecha de grabación: 27 de septiembre de 1997

Lugar de grabación: Fuentona de Fontibre, Valle de Campoo

Archivo personal de la autora

La ejecución dio comienzo agitando tres veces la pandereta, sostenida en paralelo al suelo con la piel dirigida hacia abajo.<sup>176</sup> El ritmo se ejecutaba con un movimiento rápido que percucía alternativamente en la parte superior de la piel, próxima al marco, con el pulgar, y en la parte central del parche con los demás dedos. La mano describía una semirrotación en la que los acentos del ritmo se realizaban con pulgar y meñique. La técnica de la segunda sección de *lo ligero* –sin intervención de la voz– fue sustancialmente idéntica, excepto por el hecho de la aplicación de algunos toques más secos.



Fig. 77. Secciones rítmicas primera y segunda del módulo básico *a lo ligero*, Begoña Lozano.  
Transcripción propia

El sonograma destaca la existencia de las mismas zonas de frecuencia relacionadas con las sonajas y con la membrana que en el ritmo *a lo pesao* (lámina n.º 45), si bien en este caso es posible advertir una serie de líneas verticales con poca continuidad de resonancia.<sup>177</sup> El mayor montante de energía, señalado en rojo, se concentra en el área de resonancia de las sonajas y se circunscribe a los toques alternos del pulgar –en amarillo: 00.012, 00.351, 00.663 y 00.987 segundos– y del meñique –escaso color verde: 00.125 s, 00.468 s y 00.763 s–. La fluctuación quedaba determinada, asimismo, por el punto de la pandereta que se ponía en vibración: el pulgar golpeaba la membrana en su centro, mientras que el dedo meñique impactaba en la parte inferior de la piel, cerca del marco.<sup>178</sup> Resulta fundamental el movimiento giratorio de la muñeca al compás de 6/8, que en la mayoría de los casos hacía coincidir la aproximación del instrumento con el golpe del pulgar (lámina n.º 46). En este caso, como ocurría en la primera sección del ritmo, se percibe la alternancia de los toques del pulgar, en el centro de la membrana, y de los del meñique, próximos al bastidor. La distribución de los niveles de energía en las bandas de frecuencia de las

<sup>176</sup> Posición y gesto que recuerdan a los aplicados a cribas y cedazos, cuya relación con la pandereta ha sido puesta de manifiesto en no pocas ocasiones.

<sup>177</sup> La panderetera no ejecuta el trino.

<sup>178</sup> La diversidad de energía entre uno y otro dedo se refleja, asimismo, en las bandas de frecuencia de las sonajas: los impactos realizados con el pulgar en el centro del parche con el pulgar resultan más intensos.

sonajas puede atribuirse, una vez más, a la naturaleza de la percusión con el pulgar en el área central de la piel: se aprecia más intensidad alrededor de 00.039 s, 00.382 s, 00.712 s y 01.058 s –golpe representado en la transcripción por negra–. También se repite, obviamente, la consecuencia de la rotación de la muñeca izquierda en la vibración de las sonajas, cuya continuidad se asegura así incluso durante las pausas entre impactos, tal y como puede comprobarse en 01.150 s y en 01.389 s.

$\bullet = 164$  circa

Con la flo - res cam-pur -

ria - nas he de ha - cer u - na ban -

de - ra y co - lo - car - la bien al - ta

que to-do el mun - do la ve-a.

Cuan - do de la tie - ra yo ve - ní - a al pa - sar

2  
25

por el sen - de - ro la mi mo - re - na me de -

29

cí - a: Lle - va - me en el car - ro ca - rre - te - ro,

33

lle - va - me en el ca - rro vi - da mi - a,

37

no me de - jes so - la que me mue - ro.

42

2 veces

Fig. 78. Jota a lo ligero, Begoña Lozano. Transcripción propia

A las carreras campurrianas  
 he de hacer una bandera,  
 y colocarla bien alta,  
 que todo el mundo la vea.

Cuando de la tierra yo venía,  
y al pasar por el sendero,  
la mi morena me decía:  
llévame en el carro, carretero;  
llévame en el carro, vida mía;  
no me dejes sola, que me muero.

Mi compañera *itañol*,  
nos queremos como hermanas;  
en la villa de Reinoso  
no las hay tan campechanas.

Cuando de la tierra yo venía,  
y al pasar por el sendero,  
la mi morena me decía:  
llévame en el carro, carretero;  
llévame en el carro, vida mía;  
no me dejes sola, que me muero.

La despedida les doy  
en una cinta de seda,  
viva el valle de Campoo  
aunque la cinta se pierda.

Cuando de la tierra yo venía,  
y al pasar por el sendero,  
la mi morena me decía:  
llévame en el carro, carretero;  
llévame en el carro, vida mía;  
no me dejes sola, que me muero.



## 4. EN CONCLUSIÓN

El análisis de las estructuras sonoras y de las técnicas de ejecución demuestra una realidad que ya había sido apuntada por las diversas ancianas pandereteras, a saber: que el estilo de toque resalta las diferencias locales y permite que las comunidades de los diferentes valles se identifiquen con ese particular sistema musical<sup>1</sup>. Si es cierto, como se ha venido afirmando y según sostenía Lines Vejo, que «en Caloca no se toca como en Reinosa, no es ni mejor ni peor, porque en cada sitio hay una costumbre»<sup>2</sup>, resulta importante subrayar que en este proceso de ostensión de la identidad cántabra tal factor diferencial ha corrido peligro, ya que al conservar dos estilos ejecutados con mayor frecuencia (lo de la Montaña y lo de Campoo) se ha tendido a ignorar los otros. De hecho, la valorización de una conciencia de pertenencia regional, en la forma en que esta se ha visto estatuida en Cantabria, ha terminado verificándose en detrimento de la riqueza de las modalidades ejecutivas locales. Algo que ha provocado, en las intérpretes de más edad, una inevitable sensación de pérdida frente a lo que, además, consideraban el epílogo mismo de dicha tradición musical. Casi ninguna de las pandereteras que he conocido, frecuentado y apreciado está ya entre nosotros; sin embargo, permanecen sus testimonios grabados y los de algunas otras tocadoras ancianas que, todavía hoy, continúan transmitiendo sus preciosos conocimientos.

Nunca ha sido mi intención menospreciar las capacidades técnicas de las generaciones jóvenes, de cuyas integrantes aprecio el virtuosismo, puesto que mi única pretensión ha consistido en estudiar las vicisitudes de un instrumento y sus

---

<sup>1</sup> «La música como conjunto simbólico complejo, constitutivo de una cultura: superando la diversidad de quienes la practican, expresa identidad o, más precisamente, participa del sistema de reconocimiento identitario» (Lortat-Jacob, 2001: 14).

<sup>2</sup> Lines Vejo, entrevista 24 de agosto de 1997.

transformaciones a través de quienes eran sus intérpretes cuando la pandereta cumplía un rol social significativo. No obstante, resulta evidente que las diferencias expuestas por las tañedoras ancianas relativas a la introducción de cambios no solo responden a cuestiones funcionales, sino también estilísticas, como puede constatarse en los registros videográficos que respaldan la presente edición. A pesar de lo cual, es de justicia señalar que, de un tiempo a esta parte, algunas jóvenes intérpretes han prestado gran atención a la riqueza cifrada en las disimilitudes de los estilos locales. Así, cabría destacarse en el folleto de presentación del disco *Tesoros de la memoria* lo que escribieron Soltxu y Miriam:

[Las melodías de panderetera] quedan todas a disposición de quien las quiera interpretar, pero, POR FAVOR, siempre haciendo hincapié en su origen y respetando el toque y la melodía, ya que el fin principal de este disco es que se conozca, difunda y perviva la variedad rítmica de la pandereta en Cantabria y con ello ampliar el repertorio que en los últimos años cada vez es más reducido (Rodríguez y Guerra, 2011: 3).<sup>3</sup>

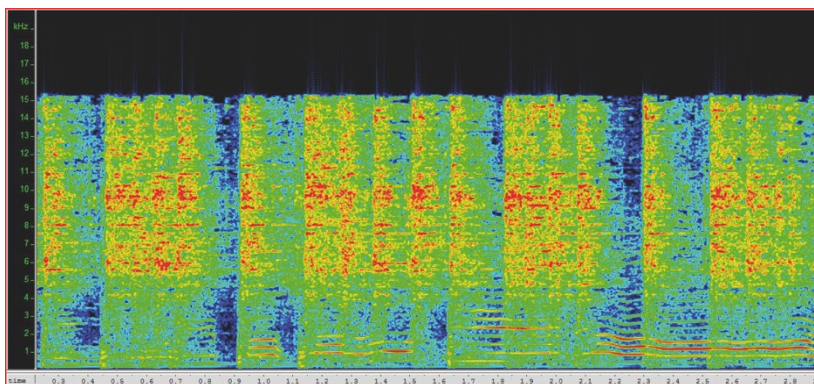
Estas palabras revelan hasta qué punto la preocupación por la tutela de la diversidad estilística de este instrumento ha venido creciendo en los ambientes vinculados al folclore. Me gustaría pensar que, además del inestimable trabajo de transmisión realizado por las pandereteras de generaciones anteriores y de los numerosos eventos públicos organizados en todos estos años para homenajear a algunas de ellas, esta investigación también pueda contribuir, en cierta manera, a hacer emerger algunas tradiciones estilísticas que habían sido en parte olvidadas.

---

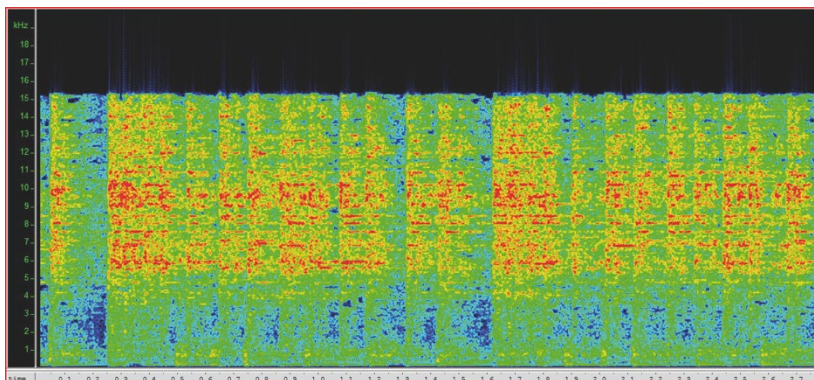
<sup>3</sup> Mayúsculas en el original.

## 5. ANEXOS

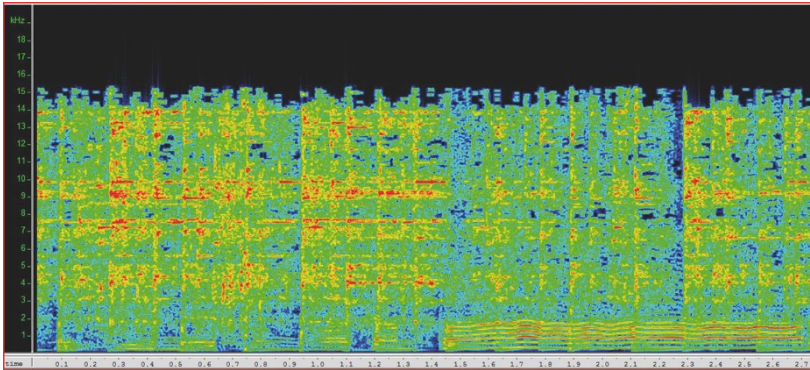
### 5. 1. Sonogramas



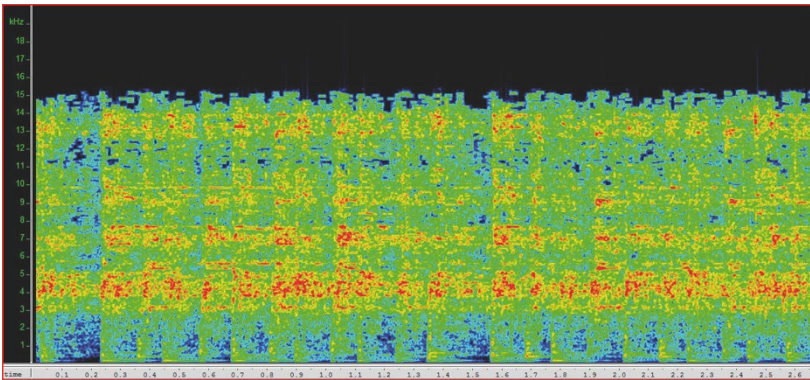
Lám. 1. Sonograma ritmo I: jota *a lo pesao*, Lines y Mina Vejo



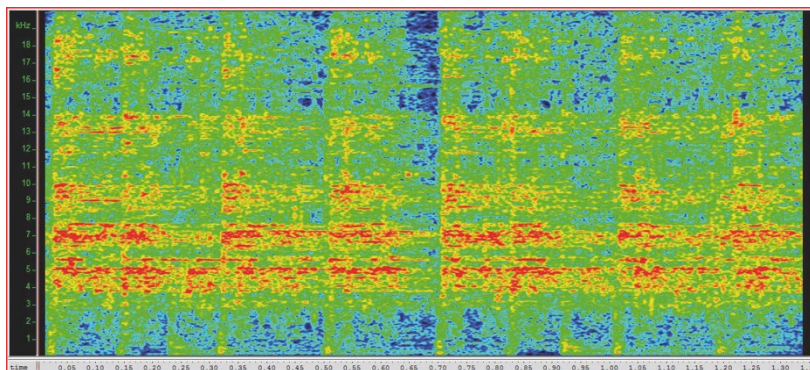
Lám. 2. Sonograma ritmo II: jota *a lo pesao*, Lines y Mina Vejo



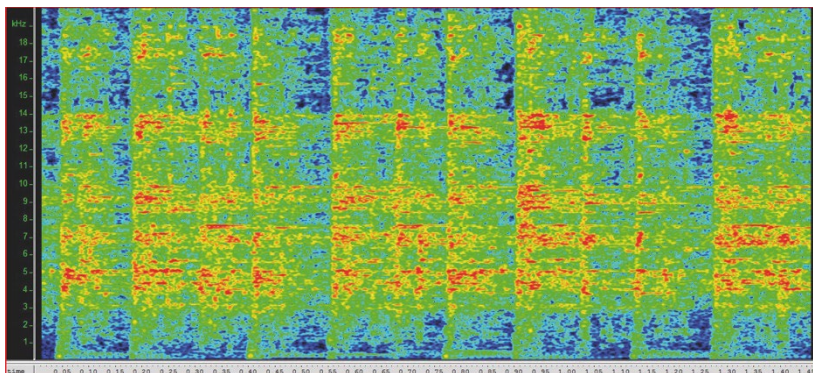
Lám. 3. Sonograma ritmo I: *jota a lo pesado*, Mina Vejo.



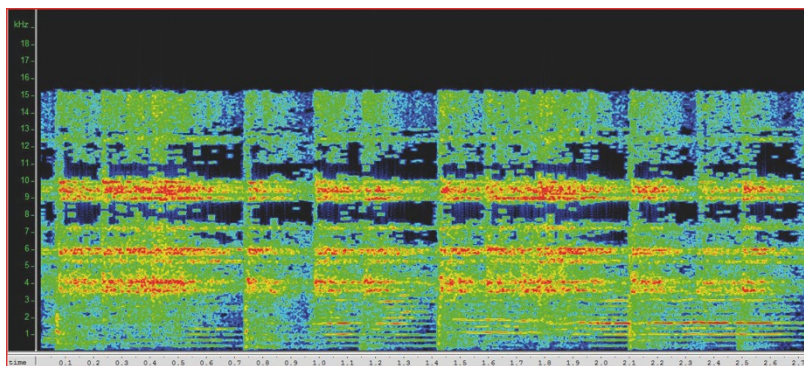
Lám. 4. Sonograma ritmo II: *jota a lo pesado*, Mina Vejo



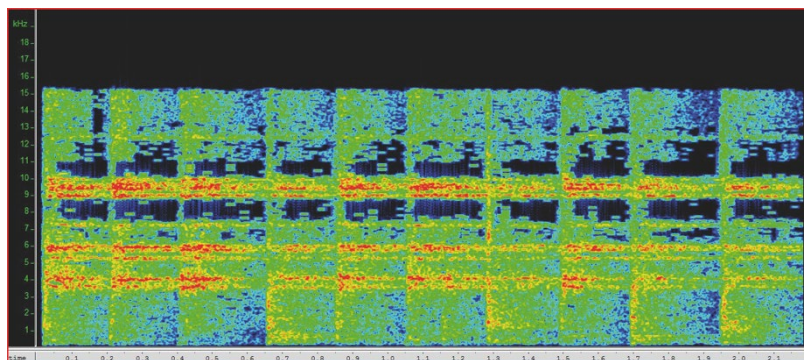
Lám. 5. Sonograma ritmo I: *jota a lo ligero*, Mina Vejo



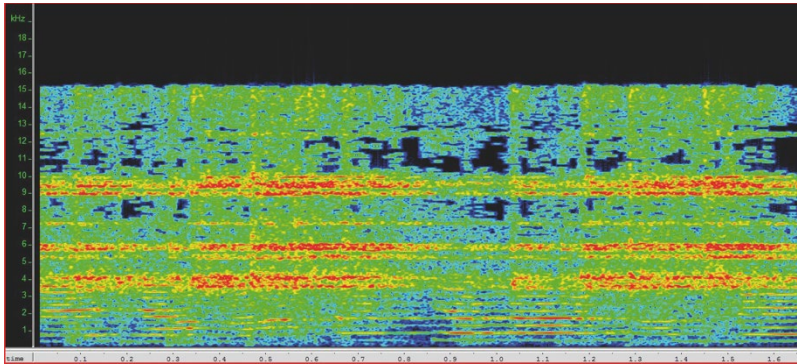
Lám. 6. Sonograma ritmo II: jota a lo ligero, Mina Vejo



