
LA TRADICIÓN EVOCADA: FOLKLORE Y FOLKLORISMO ¹

Josep Martí
Departamento de Musicología,
CSIC, Barcelona

El folklorismo, a pesar de su notable interés, constituye un campo de estudio al que –dentro del ámbito español– todavía no se le ha dedicado toda la atención merecida. Es importante conocer el folklorismo por dos razones muy concretas. En primer lugar porque se trata de un fenómeno social que además de ser un fiel exponente de una cierta mentalidad, se traduce en actitudes y manifestaciones muy concretas y, por tanto, merece ser estudiado por sí mismo. En segundo lugar, porque este fenómeno se halla íntimamente relacionado con aquellas disciplinas académicas interesadas en la tradición y puede llegar a influirlas de manera muy poderosa, tanto positiva como negativamente. Tal como afirmaba el antropólogo alemán Hermann Bausinger, necesitamos el concepto de folklorismo puesto que a través de las ideas que encierra podemos llegar a entender mejor tanto los elementos de nuestra cultura actual como los de épocas más lejanas. El hecho de que el investigador lo incorpore a sus perspectivas teóricas representa un notable progreso frente aquella actitud de veneración –tan propia de los viejos folkloristas– hacia los objetos folklóricos que pretendían descubrir. De la misma manera, esta categoría representa también un progreso por el hecho de

¹ Las ideas básicas de este trabajo han sido tomadas de mi libro *El Folklorismo: Uso y abuso de la tradición*, Barcelona: Ronsel 1996

que nos ayuda a abandonar aquellas actitudes, que basadas en ideales de pureza y autenticidad, pueden llegar a rechazar ciertas manifestaciones modernas de este folklore (Bausinger, 1988: 325).

Habitualmente, se entiende por "folklore" aquella disciplina académica que centra su interés y actividad investigadora en el estudio de la denominada "cultura tradicional", según perspectivas predominantemente etnográficas. Por otra parte, también denominamos "folklore" a los mismos contenidos de esta cultura tradicional². El concepto de folklorismo, tiene, como es evidente, mucho que ver con las ideas antes apuntadas de folklore, pero lógicamente no debe confundirse con ninguna de ellas. El folklorismo puede definirse de manera muy general como aquel conjunto de actitudes que implican una valoración socialmente positiva de este legado cultural que denominamos "folklore". En cuanto actitud o conjunto de actitudes, el folklorismo se compone de ideas –por ejemplo aquello que se entiende por "folklore"–, sentimientos –el amor o la veneración hacia este folklore–, y tendencias a la acción, es decir, todas aquellas acciones motivadas por esta consciencia y estos sentimientos, como por ejemplo llevar a cabo proyectos conservacionistas o de divulgación de este legado tradicional, programar festivales de música tradicional, etc. El folklore, como ciencia, no debería ser sino la exploración metódica y sistemática de un ámbito de conocimiento, mientras que el folklorismo es sobre todo una sensibilidad, un *feeling* social hacia el mundo de las tradiciones. Pero en la práctica, ambas facetas se hallan íntimamente relacionadas.

El folklorismo, en principio, puede expresarse a través de cualquier tipo de elemento cultural que haya sido objeto de interés por parte del folklore: las leyendas, la arquitectura tradicio-

² Éstas son evidentemente las visiones más "clásicas" del concepto, visiones que no tienen que ser compartidas forzosamente por todos los folkloristas actuales, o que al menos requerirían importantes matizaciones. Por razones obvias, no entraré ahora en esta problemática.

nal, la cocina, la indumentaria, etc., aunque, obviamente, sus ámbitos de interés privilegiados son sin duda alguna la música y danza tradicionales. El folklorismo sin la consciencia de tradición no sería posible, y esta consciencia se basa precisamente en la idea de tradición tal como fue desarrollada por el folklore decimonónico. El actual folklorismo, como fenómeno sociocultural, no se puede entender sin el trabajo y las ideas de los primeros estudiosos del folklore. Sin el concepto postromántico que se ha ido forjando sobre la cultura tradicional, entendida básicamente en oposición al ámbito culto y urbano, no existiría folklorismo, al menos tal y como actualmente lo conocemos. De ahí, que si pretendemos conocer el fenómeno tengamos que tomar como punto de partida la base ideacional e ideológica de aquella incipiente ciencia del folklore.

El concepto de "folklore" constituye evidentemente un invento erudito con el cual se intenta cubrir una determinada sección del amplio espectro fenoménico de la producción cultural de la humanidad. Por definición, el folklore se ocupa de la cultura denominada "popular" en el sentido de "tradicional", al menos por lo que hace referencia a la acepción más clásica de esta disciplina. De hecho, y puestos en el ámbito musical, por ejemplo, difícilmente encontraremos una definición satisfactoria de lo que esto significa. ¿Quién ha logrado definir convincentemente lo que hay que entender por "música tradicional"? Disponemos naturalmente de definiciones oficiales como la que se hizo, por ejemplo, en el VII congreso del *Folk Music Council* celebrado en 1954 (IFMC, 1955: 23). Pero siempre encontraremos alguna objeción importante a ésta o a cualquier otra definición. Cuando nos referimos a la música tradicional, estamos hablando de un constructo, evidentemente de muy difícil definición, que no pocas veces hace que se tenga que entender la idea de "música tradicional" de una cierta manera tautológica:

"La música folklórica es únicamente aquella aceptada por la ciencia del folklore como tradicional y estudiada científicamente por éste" (Amades, 1961: 247)

Pero ello no es óbice para que se hayan otorgado al producto folklórico ciertas características que, aunque extremadamente frágiles y discutibles, son precisamente las que ayudan a configurar el objeto del folklorismo.

Una de las características que tradicionalmente se han otorgado al producto folklórico para poder ser considerado “genuino” es la de su antigüedad. Precisamente, una de las tendencias más típicas del folklore es la de conferir un cierto estaticismo a su objeto de estudio, evitando de esta manera reconocer las posibilidades de cambio que, evidentemente, posee como hecho cultural. Con esto, el producto folklórico recibe claramente un innegable carácter ahistórico. Aunque la moderna ciencia del folklore no comulgue ya forzosamente con estas ideas, la visión tradicional considera que todo producto folklórico que se precie debe implicar *per definitionem* una rancia antigüedad, y con ello se mide al mismo tiempo la “genuinidad” de una manifestación tradicional dada. De ahí el querer encontrar orígenes remotos a toda manifestación cultural importante para el actual folklorismo:

“Porque el interés folklórico de una canción está principalmente en su vejez, y por eso también es tanto mejor una canción popular cuanto más cercana esté de su raíz originaria.” (José, 1980: 19)

Esta idea de la forzosa antigüedad que tiene que poseer el objeto folklórico sirve de criterio a muchos folkloristas cuando han de discernir entre lo que es folklórico y lo que no lo es. Ya se ha indicado muchas veces que esta postura reverencial de la disciplina del folklore hacia el ancestralismo la convierte automáticamente en una disciplina del ámbito rural, dado que es en el campo –por su tradicionalismo– donde se conservan las formas más arcaicas de la cultura. “La gran ciudad no canta” (León, 1973: 5), se ha afirmado muchas veces. Intimamente asociada a la idea de ruralidad del producto folklórico como rasgo típico de la visión típicamente urbana sobre la cultura tradicional no debe-

mos olvidar tampoco la idealizada sencillez y moralidad que se le asigna. Con mucha frecuencia, se hace contrastar el producto folklórico con las músicas y bailes de la ciudad, autóctonos o de importación reciente, a los que se recrimina su escasa moralidad.