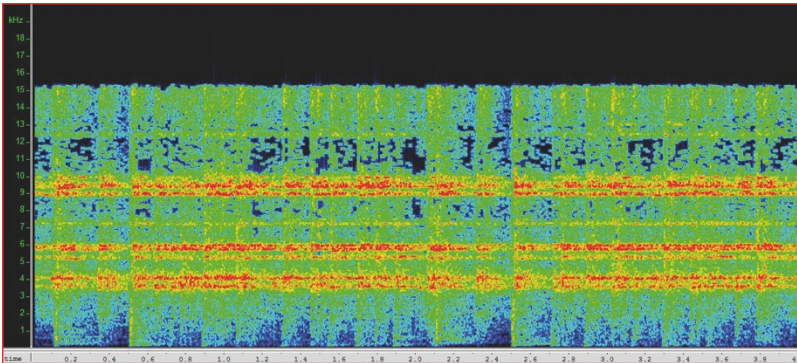
Lám. 7. Sonograma ritmo I: jota a lo pesao, Sagrario Martínez y Nieves Serna



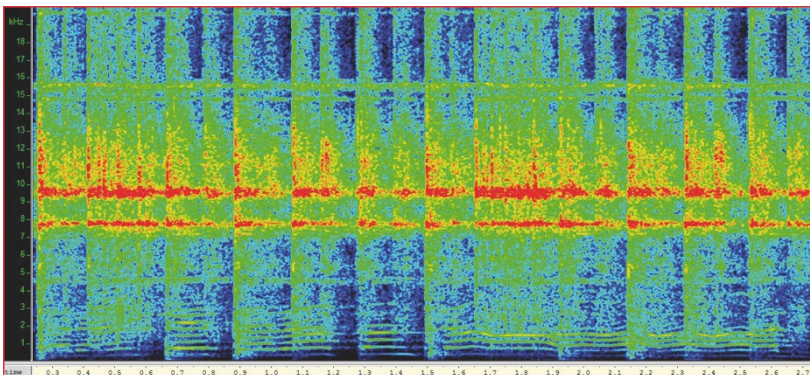
Lám. 8. Sonograma ritmo II: jota a lo pesao, Sagrario Martínez y Nieves Serna



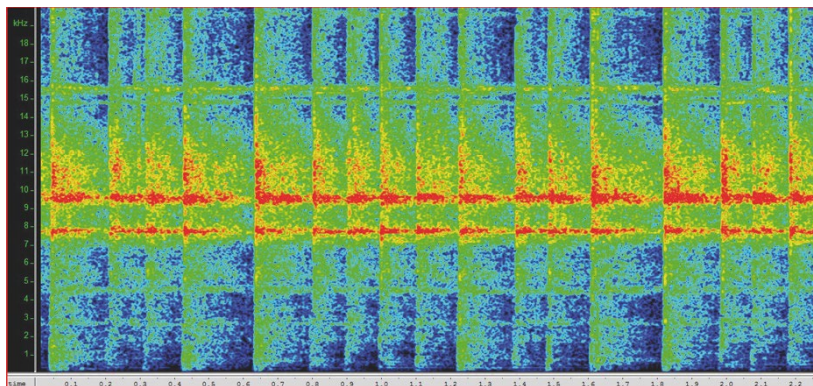
Lám. 9. Sonograma ritmo I: jota *a lo ligero*, Sagrario Martínez y Nieves Serna



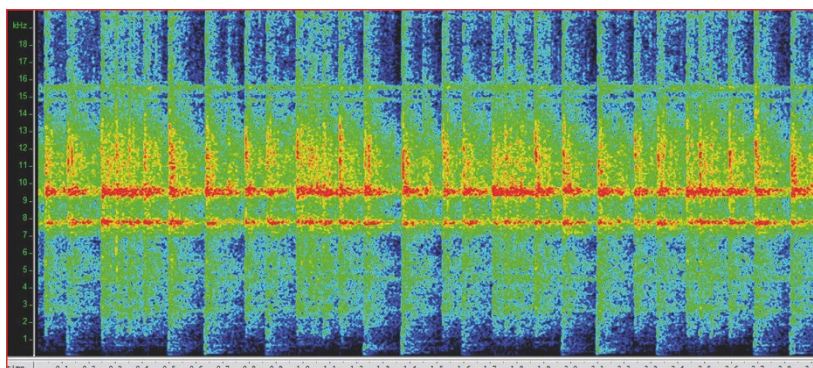
Lám. 10. Sonograma ritmo II: jota *a lo ligero*, Sagrario Martínez y Nieves Serna



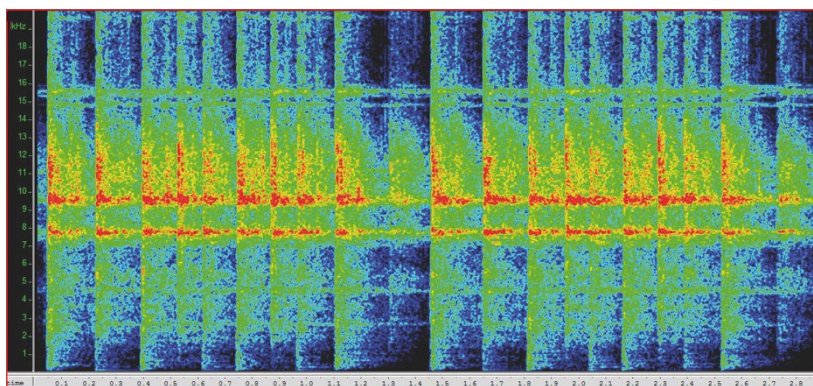
Lám. 11. Sonograma ritmo I: jota *a lo pesado*, Angelines Ortiz



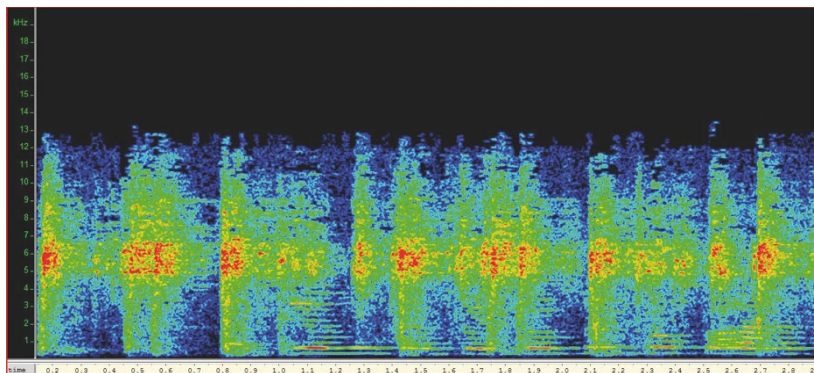
Lám. 12. Sonograma ritmo II: jota *a lo pesao*, Angelines Ortiz



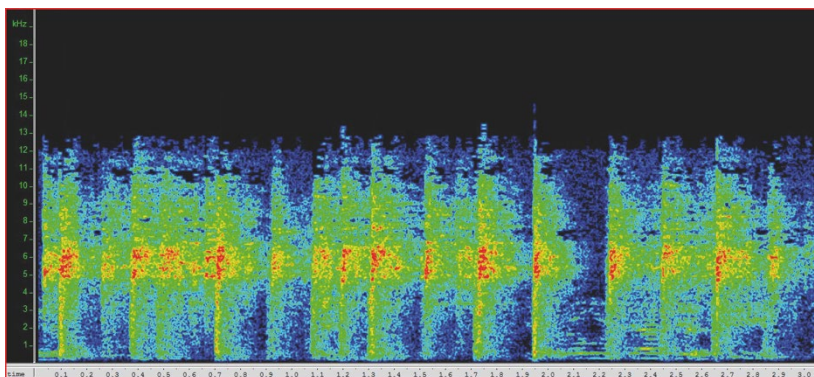
Lám. 13. Sonograma ritmo I: jota *a lo ligero*, Angelines Ortiz



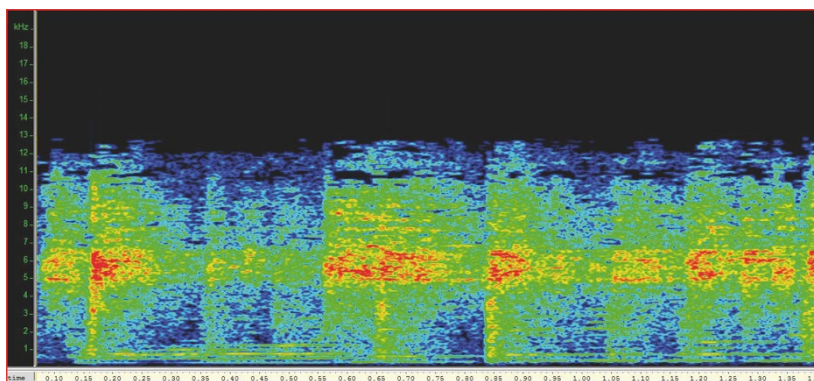
Lám. 14. Sonograma ritmo II: jota *a lo ligero*, Angelines Ortiz



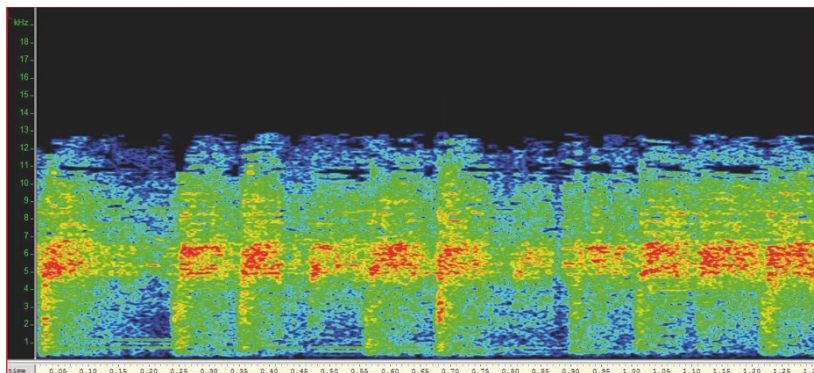
Lám. 15. Sonograma ritmo I: *jota a lo pesado*, Carmen Samperio



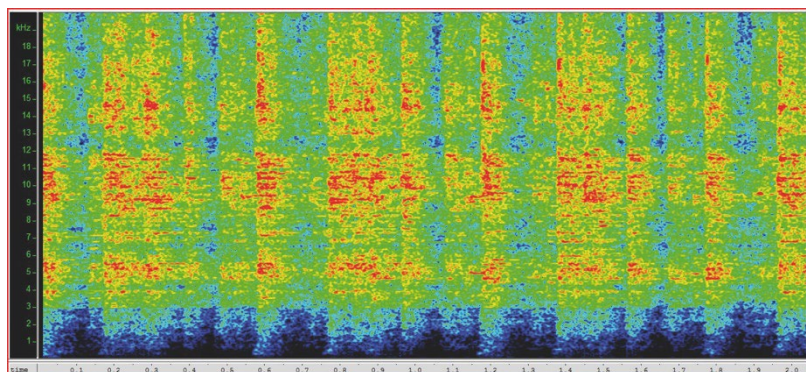
Lám. 16. Sonograma ritmo II: *jota a lo pesado*, Carmen Samperio



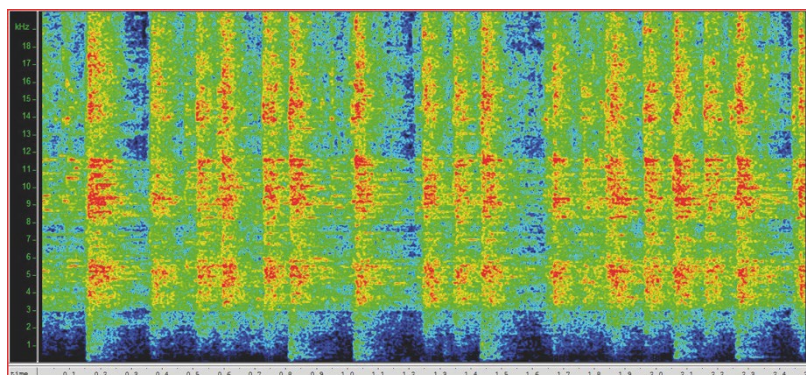
Lám. 17. Sonograma ritmo I: *jota a lo ligero*, Carmen Samperio



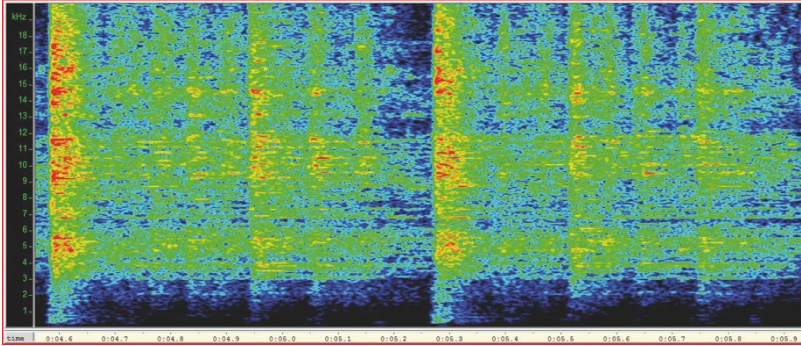
Lám. 18. Sonograma ritmo II: jota *a lo ligero*, Carmen Samperio



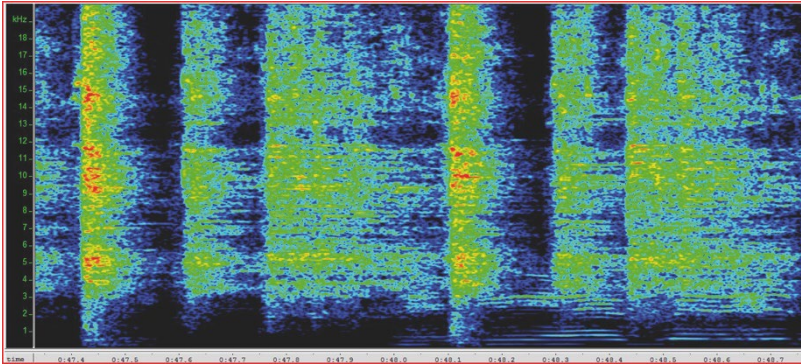
Lám. 19. Sonograma ritmo I: jota *a lo pesado*, Remedios García



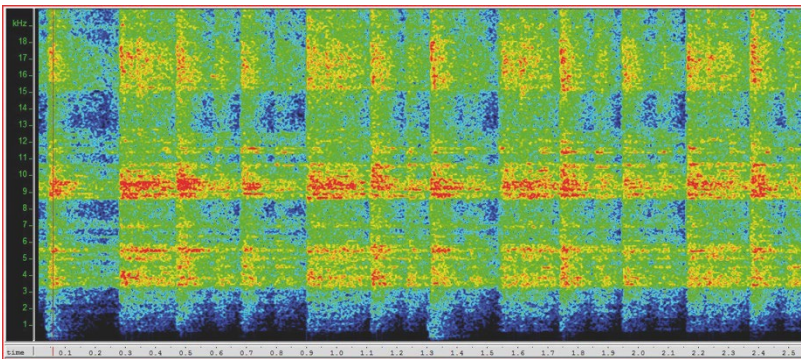
Lám. 20. Sonograma ritmo II: jota *a lo pesado*, Remedios García



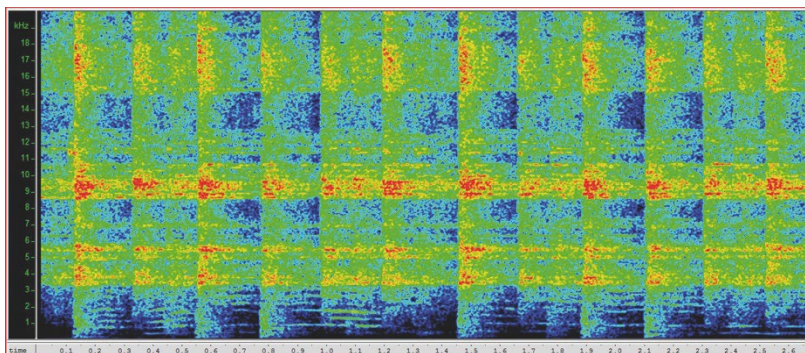
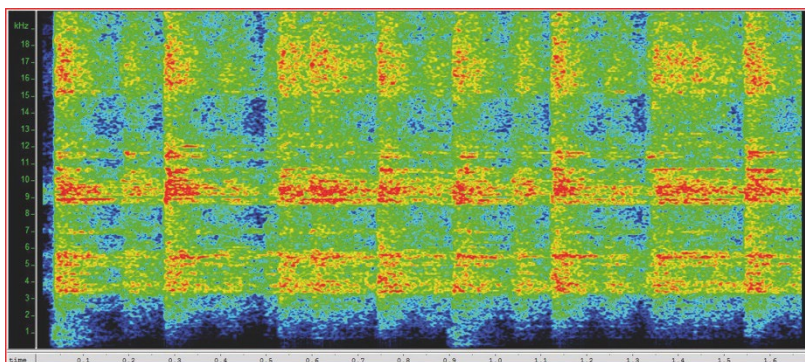
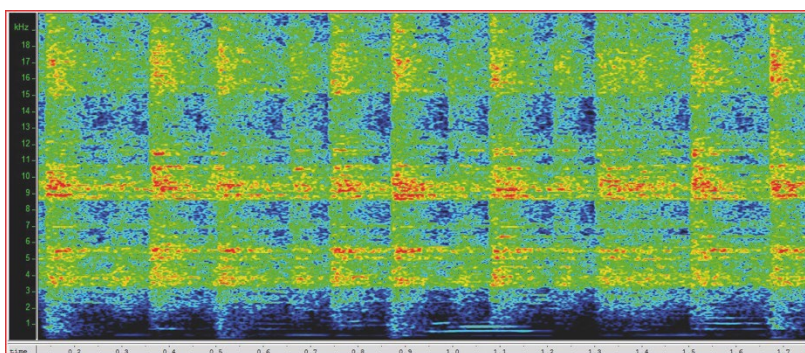
Lám. 21. Sonograma ritmo I: jota *a lo ligero*, Remedios García