Así, por ejemplo, hablando de la música del baile gallego, se ha escrito que los “alegres” sonidos del tamboril y las “prolongadas” notas de la gaita son la “reproducción armoniosa de pasiones y sentimientos inocentes, manifestación elocuente y tangible de la pureza y acrisolada candidez de las costumbres galicianas” (Silvosa, 1888: 260).

Y el mismo autor prosigue:

“Esos que quieren que el baile sea la expresión de pasiones ardientes y fascinadoras; esos que quieren inflamar sus sentidos ante la elocuencia voluptuosa del movimiento; váyanse á algunos países meridionales donde el calor abrasador del sol, las emanaciones de su caprichosa naturaleza, los incitantes ojos y flexible talles de sus mujeres, pueden quizás llevar hasta el colmo por medio de las pasiones. Váyanse al oriente y se deleitarán contemplando las múltiples y diversas actitudes de las bayaderas que inflamadas por el vértigo recrean y adormecen con sus gracias á los poderosos Sultanes.

Pero no busquen en el baile gallego tan vergonzosa elocuencia, que seguramente no la encontrarán.

Infantil alegría, purísimas pasiones y sencillez de corazón: eso es lo que expresa el divino é inimitable baile gallego” (Silvosa, 1888: 260).

El folklorismo, en su cualidad de fenómeno sociocultural, se nutre directamente de todas estas ideas acabadas de mencionar y que –científicamente justificadas o no– arrastran la rutina de los estudiosos de las tradiciones: la idea de la existencia de una cultura tradicional como realidad ontológica plenamente diferenciada del “mundo culto”, su forzosa antigüedad, su pertenencia al ámbito rural y portadora de una moralidad idealizada. Estas

ideas son precisamente lo que permite el particular tratamiento que recibe actualmente la música tradicional en las escuelas. En palabras críticas del etnomusicólogo Luis Costa, se asocia fácilmente esta música al mundo infantil considerándola más bien una “música de tránsito” para facilitar un mejor acceso de los alumnos a la música clásica (Costa, 1998: 233). Todas estas ideas, que pertenecen a la concepción más tradicional del folklóre, asumidas de manera acrítica, y a menudo indudablemente potenciadas, son las que han dado cuerpo al actual folklorismo.

Íntimamente relacionado con los valores hasta ahora enumerados que dan consistencia al folklorismo, se encuentra el de la etnicidad. Sin este importante elemento, el folklorismo no existiría tal como lo podemos observar hoy día, o al menos tendría una fisonomía muy diferente a la actual. “Etnicidad” es sencillamente la consciencia de pertenencia a un grupo determinado definible según criterios étnicos. Y la presencia de este elemento es lo que precisamente permite la instrumentalización nacionalista —en el sentido más amplio y laxo de este último término—, del folklorismo.

La categoría “tiempo” aparece en los elementos objeto del folklorismo muy difusa. Basta con otorgarles el carácter ancestral al que me refería en páginas anteriores y fijar sus orígenes en “la noche de los tiempos”. En cuanto al “espacio”, un criterio mucho más tangible por lo que se refiere a la etnicidad, las cosas son, por el contrario, muy diferentes. La identificación consciente de un producto folklórico cualquiera con un ámbito geográfico determinado, fenómeno intrínseco al folklorismo, provoca la fijación de este producto en unas coordenadas espaciales específicas. Este etiquetaje topográfico es, de hecho, ajeno a la dinámica propia de la cultura tradicional antes de su folklorización. Ésta, mediante los procesos de difusión puede ser asimilada y adaptada por diversos grupos receptores de diferente filiación étnica y pasar a formar parte, por tanto, de su legado cultural. Las leyendas, las melodías, las técnicas arquitectónicas o las maneras de vestirse no se detienen forzosamente ante las fronte-

ras que separan a diferentes grupos étnicos. Una vez, no obstante, que un determinado elemento cultural deviene objeto del folklorismo, recibe una etiqueta topográfica de origen con la cual será identificado. El repertorio flamenco que se pueda escuchar en Barcelona será percibido por los catalanes siempre como andaluz, a pesar de que la presencia de abundantes géneros musicales flamencos en Barcelona sea constatable ya para el siglo pasado.

Pero lo que es más importante en relación a esta problemática, es que dentro de una determinada colectividad, aquello que se considera “étnico” o “no étnico” no es algo que pueda ser determinado de manera objetiva sino que debe ser entendido siempre como el resultado de una elaboración social muy sujeta a hechos coyunturales y a retóricas narrativas en absoluto ajenas a las luchas por el poder. Esto tiene que ver, evidentemente, con la problemática de la construcción simbólica de la realidad. Pecaría realmente de ingenuo aquel que pensase que el corpus folklórico de cualquier país se forma con el simple agregado de materiales que los investigadores van “descubriendo”, clasificando y sistematizando a partir de sus trabajos de campo. Estos investigadores no sólo “descubren” el corpus folklórico, sino que de una manera u otra también lo “forman” ya que, de acuerdo con la orientación cognitiva de su sociedad, son portadores de unos criterios que, al fin y al cabo, son los que determinan qué es lo que vale la pena descubrir y divulgar³.

El folklorismo implica la existencia de una conciencia de tradición así como una selección de diferentes elementos culturales que pasan a ser su objeto según precisamente los criterios de esta conciencia de tradición. El hecho de que estos elementos cul-

³ Para el caso catalán véase, por ejemplo Josep Martí, *Katalanische Volksmusik als ethnisches Konstrukt*, en C. Lipp (ed.), *Medien populärer Kultur. Erzählung, Bild und Objekt in der volkskundlichen Forschung*, Frankfurt/New York: Campus 1995, pp. 242-251.

turales como puede ser una canción, una danza, cualquier muestra de la cultura material, etc. pase a ser objeto del folklorismo implica ciertas transformaciones formales y fuertes modificaciones semánticas para posibilitar de esta manera su nuevo uso social según finalidades básicamente de tipo estético, ideológico o sencillamente comercial.

Una de las consecuencias más claras de la "homologación" del producto folklórico cuando pasa a ser objeto del folklorismo es su simplificación. Este fenómeno puede ser observado con mucha facilidad, por ejemplo, en las piezas musicales tradicionales que poseen microtonalidad, profusa ornamentación melódica o la complejidad métrica implícita de los denominados ritmos *aksak*. En la folklorización de estos productos musicales, se evitará muy frecuentemente la presencia de intervalos melódicos menores al semitono, se eliminarán total o parcialmente aquellas ornamentaciones que no se consideren esenciales para la melodía y se cuadrarán sus compases de manera regular⁴. En ocasiones, esto sucede por la misma dificultad de recoger en las notaciones musicales todos los aspectos de la ejecución. En el cancionero gallego de Luis M^a Fernández, por ejemplo, esto se reconoce con toda valentía y franqueza. Tal como se indica en la introducción, su recolección de canciones está pensada para "vulgarizar o propagar las bellísimas melodías populares de Galicia", pero por otra parte, en la misma página, se reconoce también que las melodías que ha recogido, y aunque ello no se ponga de manifiesto en su colección, se "adornan con infinidad de apoyaturas, trinos y mordentes, si no imposibles, difícilísimos de ser expresados gráficamente" (Fernández, 1940: 27). Además, la simplificación tendrá lugar de manera especial cuando estos rasgos originales, por razones de su arcaísmo, por ejemplo, resulten extraños a la

⁴ Véase, por ejemplo, Ammon Shiloah y Erik Cohen, The dynamics of Change in Jewish Oriental Ethnic Music in Israel, *Ethnomusicology*, 27/2, 1983, p. 239; Stefanos D. Imellos, Griechenland. Bemerkungen und Beispiele, en Edith Hörander y Hans Lunzer (eds.), *Folklorismus (Vorträge der I. Internationalen Arbeitstagung des Vereins "Volkskultur um den Neusiedlersee"*, Neusiedl/See 1978, p. 113.

sociedad receptora y siempre, no obstante, que no sean considerados rasgos distintivos. Son muchas las melodías de canciones populares en las cuales se "cuadran" los compases al estamparlas en cancioneros divulgativos o al darles un formato académico. Esto sucede muy a menudo sencillamente por el hecho de que el transcriptor no sabe reconocer un ritmo *aksak*, quizá simplemente porque no esperaba encontrarlo en la cultura musical estudiada. De hecho, la presencia de estos ritmos irregulares en la música tradicional española es mucho más frecuente de lo que se deja entrever en los clásicos cancioneros.

Un caso también muy claro y frecuente de simplificación es el que se produce en las adaptaciones corales de canciones tradicionales, en las que muy a menudo se suprime una parte del texto cuando se considera que éste posee una longitud excesiva. Los romances, por ejemplo, tienen un gran número de versos que casi siempre se articulan en base a melodías cortas y sencillas que, en razón de su simplicidad y de acuerdo con los gustos musicales actuales, no justificarían la audición integral del texto. Además, en el caso concreto de los romances o de las baladas en general, se debe tener en cuenta que el proceso folklorizador implica también una alteración funcional. Sabemos que las baladas, en épocas pretéritas, podía constituir a través de su texto un canal de información, se narraban acontecimientos que podían tener interés de "noticia" para quienes lo escuchaban, o bien implicaba buenas dosis de entretenimiento dado que el texto poseía una estructura narrativa que, tal como en los cuentos y en las leyendas, podía atraer fácilmente el interés del auditorio. Hoy día esto sucede todavía con los corridos mejicanos. En los años noventa, precisamente, se han puesto de moda los denominados "narcocorridos" en los que, a través de las historias narradas, los grandes *capos* del narcotráfico superan en popularidad a los legendarios héroes de la revolución mexicana como el mismo Pancho Villa; es tanta la aceptación popular de este particular género que en algunos estados mexicanos los narcocorridos están incluso vetados por las autoridades. En España, por el contrario, en las

representaciones actuales de romances, los textos difícilmente pueden ser considerados, como antes, canales de información, y el interés que despiertan las historias narradas, es mucho menor al que podían despertar cuando la población apenas estaba alfabetizada y no existían los actuales medios de difusión cultural. De esta manera, en los recitales de música tradicional de nuestros días, el centenar de versos que fácilmente puede llegar a alcanzar un romance quedarán reducidos a una mínima y testimonial expresión.

El caso contrario a la simplificación sería el incremento de complejidad, hecho que asimismo resulta muy sencillo de observar en el folclorismo. En el ámbito de la música tradicional se recurre con mucha frecuencia a la armonización de música vocal o instrumental, aunque ello sea extraño a la tradición estricta. Se trata de un "requisito" del nuevo público receptor que ya vieron con toda claridad los primeros divulgadores de nuestro canto popular, como es el caso, por ejemplo, de la recopilación de canciones catalanas de Francesc P. Briz realizada en la segunda mitad del siglo XIX (Briz, 1866-1877) o de las gallegas de José Inzenga (Inzenga, 1888).

Los coros y orfeones, interesados desde finales de siglo pasado en los repertorios tradicionales, difícilmente nos ofrecerán versiones monódicas de las canciones tradicionales que ejecutan porque, al margen de que ello entraría en clara contradicción con el mismo carácter estructural de estas formaciones, nuestro gusto musical las consideraría insulsas. Este aumento de complejidad en el mundo musical folclorístico se pone también de manifiesto cuando se cae en el virtuosismo preciosístico instrumental (Nettl, 1962: 72) y coreográfico.

También el "tipismo" o la exageración de aquellos rasgos considerados más típicos o característicos pueden constituir un caso especial de metamorfosis (Nettl, 1962: 73). De esta manera, se recuperan ritmos arcaicos tipo *aksak* que en los últimos tiempos habían sufrido un proceso de regularización por parte de sus mismos portadores o se sustituyen modernos instrumentos de

banda con los que en las últimas décadas se ejecutaban algunas de estas danzas por instrumentos de mayor "raigambre étnica" como cornamusas o dulzainas. En Santa María d'Oló, población situada en el centro de Cataluña, se danza actualmente un baile de bastones acompañado con el "típico" *flabiol* o caramillo. Este instrumento, no obstante, hizo acto de aparición en el espectáculo gracias al proceso de folklorización que recientemente ha experimentado la fiesta. En los años previos al "redescubrimiento" de la fiesta, el baile de bastones se podía ejecutar al son de una sencilla armónica, pero el "tipismo" del acto requería evidentemente reemplazar este instrumento relativamente moderno por el atávico *flabiol* (Deigado, 1992: 118). En ocasiones se llega aún más lejos. En Reus, también en Cataluña, hace algunos años se recuperaron una serie de danzas populares de la ciudad que en su día fueron pensadas para violines, oboés, flautas o guitarras. Actualmente, no obstante, estas danzas se interpretan con *gralles* (dulzainas) y tambores, instrumentos considerados típicos para la región, existiendo la idea generalizada entre la población de que éstos son los instrumentos originales⁵.