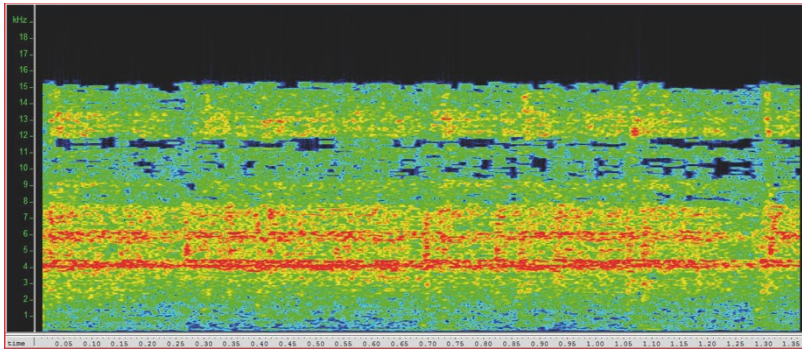


Lám. 22. Sonograma ritmo II: jota *a lo ligero*, Remedios García

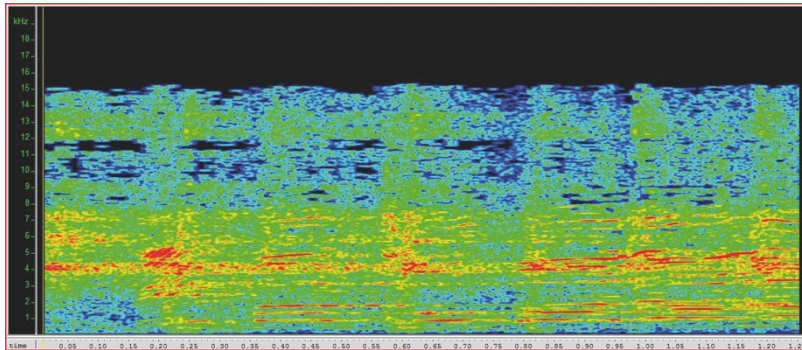


Lám. 23. Sonograma ritmo I: jota *a lo pesado*, Ángeles Sánchez

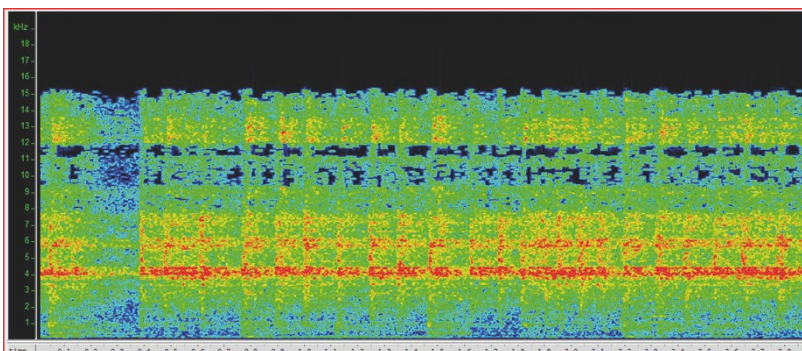
Lám. 24. Sonograma ritmo II: jota *a lo pesado*, Ángeles SánchezLám. 25. Sonograma ritmo I: jota *a lo ligero*, Ángeles SánchezLám. 26. Sonograma ritmo II: jota *a lo ligero*, Ángeles Sánchez



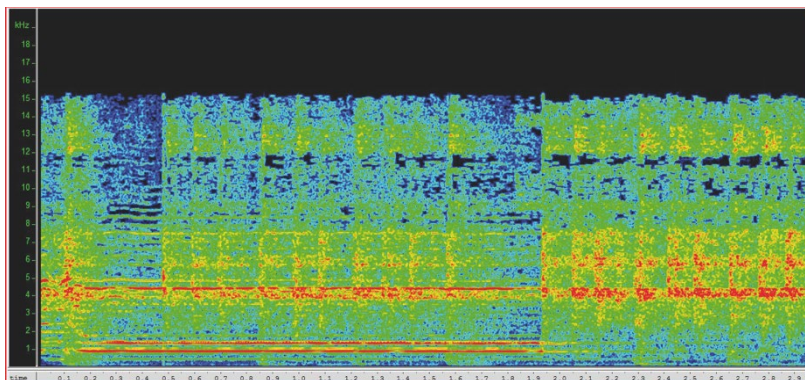
Lám. 27. Sonograma ritmo I: jota *a lo pesado*, Mayte Blanco y María Santos



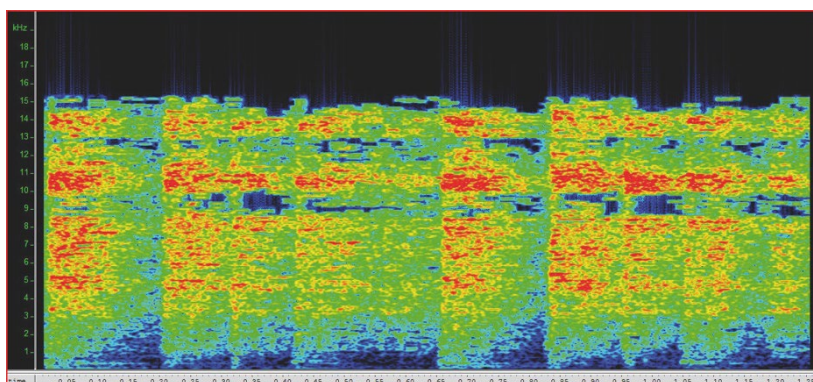
Lám. 28. Sonograma ritmo II: jota *a lo pesado*, Mayte Blanco y María Santos



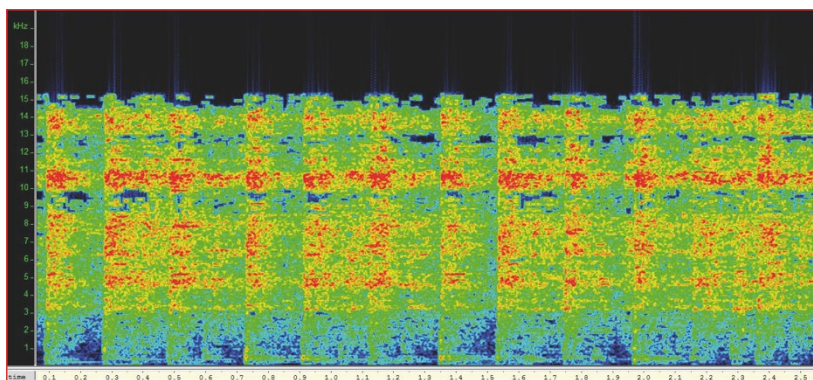
Lám. 29. Sonograma ritmo I: jota *a lo ligero*, Mayte Blanco y María Santos



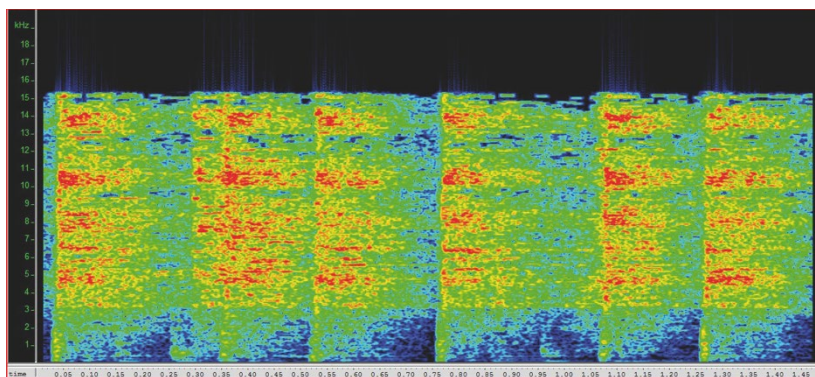
Lám. 30. Sonograma ritmo II: jota *a lo ligero*, Mayte Blanco y María Santos



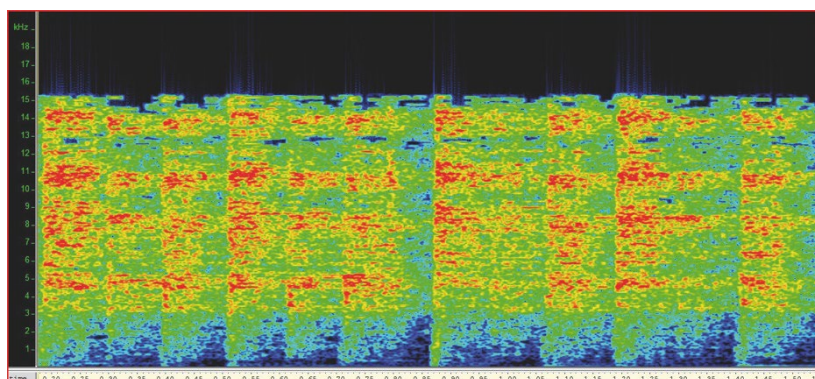
Lám. 31. Sonograma ritmo I: jota *a lo pesao*, Adela Gómez



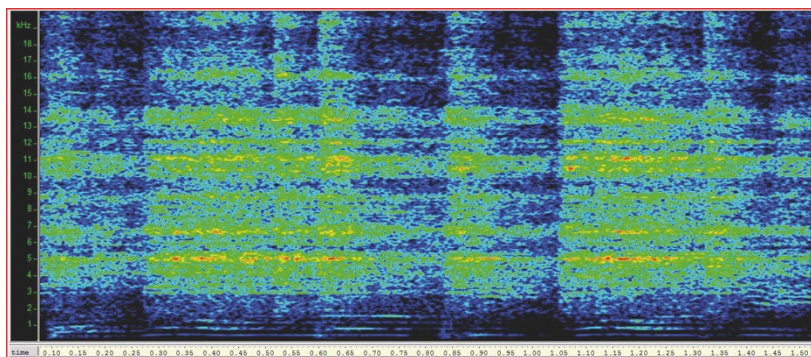
Lám. 32. Sonograma ritmo II: jota *a lo pesao*, Adela Gómez



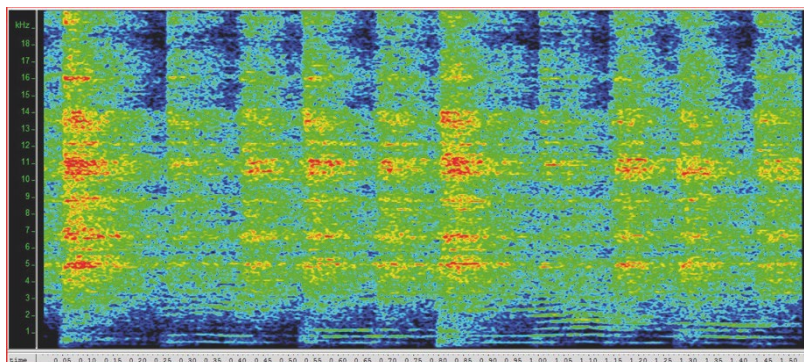
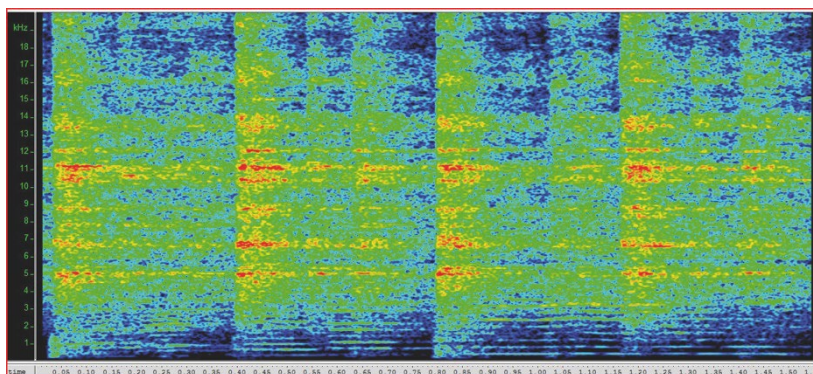
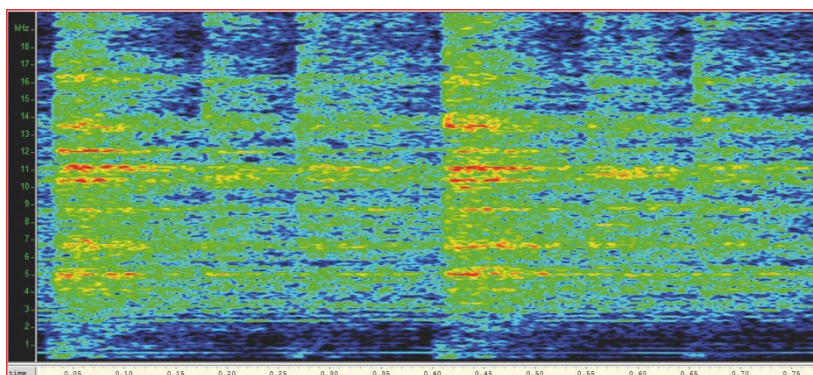
Lám. 33. Sonograma ritmo I: jota a lo ligero, Adela Gómez

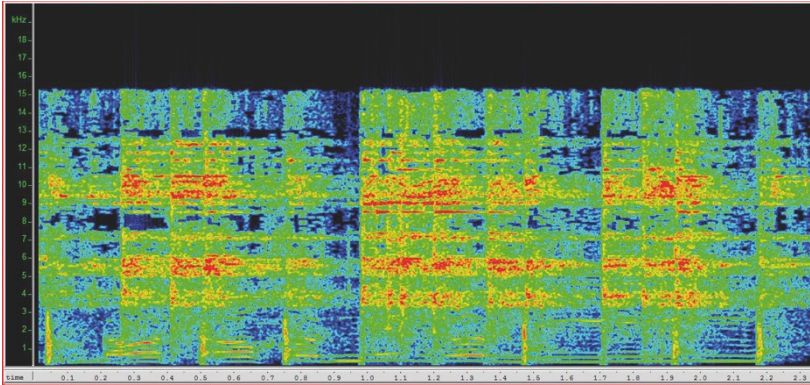


Lám. 34. Sonograma ritmo II: jota a lo ligero, Adela Gómez

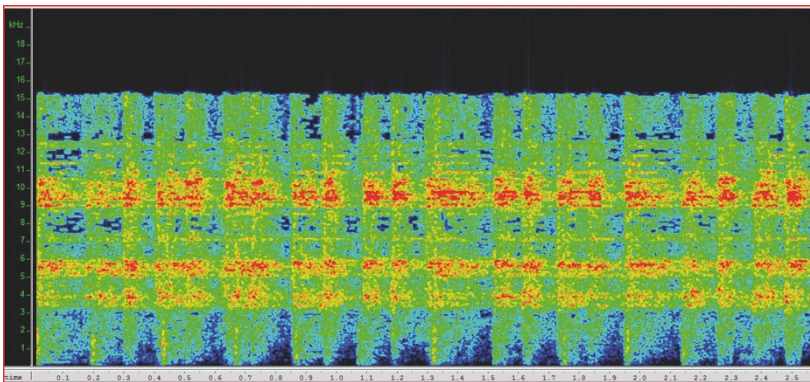


Lám. 35. Sonograma ritmo I: jota a lo pesao, Esther Montes

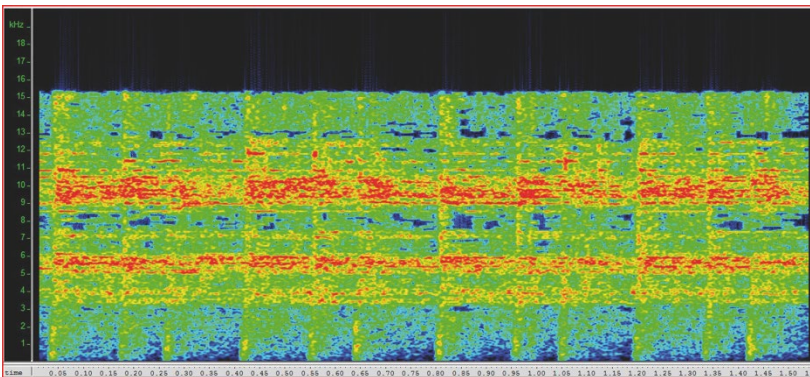
Lám. 36. Sonograma ritmo II: jota *a lo pesado*, Esther MontesLám. 37. Sonograma ritmo I: jota *a lo ligero*, Esther MontesLám. 38. Sonograma ritmo II: jota *a lo ligero*, Esther Montes



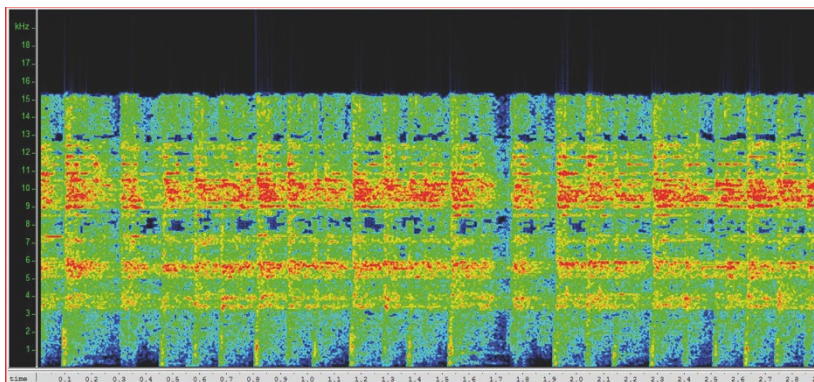
Lám. 39. Sonograma ritmo I: jota *a lo pesao*, Rosa Díez



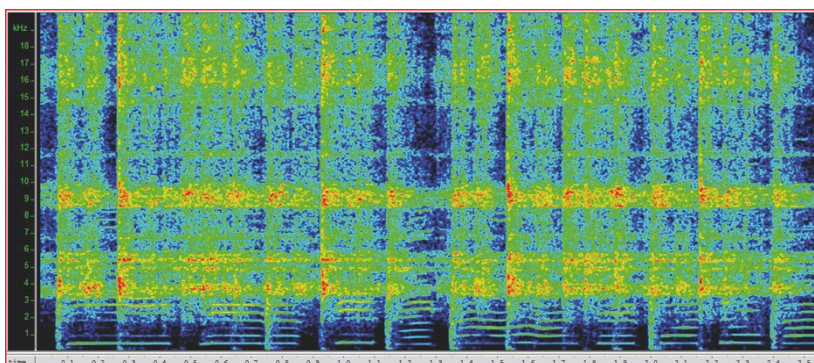
Lám. 40. Sonograma ritmo II: jota *a lo pesao*, Rosa Díez