Pero además de estos cambios morfológicos debidos al proceso de folklorización, debemos tener en cuenta también la "pulimentación", es decir, la supresión de la tradición de todo aquello que el grupo receptor considera antiestético o desagradable. La censura efectuada en los textos de la producción folklórica transmitida por tradición oral nos ofrece una perfecta ilustración para este fenómeno. Se eliminan palabras obscenas o malsonantes –llegando en ocasiones a desfigurar completamente el sentido del texto–, se retocan "estilísticamente", se corrigen barbarismos y en ocasiones incluso dialectalismos. Y también en este mismo deseo de mejorar cualitativamente el producto ofrecido, podemos encuadrar la tendencia de perseguir la perfección técnica, uno de los valores de nuestro tiempo, que en una gran

⁵ La información me fue dada por Ester Pascual Anguera. Cfr. Cavallé, 1990: 123-130.

parte de los casos es desconocida en la cultura tradicional. La extrañez que esta perfección suscita en los mismos portadores de la tradición se ve reflejada en muchos escritos que hacen referencia al mundo tradicional que se desvanece. Francisco J. Flores, en un artículo sobre la música popular murciana hace alusión también a este perfeccionismo con el cual se presenta actualmente el legado tradicional:

“Allí [en las grabaciones de la canción popular murciana] encontramos parrandas y jotas salidas del pentagrama, allí tenemos cantes de trilla que parecen más propios del Liceo de Barcelona que de una era, allí vemos jotas y malagueñas recopiladas al modo de..., allí vemos arreglos, así vemos como se habla de tenores... No, la canción popular no necesita de correctores de estilo, ni de remodeladores, ni de arreglos, ni de voces educadas... La canción popular es otra cosa.” (Flores, 1987: 177)

Dentro del ámbito de la organología, encontramos buenos ejemplos de las mejoras técnicas constructivas aplicadas a los instrumentos de raíz popular que podemos adquirir en el mercado cuando son susceptibles de usos folklóricos. En Cataluña, las *gralles* y las cornamusas actuales pueden ser técnicamente mejores que muchos de los instrumentos de este tipo que en épocas pasadas se hacían sonar en las zonas rurales. La gaita gallega se construye hoy día con una perfección que nunca había conocido anteriormente, tanto en materia de afinación y digitación, como de posibilidades de registro. Todo ello influye evidentemente en las ejecuciones musicales y en el tipo de repertorio escogido. Pero dentro del campo organológico se produce también el caso inverso. Cuando la producción de estos instrumentos musicales está destinada únicamente a la venta turística como mero *souvenir*, menudean los casos de grotesca simplificación: castañuelas de plástico, gaitas gallegas que difícilmente aguantarían un buen soplo o pitos de León incapaces de permitir la articulación de una melodía minimamente aceptable.

Si las modificaciones formales que experimentan los productos culturales legados por la tradición cuando pasan a ser objeto

de atención del folklorismo son dignas de tener en cuenta, no lo son menos las importantes modificaciones semánticas que experimentan. Para el entorno social, está muy claro que la significación de la *pandeiretada* que podía escucharse y bailarse décadas atrás cuando se ejecutaba sencillamente porque era el tipo de música que se tenía a mano para la diversión, no es el mismo al que puede poseer actualmente en una fiesta “tradicional” en la que incorporará significaciones de tipo etnicitario, además de implicar una serie de actitudes de carácter conservacionista.

La música tradicional, por ejemplo, se encontraba estrechamente ligada al ciclo de vida y al calendario, y poseía con mucha frecuencia unas finalidades y funciones bien determinadas de acuerdo con esta relación: canción de trabajo, de cuna, de romería, etc. En el caso de los productos folklóricos, por el contrario, lo más normal es que se desentiendan de este tipo tradicional de usos y funciones, puesto que sus motivaciones ya no son las mismas. La prueba más evidente la tenemos en tantos productos musicales o coreográficos que se ejecutan fuera de sus tradicionales contextos espaciales y temporales. La pertenencia del folklorismo a dos realidades diferentes –la que se corresponde a una sociedad pasada y la propia de la actual– tiene que reflejarse a la fuerza en un cambio en los aspectos semánticos y funcionales.

El hecho de que lo que antes se denominaba sencillamente “canción” hoy se denomine “canción tradicional” ya implica una nueva significación –añadida o de tipo sustitutivo– al producto cultural primigenio. El cambio de significación operado a través del folklorismo aparece de manera muy clara en el eje semántico de tipo religioso que poseen tantas fiestas pertenecientes al folklore, y que acostumbra a desaparecer o al menos a diluirse a través de su proceso de folklorización: estas fiestas se desacralizan. Actualmente, por ejemplo, las tradicionales fiestas de Semana Santa con sus vistosas procesiones y repertorios musicales, particularmente en el sur y centro de la península, se han visto fuertemente revitalizadas a pesar del constante retroceso del sentimiento religioso en la sociedad. No tan sólo se han fortalecido

algunas bien conocidas celebraciones tradicionales de Semana Santa como es el caso de Sevilla, Toledo o Zamora, por ejemplo, sino que han surgido nuevas manifestaciones basadas en la reelaboración de elementos tradicionales como es el caso de la denominada “*Ruta del Tambor y del Bombo*” en el bajo Aragón. Todo ello evidentemente, debido al fenómeno del folklorismo. Hoy día no es necesario que todos los participantes activos a este tipo de actos se identifiquen con aquello que significaban originariamente. No hace falta ni tan sólo ser creyente en cuanto a la religión, pero sí “creer” en los valores patrimoniales, étnicos o sociales de este tipo de manifestaciones. Estas metamorfosis en los aspectos semánticos y funcionales de determinados elementos de la tradición a través del folklorismo representa, de hecho, un verdadero “reciclaje” social de unos usos y costumbres que permite el mantenimiento y supervivencia formal de éstos. El folklorismo como fenómeno sociocultural implica un objeto, unas motivaciones, unas funciones, una carga semántica y unos actores, conjunto de variables que determinan las diferentes alternativas de expresión formal que nos puede ofrecer.

El folklore, como disciplina, no es solamente ciencia, sino que también constituye ideología y estética. Esto hace que la idea que podamos hacernos sobre las tradiciones de cualquier lugar no se corresponda a menudo con la realidad. Así, por ejemplo, la mitificación de los orígenes celtas de la cultura gallega ha originado que algún etnomusicólogo se entestase en probar, a base de un acrítico y manipulador uso de las fuentes, que la música popular gallega es pentatónica, dada la tradicional asociación que se hace de la tan mitificada cultura celta con el pentatonismo⁶. El celtismo, tal como ha sido desarrollado por determinados ámbitos intelectuales gallegos muchas décadas atrás se manifiesta hoy día claramente en la manera cómo la sociedad entiende el

⁶ Véase, por ejemplo, el trabajo de Rodrigo A. de Santiago, “Musicología celta. Pentatonismo en la música gallega”, publicado en el *Boletín de la Real Academia Gallega* de 1962, citado y criticado por Carreira, 1984: 586-587.

folklore y su historia. A los castros se les asigna popularmente muy a menudo una procedencia celta, los actuales *pubs* a imitación irlandesa poseen un buen predicamento entre la juventud, y por lo que a la música se refiere, se convocan festivales de música celta, muy bien recibidos por el público, y grupos musicales de reconocida calidad como *Milladoiro* no dudan en incorporar a su repertorio melodías de origen irlandés.

Pero siempre que haya ideología, no hallaremos tan sólo elementos culturales preferidos sino que también los habrá proscritos y perseguidos. Dado que el folklorismo, entre otras muchas cosas, es también ideología, no nos ha de extrañar en absoluto que muy a menudo presente el carácter de una verdadera cruzada, por una parte abismada en conservar determinados elementos, y por la otra, muy virulenta al mismo tiempo hacia todo aquello que se considera nocivo y se desea, por tanto, desterrar. El folklorismo, por las mismas razones socioculturales de su nacimiento, siempre ha llevado implícita la idea del peligro cultural exterior. Esto se refleja perfectamente, en muchas ocasiones, en los prólogos de los cancioneros divulgativos:

“[...] ya es tiempo de que quien pueda, trate de extirpar de nuestro pueblo ese *cáncer corrosivo* que va destrozando sus costumbres típicas y sus manifestaciones artísticas, que constituían sus ricas presas y sus más preciadas joyas; *tumor maligno* que se manifiesta en forma de cuplés chabacanos, tangos exóticos y coplas antiestéticas e inmorales que con pena y vergüenza grande se oyen cantar casi exclusivamente en fábricas, talleres, fiestas y romerías y hasta en las expansiones domésticas y populares. ¿No hay quien pueda poner remedio a tanto mal? (Fernández, 1940: 6).

Todos aquellos criterios clásicos de la disciplina del folklore decimonónico tales como *antigüedad*, *genuinidad*, *ruralidad*, *etnicidad* (aunque aún no se usase entonces este término) o *exotismo*, criterios que se encuentran íntimamente relacionados entre sí, forman lo que podemos denominar “valor folklórico” de

un hecho cultural determinado. El concepto de “valor folklórico” constituye un componente subjetivo de primer orden, muy determinante para la investigación folklórica, y más todavía para todo aquello que concierne al folclorismo. Los estudios relativos a las sociedades de cultura occidental no podrían realmente entenderse sin este concepto, cuya dimensión subjetiva se pone de manifiesto claramente cuando comparamos conceptos como “herencia cultural” y “patrimonio etnológico”. Aunque desde el punto de vista estrictamente teórico tendrían que tratarse de conceptos equivalentes, resulta claro que el espectro semántico del segundo de ellos, de acuerdo con su uso social, es más restringido que el primero. El concepto de “patrimonio etnológico”, además de implicar una cierta escasez de aquello que engloba (Prat, 1993: 122), connota unas propiedades claramente positivas, mientras que el de “herencia” debería englobar tanto los aspectos positivamente valorados por nuestra sociedad, como los negativos. Una persona puede heredar de sus antepasados tanto la casa como las deudas, tanto una bella pelambarrera como una enfermedad genética. En el plano cultural, se hereda la lengua, las tradiciones pintorescas y el saber práctico, pero también se pueden heredar actitudes xenófobas, machistas y comportamientos asociales.

A través de las ideas implícitas en el valor folklórico se produce la selección de los elementos culturales que pasan a ser objeto del folclorismo. Pero hay que tener también en cuenta que uno de los aspectos más importantes de este fenómeno social es su adscripción a una doble realidad. Aquella que evoca, la tradición como exponente de formas de vida de épocas pasadas y de carácter rural, y la realidad actual en la cual se insiere el folclorismo de carácter marcadamente urbano. Por esta razón, estos elementos culturales seleccionados por el folclorismo, por la sencilla razón de su descontextualización, deberán someterse muy a menudo a determinadas modificaciones formales.

El folclorismo, en su cualidad de fenómeno propio de nuestra sociedad, es constatable, analizable y explicable por la cien-

cia. Si nos interesa conocerlo, no es empero solamente por el valor que tiene en sí, sino también porque implica una base ideacional, unos procedimientos y unas finalidades que, por una serie de concomitancias de objetivos, pueden llegar a influir poderosamente sobre la disciplina del folklore, otorgándole un claro componente subjetivo peligrosamente tergiversador de la realidad que pretende analizar. Una cosa es folclorismo como un conjunto de mentalidades, actitudes y procederes sociales, y otra el folklore como una disciplina con pretensiones de científicidad. El folclorismo en sí no tiene que ser censurable. Lo que se haga o deje de hacer con la tradición es algo que, al fin y al cabo, atañe a los propios agentes sociales, y esta tradición no es patrimonio exclusivo de nadie en particular. Pero lo que, por otra parte, no debemos ignorar es la potencial influencia negativa que el folclorismo, como fenómeno social, puede ejercer sobre la práctica científica relacionada con el estudio del mundo de las tradiciones. Por lo que al ámbito catalanoparlante se refiere, por ejemplo, tanto las recopilaciones cancionísticas de Francesc Pelagi Briz como los cuentos publicados por *mossèn* Antoni Maria Alcover, por citar dos casos clásicos y también emblemáticos de los estudiosos del folklore catalán o baleárico, están basados en materiales procedentes de fuentes auténticas que estos folkloristas, no obstante, elaboraron y difundieron acientíficamente según criterios estéticos y finalidades patrióticas. La ciencia del folklore deja muy a menudo de ser ciencia para pasar a ser folclorismo, y esto es preciso tenerlo siempre muy presente.