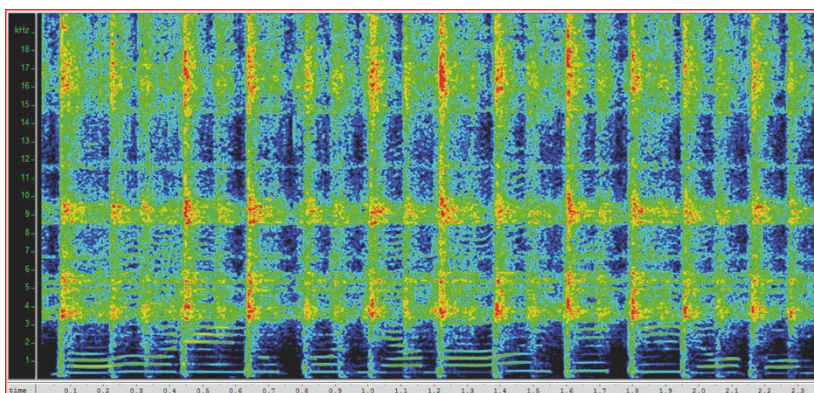
Lám. 41. Sonograma ritmo I: jota *a lo ligero*, Rosa Díez



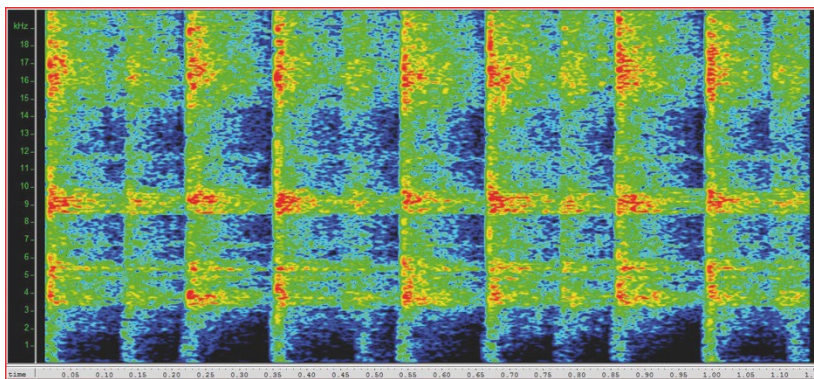
Lám. 42. Sonograma ritmo II: jota a lo ligero, Rosa Díez



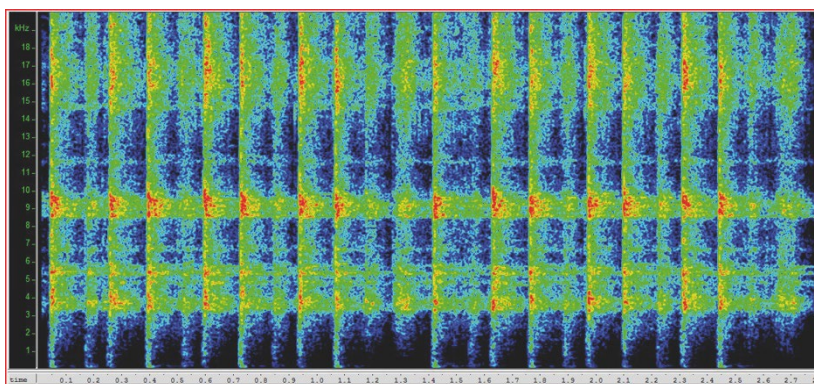
Lám. 43. Sonograma ritmo I: jota a lo pesao, Begoña Lozano



Lám. 44. Sonograma ritmo II: jota a lo pesao, Begoña Lozano



Lám. 45. Sonograma ritmo I: jota *a lo ligero*, Begoña Lozano



Lám. 46. Sonograma ritmo II: jota *a lo ligero*, Begoña Lozano

## 5. 2. Ejemplos Videográficos

Los registros en vídeo que acompañan este volumen han sido grabados por Piero D'Onofrio y por mí en 1997 y en 2001, y editados posteriormente por Antonio Arzedi. Se trata de filmaciones concebidas como recursos de investigación en las que el propio elemento visual deviene herramienta de conocimiento. Tal y como recuerda John Baily, solo un análisis que considere el carácter interpretativo de la música puede ayudar a comprender una ejecución musical en su conjunto. A partir del supuesto de que la música es básicamente fruto del movimiento corporal, el etnomusicólogo inglés enfatiza que «el movimiento humano es el proceso que origina el diseño musical: la música es [por tanto] el producto sonoro de la acción» (1995: 183). Lo que revela el trabajo de Baily, y que resulta de interés sustancial para los propósitos de este trabajo, es que una investigación etnomusicológica que se ocupa del estudio de un instrumento musical no puede prescindir del examen del gesto del intérprete ni de las características físicas del artefacto sonoro. En el presente estudio, los análisis realizados con la ayuda de documentos visuales han permitido observar las técnicas ejecutivas, además de la relación entre la postura de toque, el gesto y la parte del instrumento que se explota acústicamente. Así, puede captarse tanto la posición de la pandereta con respecto al cuerpo, como los puntos de la membrana que se golpean durante la interpretación, factores ambos que determinan las principales diferencias estilísticas de este repertorio .

Para ello, he elegido analizar las performances de algunas pandereteras a quienes se considera representantes ejemplares de los estilos de los diferentes valles y, en no pocas ocasiones, testimonios únicos de modalidades en peligro de desaparición. Se han excluido, y pido sinceras disculpas por ello, aquellas grabaciones en las que las piezas estaban incompletas, mostraban técnicas excesivas o no permitían una lectura correcta de la interpretación. En otros casos, por el contrario, me he visto obligada a insertar ejemplos que muestran defectos pero que constituyen la única evidencia de un estilo concreto.

Los vídeos, organizados por valles, muestran los diferentes estilos de jota que han sido analizados en el cuerpo del libro. En el caso de los valles de Campoo y la Montaña, he optado por presentar también las actuaciones de algunas jóvenes pandereteras, a fin de comprender mejor los procesos de cambio que se han ido produciendo a lo largo de los años.

**Nombre del sitio web y url general de acceso**

01. Valle de Pesaguero. Lines Vejo y Mina Vejo: jota a *lo pesao*.  
[https://mega.nz/file/0Uln0TzC#FowXb\\_C45VeD-mrF1ziKsnSS5Jx\\_8WQ3Tf1i4T7-PBqQ](https://mega.nz/file/0Uln0TzC#FowXb_C45VeD-mrF1ziKsnSS5Jx_8WQ3Tf1i4T7-PBqQ)
02. Valle de Pesaguero. Mina Vejo: jota a *lo ligero*.  
[https://mega.nz/file/EcVDGToZ#zlmjx7oozwtoZqBfck-BqkWW6\\_XB10pYBUqZZjfBIDo](https://mega.nz/file/EcVDGToZ#zlmjx7oozwtoZqBfck-BqkWW6_XB10pYBUqZZjfBIDo)
03. Valle de Pesaguero. Mina Vejo: ritmo jota a *lo pesao*.  
<https://mega.nz/file/hNISSBQD#a0h91MX5pofwuhYwCVxj7KmrchY-nTB-q8xEeRJakb>
04. Valle de Pesaguero. Mina Vejo: jota a *lo pesao*.  
<https://mega.nz/file/VMUT0TpZ#Qb2ppPVuUCu0NjXstSUIFHvLg-FRkWHoQnUbMGUSmrGQ>
05. Valle de Toranzo. Sagrario Martínez y Nieves Serna: jota a *lo pesao*.  
<https://mega.nz/file/YR1AzAaY#rt3XDBVGnOltiimczJdsGQw8yJi3JQUL-deAFs5HeC8Y>
06. Valle de Toranzo. Sagrario Martínez y Nieves Serna: jota a *lo ligero*.  
<https://mega.nz/file/VZs1XJQA#KZd5pnD1cPSjoDNAEhbb-DbttJ9-RY3h4snZmufzYw4>
07. Valle de Toranzo, Villacarriedo. Angelines Ortiz: jota a *lo pesao*.  
[https://mega.nz/file/JZ1jTKgL#CoZNc88z1nh5TaVME6doRBA0Uy5Gh11skBdG4b6\\_P4U](https://mega.nz/file/JZ1jTKgL#CoZNc88z1nh5TaVME6doRBA0Uy5Gh11skBdG4b6_P4U)
08. Valle de Toranzo, Villacarriedo. Angelines Ortiz: jota a *lo ligero*.  
[https://mega.nz/file/ZEVWwBjL#g7f7q6R3herptNgLDLmyJkSnQLcGLpe-JnXx1b\\_vllrw](https://mega.nz/file/ZEVWwBjL#g7f7q6R3herptNgLDLmyJkSnQLcGLpe-JnXx1b_vllrw)
09. Valle de Pas. Carmen Samperio: jota a *lo pesao*.  
[https://mega.nz/file/MF1QHb7C#LD-z2z-sbwK96ceg5KkBv\\_UcG9smdUwGb1TGUBkdc8Q](https://mega.nz/file/MF1QHb7C#LD-z2z-sbwK96ceg5KkBv_UcG9smdUwGb1TGUBkdc8Q)
10. Valle de Pas. Carmen Samperio: jota a *lo ligero*.  
<https://mega.nz/file/EJVgiJbC#67vKPCZmJeW-clSB0CuLujr7dyw8YlyKEzjEZek34kV4>
11. La Montaña. Remedios García: jota a *lo pesao*.  
[https://mega.nz/file/VFkXCZpQ#yB\\_nJGuS2BZqq3Z\\_hPwcDl-CITNfrpGnqylj2BUQxUY](https://mega.nz/file/VFkXCZpQ#yB_nJGuS2BZqq3Z_hPwcDl-CITNfrpGnqylj2BUQxUY)
12. La Montaña. Remedios García: jota a *lo ligero*.  
<https://mega.nz/file/5BdkGI6C#KESVj5OB48BbPX3SA-FeAfc5xR1GsIM9gbVWN7UTU3hs>

13. La Montaña. Ángeles Sánchez: jota a *lo pesao*.  
<https://mega.nz/file/0UUDkLiR#MsuR9bWGZ3OZjotWVqZxMC6o-RdnkyL8mXM-cXQdSPM>
14. La Montaña. Ángeles Sánchez: jota a *lo ligero*.  
<https://mega.nz/file/dNNU3DhS#d4ZB-8v0K09X5IsZSeQxps7ar-VmdV6ukMUohVzoeWjA>
15. La Montaña. María Santos y Mayte Blanco: jota a *lo pesao*.  
[https://mega.nz/file/AE1UGCRO#eLFTAKN8or4X\\_J23-dSs73TdVqL9tFXxRWKHeKjPK-w](https://mega.nz/file/AE1UGCRO#eLFTAKN8or4X_J23-dSs73TdVqL9tFXxRWKHeKjPK-w)
16. La Montaña. María Santos y Mayte Blanco: jota a *lo ligero*.  
<https://mega.nz/file/EcVD0J4S#d7-RVX0Lyr5nelOZzqJB3uqBdhwPXnn5sM3pUY90DY>
17. Valle de Polaciones. Adela Gómez: jota a *lo pesao*.  
<https://mega.nz/file/gdFyxblJ#FT3t2scZtrqXJApRhjj3TRfRDP8yFrEaRo2JTabi1bE>
18. Valle de Polaciones. Adela Gómez: jota a *lo ligero*.  
<https://mega.nz/file/AZMDIBCD#eD2t75WnVFk0CvJo328epL-TUNO4TXDUS8HmdmlNzP1s>
19. Valle de Campoo. Esther Montes: jota a *lo pesao*.  
[https://mega.nz/file/4dEGESiJ#JUhq2F8vqgxoWjZjnsqPXjwkwKaz\\_NwABI-VRUFpSajk](https://mega.nz/file/4dEGESiJ#JUhq2F8vqgxoWjZjnsqPXjwkwKaz_NwABI-VRUFpSajk)
20. Valle de Campoo. Esther Montes: jota a *lo ligero*.  
<https://mega.nz/file/1NEWGDCK#BUJJewi8DRwCwY7q-IQWpq35qN8Ck35OVjQKqNBk0DU>
21. Valle de Campoo. Rosa Díez: jota a *lo pesao*.  
[https://mega.nz/file/IU8kAZKS#-Sdghz7Nq8kkJyTwWGhU-PLG1Qlesp01JSn\\_gqGXUspU](https://mega.nz/file/IU8kAZKS#-Sdghz7Nq8kkJyTwWGhU-PLG1Qlesp01JSn_gqGXUspU)
22. Valle de Campoo. Rosa Díez: jota a *lo ligero*.  
<https://mega.nz/file/9IdGjYBb#oGnNorC0ojRY8bntlLLDqA7MctIMvwtC-cuNu3oCzid4>
23. Valle de Campoo. Begoña Lozano: jota a *lo pesao*.  
<https://mega.nz/file/0QVW2QpJ#70IVna7myzhQ8A8W6OeuA9aCvxy61QIsY2DQ4QsSqy8>
24. Valle de Campoo. Begoña Lozano: jota a *lo ligero*.  
[https://mega.nz/file/QE VF0LaC#zq4Lht1HqTsjSjNaylyO7D207LzrRPv5icZ7\\_Rzpmf0](https://mega.nz/file/QE VF0LaC#zq4Lht1HqTsjSjNaylyO7D207LzrRPv5icZ7_Rzpmf0)



## 6. MATERIALES Y REFERENCIAS

### 6. 1. Bibliografía

- Alcalde del Río, Hermilio (1914). *Escenas Cántabras*. Torrelavega: A. Fernández.
- Alcalde, Carmen (1996). *Mujeres en el Franquismo. Exiliadas, nacionalistas y opositoras*. Barcelona: Flor del Vento Ediciones.
- Alegría Fernández, Manuel (1990). *Presencia e influencia de ADIC en la historia de Cantabria*. Santander: Ediciones Tantin.
- Alted Vigil, Alicia (1993). «Modelli culturali e organizzazione istituzionale della cultura nella zona repubblicana e franchista». En Giuliana Di Febo y Claudio Natoli (eds.). *Spagna anni trenta. Società, cultura, istituzioni*. Milano: Franco Angeli, pp. 313-329.
- Amselle, Jean-Loup (1999). *Logiche meticce. Antropologia dell'identità in Africa e altrove*. Torino: Bollati Boringhieri.
- Amselle, Jean-Loup (2001). *Connessioni*. Torino: Bollati Boringhieri.
- Andrés, Ramón (2001). *Diccionario de instrumentos musicales: de la Antigüedad a J. S. Bach*. Barcelona: Península.
- Angioni, Giulio (1989). «Rubar cogli occhi: fare, imparare e saper fare nelle tecnologie tradizionali». En Giorgio R. Cardona (ed.). *La trasmissione del sapere: aspetti linguistici e antropologici*. Roma: Bagatto Libri, pp. 7-16.
- Appadurai, Arjun (1996). *Modernity at Large. Cultural Dimensions of Globalization*. Minneapolis, London: University of Minnesota Press.
- Appadurai, Arjun (2001). *La modernidad desbordada. Dimensiones culturales de la globalización*. Montevideo: Ediciones Trilce. Fondo de Cultura Económica.
- Arpin, Jaques (1996). «La valise entrouverte. Musiciens en migrations et urgence de la transmission». *Cahiers de musiques traditionnelles*, 9, pp. 85-113.
- Assman, Jan (1992). *Das kulturelle Gedächtnis: Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*. München: Beck.
- Assman, Jan. (1997). *La memoria culturale. Scrittura, ricordo e identità politica nelle grandi civiltà antiche*. Torino: Einaudi.

- Auerbach, Susan (1987). «From Singing to Lamenting: Women's Musical Role in a Greek Village». En Ellen Koskof (ed.). *Women and Music in Cross-Cultural Perspective*. New York: Greenwood Press, pp. 25-43.
- Augè, Marc (1982). *Simbolo, Funzione, Storia*. Napoli: Liguori.
- Baily, John (1994). «The Role of Music in the Creation of an Afghan National Identity, 1923-73». En Martin Stokes (ed.). *Ethnicity, Identity and Music. The musical Construction of Place*. Oxford-Providence, USA: Berg, pp. 45-60.
- Baily, John (1995). «Struttura musicale e movimento umano». En Tullia Magrini (ed.). *Uomini e Suoni. Prospettive antropologiche nella ricerca musicale*. Bologna: Cooperativa Libreria Universitaria Editrice, pp. 183-212.
- Banduca de Gaitas Garabanduya (2017). «Historia de grupos folk y tradicional en Cantabria», <https://garabanduya.wordpress.com/historia/grupos-folk-en-cantabria/> [30/01/2025].
- Barth, Frederich (1969). *Ethnic Groups and Boundaries*. Boston: Little, Brown and Co.
- Bartók, Béla (1955). *Scritti sulla musica popolare*. Edición de Diego Carpitella. Introducción de Zoltan Kodaly. Torino: Edizioni Einaudi.
- Bartók, Béla (1979). *Escritos sobre música popular*. México: Siglo XXI Editores.
- Barz, Gregory F. (1997a). «Confronting the Field(note) In and Out of the Field: Music, Voices, Text, and Experiences in Dialogue». En Gregory F. Barz y Timothy J. Cooley (eds.). *Shadows in the Field. New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology*. New York, Oxford: Oxford University Press, pp. 45-62.
- Barz, Gregory F. (1997b). «Chasing Shadows in the Field: An Epilogue». En Gregory F. Barz y Timothy J. Cooley (eds.). *Shadows in the Field. New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology*. New York, Oxford: Oxford University Press, pp. 205-209.
- Barz, Gregory F. y Timothy J. Cooley (eds.) (1997). *Shadows in the Field. New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology*. New York, Oxford: Oxford University Press.
- Baumann, Max Peter (2001). «Festivals, Musical Actors and Mental Constructs in the process of Globalization». *The World of Music*, 43, 2-3, pp. 9-29.
- Bausinger, Hermann (2001). «Per una critica alle critiche del folklorismo». En Pietro Clemente y Fabio Mugnaini (eds.). *Oltre il folklore*. Roma: Carocci, pp. 145-159.
- Bausinger, Hermann (2005). *Cultura popolare e mondo tecnologico*. Napoli: Guida Editore.
- Bausinger, Hermann (2008). *Vicinanza estranea. La cultura popolare fra globalizzazione e patria*. Pisa: Pacini Editore.
- Beatriz Martínez del Fresno, Beatriz (2012). «Mujeres, tierra y nación: las danzas de la sección femenina en el mapa político de la España franquista (1939-1952)». En Pilar Ramos López (coord.). *Discursos y prácticas musicales nacionalistas (1900-1970)*. Logroño: Universidad de La Rioja, Servicio de Publicaciones, pp. 229-254.
- Béhague, Gerard (ed.) (1984). *Performance pratique. Ethnomusicological perspectives*. Wesport-London: Greenwood Press.
- Berlangua, Miguel Ángel (2001). «El uso del folklore en la Sección Femenina de Falange: el caso de Granada». En Ignacio L. Henares Cuéllar, José Castillo Ruiz, Gemma Pérez Zaiduondo y María Isabel Cabrera García (eds.). *Dos décadas de cultura artística en el Franquismo (1936-1956)*. Granada: Proyecto Sur, vol. 2, pp. 115-134.