Tomemos como ejemplo el conocido *Cancionero Popular de Burgos* de Federico Olmeda, maestro de capilla de la catedral de Burgos, que fue publicado en 1903. Se trata sin duda alguna de uno de los principales cancioneros publicados en España, y el autor demostró poseer un rigor en su trabajo que era más bien excepcional para este tipo de publicaciones en aquella época. La publicación tiene pues un indudable valor etnomusicológico, pero ello no es obstáculo para que veamos en esta obra algunas ideas que pertenecen claramente a la esfera del folclorismo.

En primer lugar hallamos como una de las principales motivaciones del trabajo, el amor patrio:

“[...] Por otro lado me aguijoneaban también las condiciones procedentes del amorcillo regional castellano, que aunque por estas tierras no se use y sea hasta nocivo manifestarle, sin embargo yo le tengo muy bien puesto. Me dolía considerar que las demás regiones españolas, Vizcaya y Guipúzcoa, Galicia, Andalucía, Cataluña, Asturias, hacen algo en punto al arte popular, y aunque ello generalmente no sea gran cosa, toman, sin embargo, motivo de esto para echar en cara a Castilla su modo de ser y en no pocas partes se dice con menosprecio: “Castilla no tiene costumbres tradicionales ni interesantes, no tiene fueros ni amor regional; su valor histórico pereció” (Olmeda, 1903: 8)

Esto queda asimismo bien patente en el mismo lema de la recolección de cantos: “Honor al arte burgalés”, una publicación que fue considerada como “monumento perenne al arte nacional Español en general y al regional en particular”.

Olmeda no dejó de recalcar en las notas explicativas de su trabajo la gran antigüedad que debían de tener las canciones recogidas: “...por el estilo que denuncian, se prestan a suponer que se remontan, sino a los tiempos celtíberos, al menos a la dominación del canto gregoriano...” (Olmeda, 1903: 8-19), así como el hecho de ser “genuinamente castellanas, genuinamente burgalesas” (Olmeda, 1903: 12).

En su recopilación también se hallan no obstante canciones que son conocidas en otras regiones españolas. obviamente, aquellos cantos recogidos de dudoso origen burgalés resultaban incómodos. Olmeda no ahorra espacio en su libro para defender la genuinidad burgalesa y castellana de muchas de estas canciones, apuntando además la posibilidad de que “como España ha tomado la unidad patriótica y nacional de su centro, de Castilla, algunas de sus provincias han tomado también su música, trans-

mitiendo sus canciones especialmente a las regiones extremas” (Olmeda, 1903: 13)⁷. Ello no evita que en el texto donde se manifiesta el fallo del jurado que premió la obra en ocasión de los Juegos Florales, al mismo tiempo que se le felicita, se haga también una velada crítica al hecho que haya cantos importados: “[...] aunque alguno de los cantos que componen dicha colección son importados de otras regiones [...]”.

Olmeda tenía muy claro que no había recogido sus cantos tan sólo por amor a la investigación o a la erudición:

“por mi parte no las he recogido para que publicadas vayan á ocupar un puesto reservado é inamovible en las bibliotecas!” (Olmeda, 1903: 205).

“...declaro mi opinión que todas las canciones de la Nación Española deben disponerse de modo que puedan ser objeto de estudio y educación musical en los Conservatorios y Escuelas de música y de composición y se debe procurar que se conserven en los pueblos en su estado nativo...” (Olmeda, 1903: 205).

Entiende su trabajo como un servicio al arte patrio (Olmeda, 1903: 10), para los compositores (Olmeda, 1903: 7) y como medio para evitar que la población deje de cantarlos. Estos mismos ideales conservacionistas hace que critique –como es habitual en este tipo de publicaciones– aquellas otras músicas de corte más moderno, que aunque populares, no pueden ser consideradas folklore. Se queja del uso moderno de instrumentos como acordeones, guitarras y gaitas: “También usa ahora el populacho el acordeón para cierto género de canciones modernas que no son populares y la guitarra para la jota que llamamos aragonesa, malagueñas, peteneras, etc.” (Olmeda, 1903: 16). Estos instrumentos, según él, “matan de pleno el arte popular tradicional”

⁷ Véanse las críticas a esta idea de Lluís Millet en la recensión que hizo del libro de Olmeda en la “Revista Musical Catalana” 13, 1905, p. 16.

(Olmeda, 1903: 205), y critica también las innovaciones de los gaiteros: “Es un gran mal para la música popular, porque llevados los gaiteros del pugilato de la moda, abandonan las tonadas populares de gaita y enseñan a los pueblos canciones artísticas en condiciones pésimas y que no son a propósito para ellos, lo que da por resultado que olvidan las que poseen de antiguo y fruto del mismo pueblo por aprender las nuevas...” (Olmeda, 1903: 206)

El amor a su provincia le hace caer en aquellas actitudes decididamente etnocéntricas que tan a menudo observamos en el folklorismo: “Glorioso pues se presenta hoy el Folk-Lore de Burgos: con costumbres originales y propias, con canciones muy interesantes, hermosas y suyas; como que ninguna región española, ni extranjera que yo conozca, atesora hoy tantas riquezas en este sentido...” (Olmeda, 1903: 14).

La publicación de Olmeda es interesante desde el punto de vista etnomusicográfico y señala de manera bien clara una tendencia creciente en la sociedad española de aquella época: La necesidad de recoger música tradicional. Pero estas ideas citadas del autor del cancionero de Burgos reflejan además fielmente el espíritu que guiaba estas recopilaciones. Los comienzos de la recogida de material folklórico irían estrechamente unidos al sentimiento localista, regionalista y nacionalista que –iniciado en las regiones periféricas– a finales de siglo pasado inundó ya todo el estado español con mayor o menor intensidad. Para la investigación se trataba no obstante de un cuchillo de doble filo. Por una parte, esto posibilitaría las acciones puntuales y voluntaristas de muchos empedernidos amantes del terruño. Sin su aportación, difícilmente contaríamos ahora con recopilaciones y estudios sobre la música tradicional procedentes de aquellos años. Pero al mismo tiempo, se hipotecaba el futuro de aquella incipiente etnomusicología puesto que la iría dotando de un subjetivismo social improcedente para cualquier práctica científica.

La base ideacional del actual folklorismo se fue configurando a partir del *corpus* conceptual de la disciplina del folklore del siglo pasado, una disciplina entonces muy marcada todavía por el romanticismo. De acuerdo con aquella visión, el folklorismo, tal como se ha ido desarrollando hasta la actualidad, toma como punto de partida un *corpus* de folklore constituido a través de un proceso selectivo altamente ideológico realizado sobre el conjunto de manifestaciones culturales de la sociedad. Cuanto más escasos sean la reflexión y el trabajo teórico en el ámbito de disciplinas como el folklore o la etnomusicología, más fuerte será la influencia del folklorismo en ellas, y, a través de esta influencia, se ayudará a mantener en la práctica científica actual una manera de concebir la realidad a estudiar más propia de la disciplina del folklore del siglo pasado que de los criterios científicos actualmente en vigencia.

Recordemos el concepto de “valor folklórico” al cual ya he aludido en páginas anteriores. El folklorismo se funda y al mismo tiempo se justifica enarbolando esta idea como caballo de batalla. El peligro para la disciplina del folklore radica en el hecho de asumir también este valor como suyo y otorgarle el rango de criterio válido para la práctica científica. Esto representa caer en importantes errores conceptuales que influyen muy negativamente en el progreso de la práctica científica. De esta manera, los componentes propios del “valor folklórico” como el ruralismo o el ancestralismo, pasan a ser también criterios científicos de las disciplinas demológicas: el investigador solamente se interesa por aquello que puede presumir de raíces centenarias y no presta la más mínima atención a otros aspectos asimismo dignos de estudio como puede ser el nuevo folklore urbano. Además, todavía existe otra trampa más sutil del folklorismo. Éste centra sus intereses en el producto cultural estricto. El recopilador se desvive por la canción que se pueda publicar en un cancionero y ejecutar ante el público, o bien por el instrumento musical que sea susceptible de ocupar las vitrinas de un museo. Interesa todo aquello que sea fácilmente tangible, todo aquello que sea catalo-

gable e inventariable con tal de ir engrosando el “patrimonio” de la colectividad. El folklorismo se interesará bien poco por lo que vaya más allá de estos objetivos y dejará a un lado, por tanto, los procesos y todo lo que haga referencia en general a la dinámica de la cultura. La visión que el folklorismo pretende dar de la tradición es claramente estática y acumulativa.

La visión fuertemente subjetiva del folklorismo se manifiesta asimismo no tan sólo en la idealizada mitificación del propio legado cultural sino que implica muchas veces un claro etnocentrismo que subvalora otras culturas –y con ellas a sus portadores– por razones claramente ideológicas. Entre las muchas publicaciones dedicadas a difundir y divulgar el propio legado tradicional de cualquier país o región, no resulta en absoluto difícil hallar pasajes claramente censurables en este sentido. Así, por ejemplo, en la publicación anteriormente citada de Luis M^º Fernández Espinosa sobre el canto popular gallego, mientras que en la introducción se habla de la música gallega como “la más conmovedora de todas las músicas populares de España” (Fernández, 1940: 6), las alusiones que se hacen a otras culturas musicales toman un cariz muy diferente:

“Los moros no sólo no conocen la armonía, sino que en sus charangas oficiales (de algún modo las hemos de llamar), compuestas en su mayor parte de ruido (tambores, etc.), todos los instrumentos aptos tocan al unísono y siempre el mismo monótono canto.” [...] Los indios y los chinos, hasta que a fuerza de trompazos les han infundido lo que hemos convenido en llamar europeización, no conocían el canto popular sino en sus primitivas y elementales formas. Nuestros misioneros nos refieren que en sus pagodas no cantan, y sólo en el campo emiten sonidos guturales y gangosos, que quieren llamar canto. ‘Aquellos pueblos –me decía hace poco un obispo español residente en China– todavía están en la época del *tan-tan*, y si a uno de los misioneros le oyen tocar una flauta o un acordeón, se extasian y algunos huyen’. [...] En los iroqueses, papúes y australianos, en todos los pueblos tiene cumplimiento la misma observación sobre lo rudimentario de sus cantos popu-

lares, que bien puede ascender a la categoría de ley.” (Fernández, 1940: 10).

Resulta evidente que el folklorismo puede llegar a constituir una importante fuente de distorsiones para la práctica científica. Pero, por otra parte, sería también injusto considerarlo solamente desde esta perspectiva inquisitorial. Si hoy día hay antropólogos, folkloristas o etnomusicólogos, así como instituciones públicas y privadas que posibilitan el trabajo de estos profesionales, es debido en muy buena parte al interés que el folklorismo ha despertado en amplios sectores sociales sobre su campo de actuación. Por lo que respecta al estudio de las tradiciones en España, podemos estar seguros de que se ha desarrollado y se sigue desarrollando una actividad racionalmente científica, a pesar de que se haya tenido que pagar un tributo más o menos alto a las irracionalidades inherentes al folklorismo.

Hoy día, por lo que concierne la realidad española, todo etnomusicólogo debería tener en cuenta el fenómeno del folklorismo. No tan sólo por lo que decíamos en las anteriores líneas sino también porque la presencia del folklorismo es ya inevitable en la mayor parte de las manifestaciones musicales o coreográficas de nuestra tradición. Si una persona, pongamos como ejemplo un compositor, crea una nueva pieza musical de acuerdo con los patrones tradicionales de lo que es una muiñeira por las razones que sea –querer homenajear la tradición, por ideología nacionalista, por estar cautivado de la estética inherente a este tipo de pieza musical o sencillamente por dinero– está claro que podemos considerar esta nueva muiñeira como un claro producto folklorístico. Pero el folklorismo es, evidentemente, mucho más que esto. El recopilador de música tradicional Pedro Echevarría, por ejemplo, preocupado por la pervivencia de la tradición musical gallega, llegó a presentar una moción en la Primera Asamblea Regional de Turismo celebrada en Santiago de Compostela en 1957 en la que se pedía que en todas las fiestas patronales fuese obligada la presencia de un trío, compuesto de gaita, tambor y

bombo, cuyos intérpretes se encargasen de dar a conocer el repertorio más típico del folklore del país⁸. Esto, evidentemente, también tiene mucho que ver con folklorismo. Aún suponiendo que las piezas musicales ejecutadas por este trío no divergiesen formalmente lo más mínimo del repertorio legado por la tradición, está claro que el simple hecho de potenciar estas músicas por medios ajenos a la propia dinámica de la tradición ya implica un acto manipulativo, y por tanto, en este caso, cabe hablar de folklorismo.

Encontramos folklorismo al nivel de las ideas, de los productos y de las acciones. Y el fenómeno no se limita ni mucho menos a sus expresiones más burdas y comercializadas tal y como con frecuencia aparecen en el ámbito turístico. 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 folklorismo, cosa que, por otra parte, en nada hace desmerecer su legitimidad. Todos estos intentos implican por definición la manipulación directa o indirecta del legado tradicional mediante las soluciones artificiales con las que se pretende resucitarlo o mantenerlo en vida.