- Berliner, Paul (1978). *The Soul of Mbira*. Berkeley: University of California Press.
- Bithell, Caroline y Juniper Hill (2014). *The Oxford Handbook of Music Revival*. Oxford, New York: Oxford University Press.
- Blacking, John (1973). *How Musical is man?* Seattle: University of Washington Press.
- Blacking, John (1995a). «Lo studio dell'uomo come music-maker». En Tullia Magrini (ed.). *Uomini e Suoni. Prospettive antropologiche nella ricerca musicale*. Bologna: Cooperativa Libreria Universitaria Editrice, p. 81-97.
- Blacking, John (1995b). *Music, Culture & Experience*. Chicago-London: University of Chicago Press.
- Blacking, John. (1986). *Come è musicale l'uomo?* Milano: Unicopli.
- Bloch, Maurice. 1998. «Memoria autobiografica e memoria storica del passato più remoto». En Silvana Borutti y Ugo Fabietti (eds.). *Fra antropologia e storia*. Milano: Gruppo Ugo Mursia, pp. 40-55.
- Boyd, Carolyn P. (1997). *Historia Patria. Politics, History and National Identity in Spain, 1875-1975*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press.
- Brubaker, Rogers y Frederick Cooper (2000). «Beyond "Identity"». *Theory and Society* 29, 1, pp. 1-47.
- Bulnes Peláez, María (2017). «Crónica de la tradición oral en Cantabria». En «Los paisajes de la voz. Literatura oral e investigaciones de campo», monográfico de *Boletín de Literatura Oral*, 1, pp. 179-190.
- Calderón Ortiz, Carlos Javier (1999). «Apuntes para una Biografía de D. José Calderón Escalada, "El Duende de Campoo"», en el Centenario de su Nacimiento». *Cuadernos de Campoo* 5, 15, pp. 4-6.
- Calleja, Rafael. 1901. *Cantos de la montaña. Colección de canciones populares de la provincia de Santander*. Madrid: Ricardo Rodríguez.
- Cámara De Landa, Enrique (1994). «La música de la baguala del noroeste argentino». Tesis doctoral. 5 vols. Valladolid: Universidad de Valladolid.
- Cámara De Landa, Enrique y Victoria Eli Rodríguez (2006). «Música tradicional en Extremadura a través de sus protagonistas: resultados en audiovisuales». En *III Jornadas Nacionales Folclore y Sociedad. Ponencias*. Madrid: CIOFF España, pp. 183-209.
- Cámara Villar, Gregorio (1983). *Nacional-catolicismo y escuela: la socialización política del franquismo 1936-1951*. Jaén: Editorial Esperia.
- Canevacci, Massimo (1994). «L'autorità della scrittura». En George E. Marcus y Michael M. J. Fischer (eds.) *Antropologia come critica culturale*. Milano: Anabasi, pp. 7-21.
- Caro Baroja, Julio (1977). *Los pueblos del norte*. San Sebastian: Editorial Txertoa.
- Carpitella, Diego (1974). «L'insufficienza della semiografia musicale euroculta nelle trascrizioni etnomusicologiche». En Federico Brook, Vittorio Minardi y Doris Andrews (eds.). *Symposium Internazionale sulla problematica dell'attuale grafia musicale*. Roma: Istituto Italo Latino Americano, pp. 100-106.
- Carpitella, Diego (1985). «Prefazione». En Giovanni Giuriati (ed.). *Forme e comportamenti della musica folklorica Italiana. Etnomusicologia e didattica*. Milano: Unicopli, pp. 5-13.

- Carpitella, Diego (1990). «Apertura dei lavori». En «Materiali di antropologia visiva», monografico de *Bollettino dell'Associazione Italiana di Cinematografia Scientifica*, 3, pp. 11-16.
- Carpitella, Diego (1991). «Gli strumenti musicali popolari e la trasmissione del sapere». En Paola Elisabetta Simeoni y Roberta Tucci (eds.). *La Collezione degli strumenti musicali*. Roma: Museo delle arti e tradizioni popolari, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, Libreria dello Stato, pp. 5-14.
- Carpitella, Diego (1992a). *Conversazioni sulla musica (1955-1990). Lezioni, conferenze, trasmissioni radiofoniche, a cura della Società Italiana di Etnomusicologia*. Firenze: Ponte alle Grazie.
- Carpitella, Diego (1992b). «Ethnomusicologia. Considerazioni sul folk-revival. Il blues e la tradizione afroamericana». En *Conversazioni sulla musica (1955-1990). Lezioni, conferenze, trasmissioni radiofoniche, a cura della Società Italiana di Etnomusicologia*. Firenze: Ponte alle Grazie, pp. 52-80.
- Carpitella, Diego (1992c). «Un ritratto dal vivo». En *Conversazioni sulla musica (1955-1990). Lezioni, conferenze, trasmissioni radiofoniche, a cura della Società Italiana di Etnomusicologia*. Firenze: Ponte alle Grazie, pp. 205-220.
- Casero, Estrella (1995). «Los Coros y danzas de la Sección Femenina: Teoría y Práctica». *Cairon: revista de ciencias de la danza*, 1, pp. 65-72.
- Casero, Estrella (2000). *La España que bailó con Franco. Coros y Danzas de la Sección Femenina*. Madrid: Editorial Nuevas Estructuras.
- Cavazza, Stefano (1997). *Piccole Patrie. Feste popolari tra regione e nazione durante il fascismo*. Bologna: Il Mulino.
- Cavia Naya, Victoria y Grazia Tuzi (2021). «Bailar la tradición: de la Sección Femenina al Grupo de Danzas Sorianas». En Enrique Cámara de Landa y Susana Moreno Fernández (coords.). *Música, danza y tradición en la provincia de Soria: algunas aproximaciones*. Valladolid: Ediciones Universidad de Valladolid, pp. 33-95.
- Chiva, Isac (1996). «Ethnologie, idéologie et patrimoine». En Daniel Fabre (dir.). *L'Europe entre cultures et nations. Vol. 1 Identités et patrimoines*. París: CID, pp. 77-84.
- Cirese, Alberto Mario (1973). *Cultura egemonica e culture subalterne*. Palermo: Palumbo.
- Cirese, Alberto Mario (1991). *Cultura hegemónica y culturas subalternas*. Toluca de Lerdo, México: Escuela de Antropología, Centro de Investigación en Ciencias Sociales y Humanidades U.A.E.M.
- Clemente, Pietro (1988). «Autobiografie al magnetofono. Una introduzione». En Luciano Gianelli (ed.). «Io so' nata a Santa Lucia». *Il racconto autobiografico di una donna toscana tra mondo contadino e società d'oggi*, de Valeria Di Piazza y Dina Mugnaini. Castelfiorentino: Società Storica della Valdelsa, pp. 7-20.
- Clemente, Pietro (1994). «Identità, tradizione, modernità». En *Gens du Val Germanasca. Contribution à l'ethnologie d'une vallée vaudoise*. Grenoble: Université de Provence, Centre Alpin et Rhodanien d'Ethnologie, pp. 207-215.
- Clemente, Pietro (1997). «Paese/Paesì». En Mario Isneghi (ed.). *I luoghi della memoria. Strutture ed eventi dell'Italia unita*. Bari: Editori Laterza, pp. 3-39.

- Clemente, Pietro (2001). «Il punto su: il folklore». En Pietro Clemente y Fabio Mugnaini (eds.). *Oltre il folklore*. Roma: Carocci, pp. 187-219.
- Clemente, Pietro (2008). «Immaginazione e archivi orali: per un'antropologia delle voci». En *L'arte della cura. Scritti in onore di Lucia Zannino*. Soveria Mannelli, Catanzaro: Rubettino, pp. 103-139.
- Clemente, Pietro y Fabio Mugnaini (eds.) (2001). *Oltre il folklore*. Roma: Carocci.
- Clifford, James (1988). *The predicament of Culture: Twentieth-Century Ethnography, Literature and Art*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
- Clifford, James (2010). *I frutti puri impazziscono. Etnografia, letteratura e arte nel secolo XX*. Torino: Universale Bollati Boringhieri.
- Clifford, James y George E. Marcus (eds.) (1986). *Writing Culture: Poetics and Politics of Ethnography*. Berkeley-Los Angeles-London: California University Press.
- Clifford, James y George E. Marcus (eds.) (1997). *Scrivere le culture. Poetiche e politiche in etnografia*. Roma: Meltemi.
- Clifford, James. (1986). «On Ethnographic Allegory». En James Clifford y George E. Marcus (eds.). *Writing Culture: Poetics and Politics of Ethnography*. Berkeley-Los Angeles-London: California University Press, pp. 98-121.
- Clifford, James. (1997). «Sull'allegoria etnográfica». En James Clifford y George E. Marcus (eds.). *Scrivere le culture. Poetiche e politiche in etnografia*. Roma: Meltemi, pp. 135-162.
- Colina de Rodríguez, Luz (1987). *El folklore en la obra de José María de Pereda*. Santander: Institución Cultural de Cantabria, Diputación Regional de Cantabria.
- Collisani, Amalia (1988). *Musica e simboli*. Palermo: Sellerio Editore.
- Comas d'Argemir, Dolors (1996). «L'arbre et la maison. Métaphores de l'appartenance». En Daniel Fabre (dir.). *L'Europe entre cultures et nations. Vol. 2 Figures de l'appartenance et lien national*. Paris: CID, pp. 199-212.
- «Constitución española» (1978). *Boletín Oficial del Estado*, 311.1, pp. 29313-29342.
- Cooley, Timothy J. (1997). «Casting Shadows in the Field: An Introduction». En Gregory F. Barz y Timothy J. Cooley (eds.). *Shadows in the Field. New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology*. New York, Oxford: Oxford University Press, pp. 3-19.
- Cordova y Oña, Sixto (1948). *Cancionero infantil español. Libro I*. Santander: Copistería América.
- Cordova y Oña, Sixto (1949). *Cancionero popular de la provincia de Santander. Libro II: Cantos de labores y de ronda*. Santander: Aldus Artes Gráficas.
- Cordova y Oña, Sixto (1952). *Cancionero popular de la provincia de Santander. Libro III: Cantos romeros, marineros, de quintos, nupciales y de cuna*. Santander: Aldus Artes Gráficas.
- Cordova y Oña, Sixto (1955). *Cancionero popular de la provincia de Santander. Libro IV: Marzas, Picayos, Bailes, Danzas, Romances y Cantos religiosos*. Santander: Aldus Artes Gráficas.
- Cordova y Oña, Sixto (1980a). *Cancionero popular de la provincia de Santander. Libro II: Cantos de labores y de ronda*. Santander: Diputación Provincial.

- Cordova y Oña, Sixto (1980b). *Cancionero popular de la provincia de Santander. Libro III: Cantos romeros, marineros, de quintos, nupciales y de cuna*. Santander: Diputación Provincial.
- Cordova y Oña, Sixto (1980c). *Cancionero popular de la provincia de Santander. Libro IV: Marzas, Picayos, Bailes, Danzas, Romances y Cantos religiosos*. Santander: Diputación Provincial.
- Cordova y Oña, Sixto (1980d). *Cancionero infantil español. Libro I*. Santander: Diputación Provincial.
- Crivillé i Bargalló, Josep (2004). *Historia de la música española, 7. El folklore musical*. Madrid: Alianza.
- Davidson, Jessica (2004). «La sección femenina y la mujer trabajadora la ley de derechos políticos, profesionales y laborales». En María Soledad Gómez Navarro (coord.). *Estudios de historia iberoamericana II*. Córdoba: Universidad de Córdoba, Servicio de Publicaciones, pp. 197-200.
- Davis, John (1977). *People of the Mediterranean: An essay in Comparative Social Anthropology*. London: Routledge.
- Dawe, Kevin (2007). *Music and Musicians in Crete: Performance and Ethnography in a Mediterranean Island Society*. Lanham, Maryland: The Scarecrow Press.
- De Escalante, Amós (1872). «La mujer de Santander: la Montañesa». En *Las mujeres españolas, portuguesas y americanas, tales como son en el hogar doméstico, en los campos, en las ciudades, en el templo, en los espectáculos, en el taller y en los salones*. Madrid: Imp. y Librería de Miguel Guijarro, pp. 329-361.
- De Escalante, Amós (2011). «La mujer de Santander: la Montañesa». En *Las mujeres españolas, portuguesas y americanas, tales como son en el hogar doméstico, en los campos, en las ciudades, en el templo, en los espectáculos, en el taller y en los salones*. Santander: Librería Tantín Ediciones, pp. 329-361.
- De La Asunción Criado, Ana (2017). «El folclore como instrumento político: los Coros y Danzas de la Sección Femenina». *Revista Historia Autónoma*, 10, pp. 183-196.
- De la Peña, Maxi (2008). «Roberto Diego propone una sonoridad cántabra en su primer CD *Gatu Mahu*». *El Diario Montañés*, 9 de octubre.
- De la Peña, Maxi (2010). *La Tierra de las Mil "Tonás"*. Torrelavega: Cantabria Tradicional.
- De Larrea Palacín, Arcadio (1947). «Preliminares al estudio de la jota aragonesa». *Anuario Musical del Instituto Español de Musicología*, 2, pp. 175-190.
- De Simone, Roberto (1979). *Canti e tradizioni popolari in Campania*. Foligno: Lato Side.
- Dei, Fabio (2002). *Beethoven e le mondine. Ripensare la cultura popolare*. Roma: Meltemi.
- Dei, Fabio (2008). «Hermann Bausinger: dal folklorismo all'antropologia della cultura popolare contemporanea». En *Vicinanza Estranea. La cultura popolare fra globalizzazione e patria* de Hermann Bausinger. Pisa: Pacini Editore, pp. 5-17.
- Del Valle, Teresa (ed.) (1985). *Mujer vasca. Imagen y realidad*. Barcelona: Anthropos.
- Delegación Nacional de la Sección Femenina de la F.E.T. y de las J.O.N.S. (1948). *Circulares de la Delegada Nacional. Años 1936-1947*. Madrid: Falange Española Tradicionalista y de las J.O.N.S. Sección Femenina.

- Dettmer, Elke (2001). «Folklorismo in Newfoundland». En Pietro Clemente y Fabio Mugnaini (eds.). *Oltre il folklore*. Roma: Carocci, pp. 135-143.
- Diego Romero, Roberto (2007). *La Gaita Cántabra. Estudio etnomusicológico en el occidente de Cantabria*. Santander: Cantabria Tradicional Editorial.
- Díez Herrera, Carmen (1990). *La Formación de la sociedad feudal en Cantabria. La organización del territorio en los siglos IX al XIV*. Santander: Universidad de Cantabria, Asamblea Regional de Cantabria.
- Díos Fernández, Eider de (2018). «La señora azul y las mujeres trabajadoras: La Sección Femenina en los años sesenta». En Sofía Rodríguez López y Eider de Díos Fernández (coords.). «Mujer y fascismo», monográfico de *Historia del presente*, 32, pp. 57-72.
- Ellingson, Ter (1992). «Transcription». En Helen Myers (ed.). *Ethnomusicology. An Introduction*. New York & London: W.W. Norton & Company, pp. 110-152.
- Elschek, Oskár (2001). «Folklore Festivals and the Current Tipology». *The World of Music* 43, 2-3, pp. 153-169.
- «Estatutos de la Asociación para la defensa de los intereses de Cantabria A.D.I.C.» (2011), <http://www.adic-cantabria.com/imagenes/estatutos.ADIC.pdf> [7/12/2019].
- Fabietti, Ugo (1993). «Introducción». En Ugo Fabietti (ed.). *Il sapere dell'antropologia. Pensare, comprendere, descrivere l'altro*. Milano: Mursia, pp. 5-26.
- Fabietti, Ugo (1998). *L'identità etnica*. Roma: Carocci.
- Fabietti, Ugo y Vincenzo Matera (1999). *Memorie e identità. Simboli e strategie del ricordo*. Roma: Meltemi Editore.
- Fabre, Daniel (1996a). «Introduction». En Daniel Fabre (dir.). *L'Europe entre cultures et nations. Vol. 2 Figures de l'appartenance et lien national*. París : Editions de la Maison des sciences de l'homme, pp. 1-6.
- Fabre, Daniel (1996b). «L'ethnologue et les nations». En Daniel Fabre (dir.). *L'Europe entre cultures et nations. Vol. 2 Figures de l'appartenance et lien national*. París : Editions de la Maison des sciences de l'homme, pp. 99-210.
- Fabre, Daniel (2003). «L'istituzione della cultura per una antropologia comparata. L'esperienza del Laboratoire d'Anthropologie et d'Histoire de l'Institution de la Culture». *Lares-Rivista quadrimestrale di Studi demoetnoantropologici* 69, 1, pp. 179-198.
- Feintuch, Burt (1993). «Musical Revival As Musical Transformation». En Neil Rosenberg (ed.). *Transforming Traditions: Folk Music Revivals Examined*. Urbana: University of Illinois Press, pp. 183-193.
- Feintuch, Burt (2006). «Revivals on the Edge: Northumberland and Cape Breton. A Keynote». *Yearbook for Traditional Music*, 38, p. 1-17.
- Feld, Steven (1982). *Sound and Sentiment. Birds Weeping, Poetics and Song in Kaluli Expression*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Feld, Steven (1990). *Sound and Sentiment. Birds Weeping, Poetics and Song in Kaluli Expression*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Fernández González, Delfín (1895). *Cabuérniga: sones de mi valle*. Santander: L. Blanchard.
- Fernández González, Delfín (2009). *Cabuérniga: sones de mi valle*. Torrelavega: Cantabria Tradicional.

- Fernández Jiménez, María Antonia (2008). *Pilar Primo de Rivera: el falangismo femenino*. Madrid: Síntesis.
- Folguera Crespo, Pilar (1997). «La Segunda República. Entre lo privado y lo público (1931-1939)». En Elisa Garrido Gonzales (ed.). *Historia de las mujeres en España*. Madrid: Síntesis, pp. 493-514.
- Fox, Inman (1997). *La Invención de España. Nacionalismo liberal e identidad nacional*. Madrid: Cátedra.
- Fraile Gil, José Manuel (2009). *Romancero Tradicional de Cantabria*. Santander: Fundación Marcelino Botín.
- Gala, Giuseppe Michele (1992). «La cotta abruzzese. Residuo di un prestito della dominazione aragonesa». *Choreola, Rivista di Danza Popolare Italiana*, 5, pp. 25-38.
- Gala, Giuseppe Michele (2000). «Il ballo sardo tra folklore e folklorismo. Tipologia dei balli etnici e trasformazioni spettacolari in Sardegna». En Giuseppe Michele Gala (ed.). *Il ballo sardo: storia, identità e tradizione. Vol. 2 Forme e contesti del ballo sardo*. Firenze: Edizioni Taranta, pp. 19-88.
- García Canclini, Nestor (1998). *Culture ibride. Strategie per entrare e uscire dalla modernità*. Milano: Guerini Studio.
- García Castañeda, Salvador (1991). *Los Montañeses pintados por sí mismos*. Santander: Colección Pronillo.
- García Hoz, Victor (1980). *La educación en la España del siglo XX*. Madrid: Rialp.
- García Preciados, Jesús (1997). «Un viaje de veinticinco años». Folleto de notas al CD *La Música Popular de las tierras de Cantabria*. Santander: Radio Nacional de España-Gobierno de Cantabria.
- García, José Luis (1996). «Les biens culturels dans les processus identitaires». En Daniel Fabre (dir.). *L'Europe entre cultures et nations. Vol. 1 Identités et patrimoines*. Paris: CID, pp. 41-52.
- Garrido Gonzales, Elisa (ed.). (1997). *Historia de las mujeres en España*. Madrid: Editorial Síntesis.
- Geertz, Clifford (1995). *After the Fact. Two Countries, Four Decades, One Anthropologist*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
- Geertz, Clifford (1996). *Tras los hechos. Dos Países, cuatro décadas y un antropólogo*. Buenos Aires: Ediciones Paidós.
- Geertz, Clifford (1999). *Mondo globale, mondi locali*. Bologna: Il Mulino.
- Geertz, Clifford. (1973) *The Interpretation of Cultures*. New York: Basic Books.
- Geertz, Clifford. (1987). *La interpretación de las culturas*. México: GEDISA.
- Geller, Pamela L. y Miranda K. Stockett (eds.) (2007). *Feminist Anthropology. Past, Present and Future*. Filadelfia: University of Pennsylvania Press.
- Giannattasio, Francesco (1998). *Il concetto di musica. Contributi e prospettive della ricerca etnomusicologica*. Roma: Bulzoni.
- Gilmore, David (ed.) (1987a). *Honour and Shame and the Unity of the Mediterranean*. Washington: The American Anthropological Association.

- Gilmore, David (1987b). «The Shame of Dishonor». En David Gilmore (ed.). *Honour and Shame and the Unity of the Mediterranean*. Washington: The American Anthropological Association, pp. 2-21.
- Glassie, Henry. 1995. «Tradition». En «Common Ground: Keywords for the Study of Expressive Culture», monográfico de *The Journal of American Folklore* 108, 430, pp. 395-412.
- Goddard, Victoria A. (1996). «From the Mediterranean to Europe: Honour, Kinship and Gender». En Victoria A. Goddard, Josep R. Llobera y Cris Shore (eds.). *The Anthropology of Europe. Identities and Boundaries in Conflict*. Oxford, Washington: Berg, pp. 57-92.
- Goddard, Victoria A., Josep R. Llobera, y Cris Shore (eds.) (1996a). *The Anthropology of Europe. Identities and Boundaries in Conflict*. Oxford, Washington: Berg.
- Gómez G. Adrián (2023). *¿Qué demonio es la identidad cántabra? Análisis de la expresión política del sentimiento de pertenencia a Cantabria*. Santander: Editorial La Vorágine.
- Gómez Pellón, Eloy (1996). «La construcción de la Etnografía en Cantabria». En José Ángel García de Cortázar (ed.). *La memoria histórica de Cantabria*. Santander: Universidad de Cantabria, Asamblea Regional de Cantabria, pp. 131-144.
- Gómez Pellón, Eloy (1999). «Valor y significado del patrimonio etnográfico de Cantabria». *Publicaciones del Instituto de Etnografía y Folklore Hoyos Sáinz* 1990-1999, 14, pp. 19-62.
- Gómez Pellón, Eloy (2001). «Aspectos fundamentales de la gestión del patrimonio etnológico». En *Anuario Etnológico de Andalucía*. Sevilla: Junta de Andalucía, pp. 373-389.
- Gómez, Adrián G. (2023). *¿Qué demonios es la identidad cántabra? Análisis de la expresión política del sentimiento de pertenencia a Cantabria*. Barcelona: La Vorágine.
- González Echegaray, Carmen (2008). *Pandereteras de Cantabria*. Santander: Gobierno de Cantabria, Librería Estudio.
- González Echegaray, Joaquín (1997). *Los cántabros*. Santander: Librería Estudio.
- González Echegaray, Joaquín (1999). «El pueblo cántabro». En Juan Antonio Muñiz Castro y José Manuel Iglesias Gil (coords.). *Cántabros. La génesis de un pueblo*. Santander: Caja Cantabria, pp. 95-126.
- González Echegaray, Joaquín y Alberto Díaz Gómez (1988). *Manual de etnografía cántabra*. Santander: Librería Estudio.
- Guerra, José Miguel (1994). «La Escuela Municipal de Folklore comenzará hoy el nuevo curso con más de cien alumnos». *El Diario Montañés*, 17 de octubre.
- Guizzi, Febo y Nico Staiti (1989a). *Le forme dei suoni: l'iconografia del tamburello in Italia*. Firenze: Giorgi & Gambi.
- Guizzi, Febo y Nico Staiti (1989b). «“Il cembalo, con quelle campanelle di latta bianca o gialla, chiamato da siciliani tamburello”. La continuità nella raffigurazione di uno strumento popolare: l'iconografia del tamburello in Italia». En Febo Guizzi y Nico Staiti (eds.). *Le forme dei suoni: l'iconografia del tamburello in Italia*. Firenze: Giorgi & Gambi, pp. 21-38.
- Gupta, Akhil (1999). «The Song of Nonaligned Word: Transnational Identities and the Reinscription of Space in Late Capitalism». En Akhil Gupta y James Ferguson (eds.).

- Culture, Power, Place, Exploration in Critical Anthropology*. Durham, London: Duke University Press, pp. 179-199.
- Gupta, Akhil y James Ferguson (1992). «Space, Identity and the Politics of Difference». *Cultural Anthropology*, 7, 1, pp. 6-23.
- Halbwachs, Maurice (1968). *La mémoire collective*. París: Presses Universitaires de France.
- Halbwachs, Maurice (2001). *La memoria collettiva*. Milano: Unicopli.
- Handler, Richard (1988). *Nationalism and the Politics of Culture in Quebec*. Madison: The University of Wisconsin Press.
- Hannerz Ulf (1996). *Transnational Connections. Culture, People, Places*. London, New York: Routledge.
- Hannerz Ulf (1998). *Conexiones Transnacionales. Cultura, gentes, lugares*, Madrid: Cátedra.
- Hastrup, Kirsten (1978). «The Semantic of Biology: Virginity». En Sherly Ardener (ed.). *Defining Females. The Nature of Women in Society*. London: Croom Helm, pp. 49-65.
- Hermida Martín, Yanira (2010). *Mujeres en azul*. Santa Cruz de Tenerife-Las Palmas de Gran Canaria: Idea.
- Herndon, Marcia (1990). «Biology and Culture: Music, Gender, Power and Ambiguity». En Marcia Herndon y Susan Ziegler (eds.). *Music, Gender and Culture*. Wihelmshaven: Florian Noetzel, pp. 11-26.
- Herndon, Marcia (1995). «Biologia e cultura: musica, genere, potere e ambiguità». En Tullia Magrini (ed.). *Uomini e Suoni. Prospettive antropologiche nella ricerca musicale*. Bologna: Cooperativa Libreria Universitaria Editrice, pp. 291-310.
- Herndon, Marcia y Susan Ziegler (eds.) (1990). *Music, Gender and Culture*. Wihelmshaven: Florian Noetzel.
- Herzfeld, Michael (2001). *Anthropology: Theoretical Practice in Culture and Society*. Oxford: Blackwell.
- Herzfeld, Michael (2006). *Antropologia. Pratica della teoria nella cultura e nella società*. Firenze: Sied Editori.
- Herzfeld, Michael. (1997). *Cultural Intimacy. Social poetics in the Nation-State*. New York: Routledge.
- Herzfeld, Michael. (2003). *Intimità culturale. Antropologia e nazionalismo*. Napoli: L' Ancora del Mediterraneo.
- «Histoires de vie» (2002). Monográfico de *Cahiers de musiques traditionnelles*, 15.
- Hobsbawm, Eric J. y Terence Ranger (1983). *The Invention of Tradition*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Hobsbawm, Eric J. y Terence Ranger (2002). *La invención de la tradición*. Barcelona: Critica.
- Hood, Mantle (2007). «Gli indicibili della musica». En Giovanni Giuriati (ed.). *Incontri di Etnomusicologia. Seminari e conferenze in ricordo di Diego Carpitella*. Roma: Editore Accademia Nazionale di Santa Cecilia, pp. 3-10.
- Hornbostel, Erich (1928). «African negro music». *Africa: Journal of the International African Institute* 1, 1, pp. 30-62.
- «Identités Musicales» (2007). Monográfico de *Cahiers d' Ethnomusicologie*, 20.

- Inneghi, Mario (ed.) (1997). *I luoghi della memoria. Strutture ed eventi dell'Italia unita*. Bari: Editori Laterza.
- Kaufman Shelemay, Kay (1997). «The Ethnomusicologist, Ethnographic Method, and the Transmission of Tradition». En Gregory F. Barz y Timothy J. Cooley (eds.). *Shadows in the Field. New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology*. New York, Oxford: Oxford University Press, pp. 189-204.
- Kilani, Mondher (1998). «L'archivio, il documento, la traccia. Antropologia e storia». En Silvana Borutti y Ugo Fabietti (eds.). *Fra antropologia e storia*. Milano: Gruppo Ugo Mursia, pp. 24-39.
- Koshar, Rudy (1994). «Commenti». *Ossimori* 5, 2, pp. 95-96.
- Koskoff, Ellen (ed.) (1987a). *Women and Music in Cross-Cultural Perspective*. New York: Greenwood Press.
- Koskoff, Ellen (1987b). «An Introduction to Women, Music and Culture». En Ellen Koskoff (ed.). *Women and Music in Cross-Cultural Perspective*. New York: Greenwood Press, pp. 1-23.
- Koskoff, Ellen (1987c). «The Sound of a Women's Voice: Gender and Music in a New York Hasidic Community». En Ellen Koskoff (ed.). *Women and Music in Cross-Cultural Perspective*. New York: Greenwood Press, pp. 213-223.
- Köstlin, Konrad (2001). «Prospettive per l'etnologia europea». En Pietro Clemente y Fabio Mugnaini (eds.). *Oltre il folklore*. Roma: Carocci, pp. 167-186.
- Kubik, Gerhard (1979). «Pattern Perception and Recognition in African Music». En John Blacking y J. W. Kealunohomoku (eds.). *The Performing Arts*. New York: Mountain Publisher, pp. 221-251.
- Lannon, Frances (1987). *Privilege, Persecution and Prophecy: The Catholic Church in Spain, 1875-1975*. New York: Oxford University Press.
- Lannon, Frances (1993). «Le donne, la religione e la Seconda Repubblica spagnola». En Giuliana Di Febo y Claudio Natoli (eds.). *Spagna anni trenta. Società, cultura, istituzioni*. Milano: Franco Angeli, pp. 127-140.
- Larrea, Arcadio de (1947). «Preliminares al estudio de la jota aragonesa». *Anuario Musical*, 2, pp. 175-190.
- «Le geste musical» (2001). Monográfico de *Cahiers de musiques traditionnelles*, 14.
- Ledang, Ola Kai (1986). «Revival and innovation: The Case of the Norwegian Sejefløyte». *Yearbook for Traditional Music*, 18, pp. 145-156.
- Lenclud, Gérard (2001). «La tradizione non è più quella d'un tempo». En Pietro Clemente y Fabio Mugnaini (eds.). *Oltre il folklore*. Roma: Carocci, pp. 123-133.
- «Ley 11/1998, de 13 de octubre, de Patrimonio Cultural de Cantabria» (1999). *Boletín Oficial del Estado*, 10, pp. 1216-1245.
- «Ley 56/1961 sobre Derechos Políticos, Profesionales y de Trabajo de la Mujer» (1961). *Boletín Oficial del Estado*, 175, pp. 11004-11005.
- «Ley 6/2008, de 26 de diciembre, de Educación de Cantabria» (2009). *Boletín Oficial del Estado*, 21-I, pp. 8214-827.

- «Ley Orgánica 8/1981, de 30 de diciembre, de Estatuto de Autonomía para Cantabria» (1982). *Boletín Oficial del Estado*, 9, pp. 530-537.
- Leydi, Roberto (1989). «Introduzione». En Febo Guizzi y Nico Staiti (eds.). *Le forme dei suoni: l'iconografia del tamburello in Italia*. Firenze: Giorgi & Gambi, pp. 7-20.
- List, George (1974). «The reliability of Transcription». *Ethnomusicology* 18, 3, pp. 353-377.
- Livingston, Tamara E. (1999). «Music Revivals: Towards a General Theory». *Ethnomusicology* 43, 1, pp. 66-85.
- Lopez Chávarri, Eduardo (1927). *Música Popular Española*. Barcelona: Editorial Labor.
- Lopez Marcano, Francisco Javier (2008). «Presentación». En *Pandereteras de Cantabria* de Carmen González Echegaray. Santander: Gobierno de Cantabria, Librería Estudio, pp. 7-8.
- López-Hidalgo, Cristina y Matilde Peinado-Rodríguez. (2024). «El Modelo de Feminidad Franquista a través de la Música. Del Adoctrinamiento a la Transgresión». *Multidisciplinary Journal of Gender Studies*, 13, 2, pp. 81-98.
- Lortat-Jacob, Bernard (1981a). «Community Music as an Obstacle to Professionalism: A Berber Example». *Ethnomusicology*, 25, 1, pp. 87-98.
- Lortat-Jacob, Bernard (1981b). «Community Music and the Rise of Professionalism: A Sardinian Example». *Ethnomusicology*, 25, 2, pp. 185-197.
- Lortat-Jacob, Bernard (1994). *Musique en fête. Maroc, Sardaigne, Roumanie*. Nanterre: Société d'ethnologie.
- Lortat-Jacob, Bernard (1995). «L'oreille de l'ethnologue». *Cahiers de musiques traditionnelles*, 8, pp. 159-172.
- Lortat-Jacob, Bernard (1996). *Canti di Passione. Castelsardo, Sardegna*. Lucca: Libreria Musicale Italiana.
- Lortat-Jacob, Bernard (2001). *Musiche in festa. Marocco, Sardegna, Romania*. Cagliari: Condaghes.
- Madariaga de la Campa, Benito (1986). *Crónica del Regionalismo en Cantabria*. Santander: Ediciones Tantín.
- Madariaga de la Campa, Benito (1989). *Antología del regionalismo en Cantabria. Selección, estudio y reseñas biográficas*. Santander: Editorial Graf. Resma.
- Magrini, Tullia (ed.) (1995a). *Uomini e Suoni. Prospettive antropologiche nella ricerca musicale*. Bologna: Cooperativa Libreria Universitaria Editrice.
- Magrini, Tullia (1995b). «Introduzione». En Tullia Magrini (ed.). *Uomini e Suoni. Prospettive antropologiche nella ricerca musicale*. Bologna: Cooperativa Libreria Universitaria Editrice, pp. 7-47.
- Magrini, Tullia (2003). *Music and gender. Perspectives from the Mediterranean*. Chicago and London: The University of Chicago Press.
- Manzano Alonso, Miguel (1995). *La Jota como género musical. Un estudio musicológico acerca del género más difundido en el repertorio tradicional español de la música popular*. Madrid: Editorial Alpuerto.