Una vez catalogada una determinada manifestación cultural como "folklore", esta manifestación ve acrecentado su valor social. No es algo que se toque o se baile tan sólo porque agrada al oído o porque sea placentero danzarlo, sino porque deviene patrimonio, y un tipo de patrimonio, por cierto, que es portador de inequívocas significaciones etnicitarias. Este valor añadido es lo que despierta las actitudes conservacionistas —la actitud, por ejemplo, que observábamos en el caso citado de la moción presentada por Pedro Echevarría, y es lo que despierta también las posibilidades de instrumentalización social (nacionalismos, comercialismo). El folklorismo, en nuestra sociedad, no constitu-

⁸ Folleto explicativo de los materiales recogidos por Pedro Echevarría Bravo con la beca que obtuvo del *Instituto Español de Musicología* en 1957, p. 5. Archivo del *Departamento de Musicología* del CSIC (Barcelona).

ye, pues, tan sólo un fenómeno profundamente arraigado sino que estará inevitablemente presente en cualquier manifestación cultural viva que pueda ser catalogada como "folklore" según la idea decimonónica de este término. Dadas las circunstancias actuales de la sociedad española, es realmente difícil encontrar una aldea o pueblo en la que se cante y baile aquello que tradicionalmente calificaríamos de "folklore" sin que los agentes sociales directamente implicados sean conscientes de que es "folklore". Aún en el caso hipotéticos de que se bailase una *pandeiretada* o *foliada* sencillamente como "el baile", sin más adjetivos, basta que sea el erudito del pueblo, el investigador o el recopilador quien "abra los ojos" a sus portadores haciéndoles ver que aquello que están danzando forma parte del "patrimonio" de la localidad para que aquella *pandeiretada* o *foliada* automáticamente cambie de valor. A partir de este momento, difícilmente se será indiferente a su potencial desaparición. Se intentará conservarla en su máxima pureza, evitando contaminaciones de la modernidad. Se intentará mantenerla aunque a la mayoría de los jóvenes del lugar quizá les interese cada vez menos por sentirse más atraídos por la oferta de baile que encuentran en las discotecas. El investigador aunque en este caso se halle ante una *pandeiretada* y una *foliada* que posiblemente habrán mantenido intactas sus formas a través de muchas décadas, tendrá que empezar a hablar también de folklorismo.

Parfraseando a Kranzberg cuando se refería a las relaciones entre tecnología y sociedad, podríamos decir que el folklorismo en sí, no es bueno ni malo, ni tampoco neutral (citado en Castells, 1997: 92). El folklorismo muestra múltiples facetas. Presenta a la tradición como objeto estético, lúdico y de consumo, y es además un poderoso canalizador de sentimientos etnicitarios. Pero por todas estas razones, y por ser, además, un fenómeno que posee una innegable realidad en nuestra sociedad, tal como advertía Herman Bausinger, merece ser tomado muy seriamente en consideración por parte todo estudioso de las tradiciones.

BIBLIOGRAFÍA CITADA:

- Amades, Joan, *Música popular y Música folklórica*, "Anuario Musical" 16, 1961, pp. 247-250.
- Ammon Shiloah y Erik Cohen, *The dynamics of Change in Jewish oriental Ethnic Music in Israel*, "Ethnomusicology" 27/2, 1983, pp. 227-251.
- Bausinger, Hermann, "Da capo: Folklorismus!", en A. Lehman y A. Kuntz (eds.), *Sichtweisen der Volkskunde. Zur Geschichte und Forschungspraxis einer Disziplin*, Berlin/Hamburg: Dietrich Reimer Verlag, 1988, pp. 321-328.
- Briz, Francesc Pelagi, *Cançons de la terra. Cants populars catalans*, 5 vols., Barcelona/París: Ferrando Verdaguer Maisonneuve, 1866-1877.
- Carreira Antelo, Xoan M., *Acerca de la situación de la investigación etnomusicológica en Galicia*, "Revista Internacional de Sociología" 51, 1984, pp. 583-593.
- Castells, Manuel, *La era de la información. Economía, sociedad y cultura*. vol. I: La sociedad red, Madrid: Alianza, 1997.
- Cavallé, Pere, *Festes i Costums de Reus*, Reus: Centre de Lectura, 1990.
- Costa, Luís, "Práctica pedagógica y música tradicional", en R. Pelinsky y V. Torrent (eds.), *Actas del III Congreso de la Sociedad Ibérica de Etnomusicología*, Barcelona: La mà de guido, 1998, pp. 231-240.
- Delgado, Manuel, *La festa a Catalunya, avui*, Barcelona: Barcanova, 1992.
- Fernández, L.M., *Canto popular gallego*, Madrid: Ed. Góngora, 1940.
- Flores, F.J., *El ocaso de la vida tradicional*, Murcia, 1987.
- Imellos, S. D., "Griechenland. Bemerkungen und Beispiele", en

- E. Hörander y H. Lunzer (eds.), *Folklorismus (Vorträge der I. Internationalen Arbeitstagung des Vereins "Volkskultur um den Neusiedlersee"*, Neusiedl/See, 1978, 105-128.
- International Folk Music Council, *Definition of Folk Music*, "Journal of the International Folk Music Council" 7, 1955, p. 23.
- Inzenga, José, *Cantos populares de Espana: Galicia*, Madrid: Romero, 1888.
- José, Antonio, *Colección de cantos populares burgaleses*, Madrid, 1980.
- León Tello, Francisco José, prólogo a Salvador Seguí, *Cancionero musical de la provincia de Alicante*, Alicante: Dip. provincial 1973.
- Martí, Josep, "Katalanische Volksmusik als ethnisches Konstrukt", en C. Lipp (ed.), *Medien populärer Kultur. Erzählung, Bild und objekt in der volkskundlichen Forschung*, Frankfurt/New York: Campus 1995, pp. 242-251.
- id., *El folklorismo. Uso y abuso de la tradición*, Barcelona: Ed. Ronsel, 1996.
- Millet, Lluís, Recensión al libro de F. Olmeda, "Revista Musical Catalana" 13, 1905, pp. 16-18.
- Nettl, Bruno, *An introduction to folk music in the United States*, Detroit: University Press, 1962.
- Olmeda Federico, *Folklore de Castilla ó Cancionero popular de Burgos*, Sevilla: Lib. ed. de María Auxiliadora, 1903.
- Prat i Carós, Joan, *Antigalles, reliquies i essències: reflexions sobre el concepte de patrimoni cultural*, "Revista d'Etnología de Catalunya" 3, 1993, pp. 122-131.
- Silvosa, A., *El baile gallego*, "Galicia Diplomática" 33, 1888, tomo III, p. 260.