- Marcus, George E. y Michael M. J. Fischer (1994). *Antropologia come critica culturale*. Milano: Anabasi.
- Marcus, Julie (1992). *A World of Difference. Islam and Gender Hierarchy in Turkey*. London & New Jersey: Zed.
- Martí i Pérez, Josep (1996). *El folklorismo. Uso y abuso de la tradición*. Barcelona: Ronsel Editorial.
- Mata Lara, Ana María (1994). «Control social y vida cotidiana de la mujer en la España de Franco». En Dolores Ramos Palomo (ed.). *Femenino plural palabra y memoria de mujeres*. Málaga: Atena. Estudio sobre la mujer, pp. 221-232.
- Mauriri Villanueva, Alfonso (1993). «La transición del siglo XVIII al XIX: burguesía mercantil y cambio social». En Manuel Suárez Cortina (ed.). *El perfil de «La Montaña». Economía, Sociedad y Política en la Cantabria contemporánea*. Santander: Calima, pp. 21-43.
- Merino, Azucena (2010). *Mujeres y educación durante el franquismo*. Madrid: El Boalo.
- Merriam, Alan P. (1964). *The Anthropology of Music*. Evanston, Illinois: Northwestern University Press.
- Merriam, Alan P. (1983). *Antropologia della musica*. Palermo: Sellerio Editore.
- Montesino González, Antonio (ed.) (1995a). *Estudios sobre la sociedad tradicional cántabra. Continuidades, cambios y procesos adaptativos*. Santander: Universidad de Cantabria, Asamblea Regional de Cantabria.
- Montesino González, Antonio (1995b). «La comunidad imaginada. “Etnicidad”, “sociedad tradicional” y actual invención de la tradición en Cantabria». En Antonio Montesino González (ed.). *Estudios sobre la sociedad tradicional cántabra. Continuidades, cambios y procesos adaptativos*. Santander: Universidad de Cantabria, Asamblea regional de Cantabria, pp. 13-90.
- Moore, Henrietta (1988). *Feminism and Antropology*. Cambridge: Polity Press.
- Moore, Henrietta (1994). *A Passion for Difference: Essays in Anthropology and Gender*. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press.
- Moore, Henrietta (2007). *The Subject of Anthropology: Gender, Symbolism and Psychoanalysis*. Cambridge: Polity Press.
- Moreno Fernández, Susana (2011). *El rabel: de las cocinas a los escenarios. Un estudio de caso en Cantabria*. Valladolid: Universidad de Valladolid.
- Moreno-Fernández, Susana y Salwa El-Shawan Castelo-Branco (2022). «Celtic Music Festivals in Portugal: Europeanisation, Urban Regeneration, and Regional Development». *Yearbook for Traditional Music*, 54, 2, pp. 99-118.
- Moure Romanillo, Alfonso y Manuel Suárez Cortina (eds.) (1995). *De La Montaña a Cantabria. La construcción de una comunidad autónoma*. Santander: Universidad de Cantabria.
- Nettl, Bruno (1956). *Music in Primitive Culture*. Cambridge: Harvard University Press.
- Nettl, Bruno (1983). *The Study of Ethnomusicology. Twenty-nine Issues and Concepts*. Urbana & Chicago: University of Illinois Press.
- Nettl, Bruno y Melinda Russel (eds.) (1998). *In the Course of Performance: Studies in the World of Musical Improvisation*. Chicago & London: The University of Chicago Press.

- O'Brien, Oonagh (1994). «Ethnic Identity, Gender and Life Cycle in North Catalonia». En Victoria A. Goddard, Josep R. Llobera, y Cris Shore (eds.). *The Anthropology of Europe. Identities, and Boundaries in Conflict*. Oxford, Washington: Berg, pp. 191-207.
- Ofer, Inbal (2009). *Señoritas in Blue: the Making of a Female Political Elite in Franco's Spain*. Brighton, Portland, Oregon: Sussex Academic Press.
- Ordóñez Fernández, Valeriano (1997). *Antología de la jota navarra. Historia, instrumentos, composición, música, autores. Más de un centenar de letras ordenadas temáticamente*. San Sebastián: Editorial Txertoa.
- Ortega Valcárcel, José (1984). «Cantabria. Los procesos de construcción de un espacio regional». *Ciudad y Territorio: Revista de ciencia urbana*, 62, pp. 3-7.
- Ortega Valcárcel, José (1987). *La Cantabria rural: sobre «La Montaña»*. Santander: Universidad de Cantabria.
- Ortega Valcárcel, José (1995). «Cantabria como región». En Alfonso Moure Romanillo y Manuel Suárez Cortina (eds.). *De La Montaña a Cantabria. La construcción de una comunidad autónoma*. Santander: Universidad de Cantabria, pp. 21-43.
- Ortner, Sherry B. (1974). «Is Female to Male as Nature is to Culture?». En Michelle Zimbalist Rosaldo y Louise Lamphere (eds.). *Woman, Culture and Society*. Stanford: Stanford University Press, pp. 67-87.
- Ortner, Sherry B. y Harriet Whitehead (eds.) (1981). *Sexual Meanings. The Cultural Construction of Gender and Sexuality*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Otero, Luis (1999). *La Sección Femenina*. Madrid: Edaf.
- Palumbo, Berardino (2003). *L'Unesco e il campanile. Antropologia politica e beni culturali in Sicilia orientale*. Roma: Meltemi Editore.
- «Paroles de musiciens» (1998). Monográfico de *Cahiers de musiques traditionnelles*, 11.
- Pedrell, Felipe (1913). «Tema alegre». En *Lírica nacionalizada: estudios sobre folk-lore musical*. París: Paul Ollendorf, pp. 155-159.
- Pereda, José María de (1995). *Peñas arriba*. Madrid: Cátedra.
- Pérez Borrajo, Aarón e Irene Matas de Íscar (2021). «La II concentración de la Sección Femenina (El Escorial, 1944): funciones, espacios, y límites conductuales a partir de la dimensión músico-popular». En Alicia Rodríguez Sánchez y Marta del Pozo Pérez (coords.). *Estudios interdisciplinarios de género*. Valencia: Tirant lo Blanch, pp. 679-694.
- Pérez Bustamante, Rogelio y Miguel Ángel Revilla Roiz (1981). *Temas de Cantabria. Historia, economía*. Santander: Resma.
- Pérez Gómez, David (2016). *Adela Gómez Lombraña. Serdas y sonajas*. Santander: Etnocant.
- «Performance(s)» (2008). Monográfico de *Cahiers d' Ethnomusicologie*, 21.
- Peristiany, John (ed.) (1965). *Honour and Shame. The Values of Mediterranean Society*. London: Weidenfeld & Nicolson.
- Pitt-Rivers, Julian (1954). *The people of the Sierra*. London: Weidenfeld & Nicholson.
- Pitt-Rivers, Julian (1966). «People and Social Status». En John Peristiany (ed.). *Honour and Shame. The Values of Mediterranean Society*. Chicago: Chicago University Press, pp. 21-77.

- Prats, Llorenç (1996). «Invention de la tradition et construction de l'identité en Catalogne». En Daniel Fabre (ed.). *L'Europe entre cultures et nations. Vol. 1 Identités et patrimoines*. París: CID, pp. 25-39.
- Primo De Rivera, Pilar (1983). *Recuerdos de una vida*. Madrid: Ediciones Dyrsa.
- Rabinow, Paul (1997). «Le rappresentazioni sono fatti sociali. Modernità e postmodernità in antropologia». En James Clifford y George E. Marcus (eds.). *Scrivere le culture. Poetiche e politiche in etnografia*. Roma: Maltemi, pp. 293-326.
- Remotti, Francesco (2008). *Contro l'identità*. Roma, Bari: Editori Laterza.
- Remotti, Francesco (2010). *L'ossessione identitaria*. Roma-Bari: Editori Laterza.
- Ricci, Antonello, y Roberta Tucci (1984). «Il canto "alla lonnuvucchisa". Analisi del testo verbale». *Culture Musicali. Quaderni di etnomusicología*, 5-6, pp. 199-268.
- Rice, Timothy (1994). *May it Fill Your Soul. Experiencing Bulgarian Music*. Chicago & London: The University of Chicago Press.
- Richmond, Kathleen (2004). *Las mujeres en el fascismo español: la Sección Femenina de la falange, 1934-1959*. Madrid: Alianza.
- Rivas Rivas, Ana María (1991a). *Antropología Social de Cantabria*. Madrid: Universidad de Cantabria, Asamblea Regional de Cantabria.
- Rivas Rivas, Ana María (1991b). «Representaciones colectivas y maneras de ser cántabro». En Carmelo Lisón Tolosana (comp.). *Antropología de los pueblos del norte de España*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, Universidad de Cantabria, pp. 63-82.
- Rivas Rivas, Ana María (1994). «Tiempo de canción, tiempo de creación: la representación de la identidad». *Meridies. Revue d'anthropologie et de sociologie rurale de l'Europe du sud*, 19-20, 1, pp. 223-239.
- Rivas Rivas, Ana María (1995). «Los espacios sociales y sus dimensiones simbólicas: "nacer vecino", "hacerse vecino"». En Antonio Montesino González (ed.). *Estudios sobre la sociedad tradicional cántabra. Continuidades, cambios y procesos adaptativos*. Santander: Universidad de Cantabria, Asamblea regional de Cantabria, pp. 291-315.
- Rodríguez Parets, Buenaventura (1914). «Prólogo». En *Escenas Cántabras*, de Hermilio Alcalde del Río. Torrelavega: A. Fernández, pp. 1-9.
- Rodríguez, Soledad y Miriam Guerra (2011). Folleto de notas al CD *Tesoros de la memoria*. Santander: Gobierno de Cantabria-Folka Records.
- Roma, Josefina (1996). «La jota aragonesa: la construcción de un emblema». En Jordi Raventós (ed.). *Actas del I Congreso de la Sociedad Ibérica de Etnomusicología-SIBE*. Sabadell: La Mà de Guido, pp. 69-78.
- Ronström, Owe (1989). «Making Use of History: The Revival of the Bagpipe in the Sweden in the 1980s». *Yearbook for Traditional Music*, 21, pp. 95-108.
- Ronström, Owe (1996). «Revival Reconsidered». *The World of Music*, 38, 3, pp. 5-20.
- Ronström, Owe (2001). «Concerts and Festivals: Public performances of Folk Music in Sweden». *The World of Music*, 43, 2-3, pp. 49-64.
- Ronström, Owe (2014). «Traditional music, heritage music». En Caroline Bithell & Juniper Hill (eds.). *The Oxford handbook of music revival*. New York: Oxford University Press, p. 43-59.

- Rosaldo, Michelle Zimbalist (1974). «Woman, Culture and Society: a Theoretical Overview». En Michelle Zimbalist Rosaldo y Louise Lampher (eds.). *Woman Culture and Society*. Stanford: Stanford University Press, pp. 17-42.
- Rosaldo, Michelle Zimbalist y Louise Lampher (eds.) (1974). *Woman Culture and Society*. Stanford: Stanford University Press.
- Ruiz Rico, Juan José (1977). *Papel político de la Iglesia católica en la era de Franco (1936-1971)*. Madrid: Editorial Tecnos.
- Sachs, Curt (1933). *Eine Weltgeschichte des Tanzes*. Berlin: Dietrich Reimer- Ernst Vohsen.
- Sachs, Curt (1940). *The History of Musical Instruments*. New York: W.W. Norton & Company Inc.
- Sachs, Curt (1943). *The Rise of Music in the Ancient World East and West*. New York: W.W. Norton & Company Inc.
- Sachs, Curt (1962). *The Wellsprings of Music*. L'Aia: Martinus Nijhoff.
- Sachs, Curt (1979). *Le sorgenti della musica*. Torino: Boringhieri.
- Sachs, Curt (1980a). *Storia degli strumenti musicali*. Milano: Arnoldo Mondadori Editore.
- Sachs, Curt (1980b). *Storia della Danza*. Milano: Il Saggiatore.
- Sachs, Curt (1981). *La musica nel mondo antico. Oriente e Occidente*. Firenze: Sansoni Editore.
- Sakata, Lorraine (1987). «Hazara Women in Afghanistan: Innovation and Preservers of a Musical Tradition». En Ellen Koskoff (ed.). *Women and Music in Cross-Cultural Perspective*. New York: Greenwood Press, pp. 85-96.
- Sarkissian, Margaret (1987). «Gender and Music». En Helen Myers (ed.). *Ethnomusicology. An Introduction*. New York & London: W. W. Norton & Company, pp. 337-348.
- Schulten, Adolf (1943). *Los Cántabros y Astures y su guerra con Roma*. Madrid: Espasa-Calpe.
- Seeger, Anthony (1995). «Canta per tua sorella: struttura e performance negli akia dei Suyá». En Tullia Magrini (ed.). *Uomini e Suoni. Prospettive antropologiche nella ricerca musicale*. Bologna: Cooperativa Libreria Universitaria Editrice, pp. 99-144.
- Stockmann, Erich (1984). «Teoria e metodo per lo studio degli strumenti di musica popolare». *Culture musicali. Quaderni di etnomusicologia*, 5-6, pp. 3-17.
- Stokes, Martin (ed.). (1994a). *Ethnicity, Identity and Music. The Musical Construction of Place*. Oxford, Providence: Berg.
- Stokes, Martin (1994b). «Introduction: Ethnicity, Identity and Music». En Martin Stokes (ed.). *Ethnicity, Identity and Music. The Musical Construction of Place*. Oxford, Providence: Berg, pp. 1-27.
- Stokes, Martin (1994c). «Place, Exchange and Meaning: Black Sea Musicians in the West of Ireland». En Martin Stokes (ed.). *Ethnicity, Identity and Music. The Musical Construction of Place*. Oxford, Providence: Berg, pp. 97-115.
- Stokes, Martin (2004). «Musique, Identité et "Ville-monde": Perspectives Critiques». En Bernard Lortat-Jacob y Miriam Roving Olsen (eds.). «Musique et Anthropologie», monográfico de *L'Homme. Revue Française d'Anthropologie*, 171-172, pp. 371-387.

- Suárez Cortina, Manuel (1989). «La historia contemporánea en Cantabria. Comentarios sobre la producción historiográfica reciente». *Cuadernos del Estero. Revista de Estudios e Investigación*, 1, pp. 121-127.
- Suárez Cortina, Manuel (ed.) (1993a). *El perfil de «La Montaña». Economía, Sociedad y Política en la Cantabria contemporánea*. Santander: Calima.
- Suárez Cortina, Manuel (1993b). «Introducción». En Manuel Suárez Cortina (ed.). *El perfil de «La Montaña». Economía, Sociedad y Política en la Cantabria contemporánea*. Santander: Calima, pp. 7-20.
- Suárez Cortina, Manuel (1994). *Casonas, hidalgos y linajes. La invención de la tradición cántabra*. Santander: Editorial Límite.
- Suárez Cortina, Manuel (1995a). «José María de Pereda: Tradición, regionalismo y crítica de la modernidad». En Antonio Montesino González (ed.). *Estudios sobre la sociedad tradicional cántabra. Continuidades, cambios y procesos adaptativos*. Santander: Universidad de Cantabria, Asamblea regional de Cantabria, pp. 317-334.
- Suárez Cortina, Manuel (1995b). «Cantabria Contemporánea». En Alfonso Moure Romanillo y Manuel Suárez Cortina (eds.). *De La Montaña a Cantabria. La construcción de una comunidad autónoma*. Santander: Universidad de Cantabria, pp. 215-248.
- Suárez Cortina, Manuel (1996). «La elaboración del discurso histórico en Cantabria». En José Ángel García de Cortázar (ed.). *La memoria histórica de Cantabria*. Santander: Universidad de Cantabria, Asamblea Regional de Cantabria, pp. 227-239.
- Suárez Fernández, Luis (1992). *Crónica de la Sección Femenina y su tiempo*. Madrid: Asociación Nueva Andadura.
- Sugarmann, Jane C. (1997). *Engendering Song. Singing and Subjectivity at Prespa Albanian Wedding*. Chicago & London: The University of Chicago Press.
- Tenzer, Michael y John Roeder (eds.) (2011). *Analytical and Cross-Cultural Studies in World Music*. Oxford, New York: Oxford University Press.
- Thomàs, Joan Maria (2001). *La Falange de Franco. Fascismo y fascistización en el régimen franquista (1937-1945)*. Barcelona: Plaza&Janés.
- Thomàs, Joan Maria (2010). «Las derechas extremas y la confrontación prebélica». En Manuel Ballarín y José Luis Ledesma (eds.). *La República del Frente Popular. Reformas, conflictos y conspiraciones*. Zaragoza: Fundación Rey del Corral de Investigaciones Marxistas, pp. 139-148.
- Thomàs, Joan Maria (2022). *José Antonio: realidad y mito*. Barcelona: Debate.
- Tintori, Giampiero. (1971) 1976. *Gli strumenti musicali, tomo I*. Torino: UTET.
- Torner, Eduardo M. (1944). «La canción tradicional española». En *Folklore y costumbres de España*. Barcelona: Casa Editorial Alberto Martín, vol. 2, pp. 7-152.
- Tucci, Roberta (1991). «Gli strumenti musicali popolari italiani: questioni e problemi». En Paola Elisabetta Simeoni y Roberta Tucci (eds.). *La collezione degli strumenti musicali*. Roma: Museo delle arti e tradizioni popolari, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, Libreria dello Stato, pp. 39-47.

- Tuzi, Grazia (2006a). «La pandereta como símbolo de la cultura musical Cántabra». En *Primeras Jornadas de la Música Tradicional Cántabra*. Santander: Parlamento de Cantabria y RNE, p. 74-87.
- Tuzi, Grazia (2006b). «Procesos de cambio en el estilo de la Jota en Cantabria». En *III Jornadas Nacionales Folclore y Sociedad, Cultura tradicional en España. Proyectos de investigación en fase de realización y resultados recientes*. Madrid: CIOFF, pp. 29-43.
- Tuzi, Grazia (2008). «La Comunità Autonoma di Cantabria: patrimonio immateriale e istituzioni culturali». *Lares. Rivista quadrimestrale di Studi demoetnoantropologici* 84, 3, pp. 579-591.
- Tuzi, Grazia (2009). «Cuando se tocaba era la única forma de expresar cosas: la música como forma de comunicación». *ETNO-FOLK. Revista de Etnomusicología*, 14-15, pp. 314-327.
- Tuzi, Grazia (2010a). «La pandereta es de las mujeres. Strumenti musicali ed identità di genere». *TRANS*, 14, <https://www.sibetrans.com/trans/articulo/26/la-pandereta-es-de-las-mujeres-strumenti-musicali-ed-identita-di-genere> [10/12/2004]
- Tuzi, Grazia (2010b). «La jota in Cantabria: dalla piazza al palcoscenico». En Cecilia Nocilli y Alessandro Pontremoli (coords.). *La disciplina coreologica in Europa. Problemi e prospettive*. Roma: ARACNE Editrice, pp. 295-312.
- Tuzi, Grazia (2012). *La pandereta. Suoni e identità della Cantabria*. Udine: Nota.
- Will, Udo (1999). «La baguette magique de l'ethnomusicologue. Repenser la notation et l'analyse de la musique». *Cahiers de musiques traditionnelles*, 12, pp. 9-32.
- Zemp, Hugo (1989). «Filmare la musica». En Guido Burchi y Giovanni Giurati (eds.). *Etnomusicologica. Seminari Internazionali di Etnomusicologia 1977-1989*. Siena: Accademia Musicale Chigiana, pp. 269-294.
- Ziegler, Susanne (1990). «Gender-Specific Traditional Wedding Music in Southern Turkey». En Marcia Herndon y Susanne Ziegler (eds.). *Music, Gender and Culture*. Wilhelmshaven: Florian Noetzel, pp. 85-100.

## 6. 2. Recursos audiovisuales

- A.D.I.C. (2008). *Cambalúa por las tradiciones: Música Cántabra*. Santander: A.D.I.C., DVD
- Álvarez, Pedro (1997). *Liébana. Las Músicas*. Santander: Gobierno de Cantabria. SA-297, CD.
- Bahillo Marin, Manuel y Roberto Diego (2001). *Música de Cantabria. Documentos de Tradición Oral*, vol. III-IV. Gobierno de Cantabria. SA- 316, CD.
- Bahillo Marin, Manuel, Roberto Diego y Manuel Luna Samperio (1998). *Música de Cantabria. Documentos de Tradición oral*. Santander: Gobierno de Cantabria, Trenti antropológica. SA-644, 2 CDs.
- Barcena Borrajo, Marcos (sf). *Archivo Sonoro de Música Tradicional de Cantabria. Recopilación de Cantares en el Valle de Besaya*. Santander: Gobierno de Cantabria. T00001, CD.
- Frailé Gil, José Manuel (2006). *Cantares de Lines Vejo*. Música de Cantabria. Documentos de Tradición Oral, vol. VII. Santander: Gobierno de Cantabria. SA- 1049, CD.

- Gamaza Vásquez, Antonio (2000). *Canciones y Romances de Liébana*. Santander: Aula de Etnografía de la Universidad de Cantabria. Consejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Cantabria. M-48803, CD.
- García Matos, Manuel (1960). *Antología del folclore musical de España*. Internacional Music Council Unesco. Hispavox, HH10107-10 in. 4 Lp, 33 rpm.
- García Preciados, Jesús (dir.) (1997). *La música popular de las tierras de Cantabria*. Santander: Radio Nacional de España en Cantabria, Gobierno de Cantabria. M-36507, CD.
- Grupo de Coros y Danzas de Santander (1997). *Danzas de Cantabria*. Santander: Consejería de Cultura del Gobierno de Cantabria. SA-553, VHS.
- Pandereteras de Ruento (2024). *La fuente del olvido*. Musicando10 SL © 2024 SGAE
- Rivera Peña, José Luis (1999). *El Latido del Folclore. Grupo de Danzas Ntra. Sra. de Covadonga, Torrelavega*. Santander: Consejería de Cultura del Gobierno de Cantabria. SA-392, VHS.
- Rodríguez, Soledad y Miriam Guerra (2011). *Tesoros de la memoria*. Santander: Gobierno de Cantabria-Folka Records. SA-283, CD.



## LISTA DE FIGURAS

- Cubierta. Pandereteras de Cabezón de la Sal, 1940, de derecha a izquierda Amparito Bonera y María Luz Pérez. Fotografía, colección particular de Gabriel Morante Portugal.
- Fig. 1. Tarjeta postal, colección *La Tierruca*, Julio García de la Puente, comienzo del s. XX.
- Fig. 2. Entrambasaguas, baile dominical, 1934. Fotografía, colección particular de Almudena López.
- Fig. 3. Villacarriedo, Fotografía, colección particular de Gustavo Cotera.
- Fig. 4. Módulo rítmico de la madre de Mina Vejo. Transcripción propia.
- Fig. 5. Módulo rítmico de Mina Vejo. Transcripción propia.
- Fig. 6. Fórmula mnemónica ideada por Begoña Lozano del patrón rítmico de *lo pesao*. Transcripción propia.
- Fig. 7. Pandereteras, Cabezón de la Sal, 1920, colección particular de Gabriel Morante Portugal.
- Fig. 8. Mapa de Cantabria.
- Fig. 9. Grupo de picayos, Cabezón de la Sal, 1929, colección particular de Gabriel Morante Portugal.
- Fig. 10. Primera sección rítmica del módulo básico *a lo pesao*. Transcripción propia.
- Fig. 11. Primera sección rítmica, variación 1ª, del módulo básico *a lo pesao*. Transcripción propia.
- Fig. 12. Primera sección rítmica, variación 2ª, del módulo básico *a lo pesao*. Transcripción propia.
- Fig. 13. Segunda sección rítmica del módulo básico *a lo pesao*. Transcripción propia.
- Fig. 14. Segunda sección rítmica, variación 1ª, del módulo básico *a lo pesao*. Transcripción propia.
- Fig. 15. Segunda sección rítmica, variación 2ª, del módulo básico *a lo pesao*. Transcripción propia.

- Fig. 16. Primera sección rítmica del módulo básico *a lo ligero*. Transcripción propia.
- Fig. 17. Primera sección rítmica, variación 1ª, del módulo básico *a lo ligero*. Transcripción propia.
- Fig. 18. Primera sección rítmica, variación 2ª, del módulo básico *a lo ligero*. Transcripción propia.
- Fig. 19. Segunda sección rítmica del módulo básico *a lo ligero*. Transcripción propia.
- Fig. 20. Grupo de pandereteras que tocan los picayos, Día de San Mateo, Reinoso, 29 de septiembre de 1996. Fotografía, colección particular de la autora.
- Fig. 21. Módulos rítmicos básicos *a lo pesao*, comparación de los diversos estilos. Transcripción propia.
- Fig. 22. Módulos rítmicos básicos *a lo ligero*, comparación de los diversos estilos. Transcripciones propias.
- Fig. 23. Secciones rítmicas primera y segunda del módulo básico *a lo pesao*, Lines y Mina. Transcripción propia.
- Fig. 24. Jota *a lo pesao*, Lines y Mina Vejo. Transcripción propia.
- Fig. 25. Mina Vejo en 1997. Fotografía, colección particular de la autora.
- Fig. 26. Secciones rítmicas primera y segunda del módulo básico *a lo pesao*, Mina Vejo. Transcripción propia.
- Fig. 27. Jota *a lo pesao*, Mina Vejo. Transcripción propia.
- Fig. 28. Secciones rítmicas primera y segunda del módulo básico *a lo ligero*, Mina Vejo. Transcripción propia.
- Fig. 29. Lines Vejo y Benigno Pérez, Caloca, 8 de octubre de 1997. Fotografía, colección particular de la autora.
- Fig. 30. Jota *a lo ligero*, Mina Vejo. Transcripción propia.
- Fig. 31. Secciones rítmicas primera y segunda del módulo básico *a lo pesao*, Sagrario Martínez y Nieves Serna. Transcripción propia.
- Fig. 32. Jota *a lo pesao*, Sagrario Martínez y Nieves Serna. Transcripción propia.
- Fig. 33. Secciones rítmicas primera y segunda del módulo básico *a lo ligero*, Sagrario Martínez. Transcripción propia.
- Fig. 34. Jota *a lo ligero*, Sagrario Martínez. Transcripción propia.
- Fig. 35. Jota *a lo ligero*, Sagrario Martínez. Transcripción propia.
- Fig. 36. Secciones rítmicas primera y segunda del módulo básico *a lo pesao*, Angelines Ortiz. Transcripción propia.
- Fig. 37. Jota *a lo pesao*, Angelines Ortiz. Transcripción propia.
- Fig. 38. Secciones rítmicas primera y segunda del módulo básico *a lo ligero*, Angelines Ortiz. Transcripción propia.
- Fig. 39. Jota *a lo ligero*, Angelines Ortiz. Transcripción propia.

- Fig. 40. Secciones rítmicas primera y segunda del módulo básico *a lo pesao*, Carmen Samperio. Transcripción propia.
- Fig. 41. Jota *a lo pesao*, Carmen Samperio. Transcripción propia.
- Fig. 42. Secciones rítmicas primera y segunda del módulo básico *a lo ligero*, Carmen Samperio. Transcripción propia.
- Fig. 43. Jota *a lo ligero*, Carmen Samperio. Transcripción propia.
- Fig. 44. Secciones rítmicas primera y segunda del módulo básico *a lo pesao*, Remedios García. Transcripción propia.
- Fig. 45. Remedios García el Día de Cantabria, Cabezón de la Sal, 10 de agosto de 1997. Fotografía, colección particular de la autora.
- Fig. 46. Jota *a lo pesao*, Remedios García. Transcripción propia.
- Fig. 47. Secciones rítmicas primera y segunda del módulo básico *a lo ligero*, Remedios García. Transcripción propia.
- Fig. 48. Jota *a lo ligero*, Remedios García. Transcripción propia.
- Fig. 49. Secciones rítmicas primera y segunda del módulo básico *a lo pesao*, Ángeles Sánchez. Transcripción propia.
- Fig. 50. Ángeles Sánchez y sus hermanas el Día de San Cipriano, Cohicillos, 16 de septiembre de 1997. Fotografía, colección particular de la autora.
- Fig. 51. Jota *a lo pesao*, Ángeles Sánchez. Transcripción propia.
- Fig. 52. Secciones rítmicas primera y segunda del módulo básico *a lo ligero*, Ángeles Sánchez. Transcripción propia.
- Fig. 53. Jota *a lo ligero*, Ángeles Sánchez. Transcripción propia.
- Fig. 54. Secciones rítmicas primera y segunda del módulo básico *a lo pesao*, Mayte Blanco y María Santos. Transcripción propia.
- Fig. 55. Jota *a lo pesao*, Mayte Blanco y María Santos. Transcripción propia.
- Fig. 56. Secciones rítmicas primera y segunda del módulo básico *a lo ligero*, Mayte Blanco y María Santos. Transcripción propia.
- Fig. 57. Grupo de jóvenes pandereteras el Día de San Mateo, Reinosa, 29 de septiembre de 1996. Fotografía, colección particular de la autora.
- Fig. 58. Jota *a lo ligero*, Mayte Blanco y María Santos. Transcripción propia.
- Fig. 59. Secciones rítmicas primera y segunda del módulo básico *a lo pesao*, Adela Gómez. Transcripción propia.
- Fig. 60. Adela Gómez, Salceda, 31 de agosto de 1997. Fotografía, colección particular de la autora.
- Fig. 61. Jota *a lo pesao*, Adela Gómez. Transcripción propia.
- Fig. 62. Secciones rítmicas primera y segunda del módulo básico *a lo ligero*, Adela Gómez. Transcripción propia.
- Fig. 63. Adela Gómez, Salceda, 1 de octubre de 1997. Fotografía, colección particular de la autora.
- Fig. 64. Jota *a lo ligero*, Adela Gómez. Transcripción propia.

- Fig. 65. Esther Montes, Día de San Mateo, Reinoso, 29 de septiembre de 1996. Fotografía, colección particular de la autora.
- Fig. 66. Secciones rítmicas primera y segunda del módulo básico *a lo pesao*, Esther Montes. Transcripción propia.
- Fig. 67. Jota *a lo pesao*, Esther Montes. Transcripción propia.
- Fig. 68. Secciones rítmicas primera y segunda del módulo básico *a lo ligero*, Esther Montes. Transcripción propia.
- Fig. 69. Esther Montes en 1997. Fotografía, colección particular de Margarita Montes.
- Fig. 70. Jota *a lo ligero*, Esther Montes. Transcripción propia.
- Fig. 71. Secciones rítmicas primera y segunda del módulo básico *a lo pesao*, Rosa Díez. Transcripción propia.
- Fig. 72. Jota *a lo pesao*, Rosa Díez. Transcripción propia.
- Fig. 73. Secciones rítmicas primera y segunda del módulo básico *a lo ligero*, Rosa Díez. Transcripción propia.
- Fig. 74. Jota *a lo ligero*, Rosa Díez. Transcripción propia.
- Fig. 75. Secciones rítmicas primera y segunda del módulo básico *a lo pesao*, Begoña Lozano. Transcripción propia.
- Fig. 76. Jota *a lo pesao*, Begoña Lozano. Transcripción propia.
- Fig. 77. Secciones rítmicas primera y segunda del módulo básico *a lo ligero*, Begoña Lozano.
- Fig. 78. Jota *a lo ligero*, Begoña Lozano. Transcripción propia.

## LISTA DE LÁMINAS

- Lám. 1. Sonograma ritmo I: jota *a lo pesao*, Lines y Mina Vejo.
- Lám. 2. Sonograma ritmo II: jota *a lo pesao*, Lines y Mina Vejo.
- Lám. 3. Sonograma ritmo I: jota *a lo pesao*, Mina Vejo.
- Lám. 4. Sonograma ritmo II: jota *a lo pesao*, Mina Vejo.
- Lám. 5. Sonograma ritmo I: jota *a lo ligero*, Mina Vejo.
- Lám. 6. Sonograma ritmo II: jota *a lo ligero*, Mina Vejo.
- Lám. 7. Sonograma ritmo I: jota *a lo pesao*, Sagrario Martínez y Nieves Serna.
- Lám. 8. Sonograma ritmo II: jota *a lo pesao*, Sagrario Martínez y Nieves Serna.
- Lám. 9. Sonograma ritmo I: jota *a lo ligero*, Sagrario Martínez y Nieves Serna.
- Lám. 10. Sonograma ritmo II: jota *a lo ligero*, Sagrario Martínez y Nieves Serna.
- Lám. 11. Sonograma ritmo I: jota *a lo pesao*, Angelines Ortiz.
- Lám. 12. Sonograma ritmo II: jota *a lo pesao*, Angelines Ortiz.
- Lám. 13. Sonograma ritmo I: jota *a lo ligero*, Angelines Ortiz.

- Lám. 14. Sonograma ritmo II: jota *a lo ligero*, Angelines Ortiz.
- Lám. 15. Sonograma ritmo I: jota *a lo pesao*, Carmen Samperio.
- Lám. 16. Sonograma ritmo II: jota *a lo pesao*, Carmen Samperio.
- Lám. 17. Sonograma ritmo I: jota *a lo ligero*, Carmen Samperio.
- Lám. 18. Sonograma ritmo II: jota *a lo ligero*, Carmen Samperio.
- Lám. 19. Sonograma ritmo I: jota *a lo pesao*, Remedios García.
- Lám. 20. Sonograma ritmo II: jota *a lo pesao*, Remedios García.
- Lám. 21. Sonograma ritmo I: jota *a lo ligero*, Remedios García.
- Lám. 22. Sonograma ritmo II: jota *a lo ligero*, Remedios García.
- Lám. 23. Sonograma ritmo I: jota *a lo pesao*, Ángeles Sánchez.
- Lám. 24. Sonograma ritmo II: jota *a lo pesao*, Ángeles Sánchez.
- Lám. 25. Sonograma ritmo I: jota *a lo ligero*, Ángeles Sánchez.
- Lám. 26. Sonograma ritmo II: jota *a lo ligero*, Ángeles Sánchez.
- Lám. 27. Sonograma ritmo I: jota *a lo pesao*, Mayte Blanco y María Santos.
- Lám. 28. Sonograma ritmo II: jota *a lo pesao*, Mayte Blanco y María Santos.
- Lám. 29. Sonograma ritmo I: jota *a lo ligero*, Mayte Blanco y María Santos.
- Lám. 30. Sonograma ritmo II: jota *a lo ligero*, Mayte Blanco y María Santos.
- Lám. 31. Sonograma ritmo I: jota *a lo pesao*, Adela Gómez.
- Lám. 32. Sonograma ritmo II: jota *a lo pesao*, Adela Gómez.
- Lám. 33. Sonograma ritmo I: jota *a lo ligero*, Adela Gómez.
- Lám. 34. Sonograma ritmo II: jota *a lo ligero*, Adela Gómez.
- Lám. 35. Sonograma ritmo I: jota *a lo pesao*, Esther Montes.
- Lám. 36. Sonograma ritmo II: jota *a lo pesao*, Esther Montes.
- Lám. 37. Sonograma ritmo I: jota *a lo ligero*, Esther Montes.
- Lám. 38. Sonograma ritmo II: jota *a lo ligero*, Esther Montes.
- Lám. 39. Sonograma ritmo I: jota *a lo pesao*, Rosa Díez.
- Lám. 40. Sonograma ritmo II: jota *a lo pesao*, Rosa Díez.
- Lám. 41. Sonograma ritmo I: jota *a lo ligero*, Rosa Díez.
- Lám. 42. Sonograma ritmo II: jota *a lo ligero*, Rosa Díez.
- Lám. 43. Sonograma ritmo I: jota *a lo pesao*, Begoña Lozano.
- Lám. 44. Sonograma ritmo II: jota *a lo pesao*, Begoña Lozano.
- Lám. 45. Sonograma ritmo I: jota *a lo ligero*, Begoña Lozano.
- Lám. 46. Sonograma ritmo II: jota *a lo ligero*, Begoña Lozano.

La pandereta, instrumento femenino por excelencia, ha desempeñado y continúa desempeñando un papel destacado en la vida social, cultural y política de Cantabria. A través de las voces de algunas pandereteras mayores, reconocidas por la propia comunidad como depositarias de un saber musical antiguo, Grazia Tuzi examina las características organológicas del instrumento, las técnicas de ejecución, los estilos, los repertorios, los contextos de interpretación y la función que este ha cumplido en el proceso de reconocimiento de la identidad cántabra y en la reivindicación de su autonomía territorial. Un viaje al pasado que permite comprender los procesos de transformación ocurridos en el ámbito de la música de pandereta y, más en general, aquellos relacionados con el patrimonio inmaterial musical cántabro.



EDICIONES  
Universidad  
de  
Valladolid



Universidad de Valladolid

Aula de Música