



**UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTÓNOMA DE MÉXICO**

FACULTAD DE MÚSICA

**“LA TÉCNICA VOCAL DESDE UNA
PERSPECTIVA MULTIDISCIPLINARIA.
UN TRABAJO PARA ABORDAR
CANCIONES ESPAÑOLAS ANTIGUAS
RECOPIADAS Y ARMONIZADAS POR
FEDERICO GARCÍA LORCA”**

T E S I N A

Que para obtener el título de:
LICENCIADO EN EDUCACIÓN MUSICAL

PRESENTA:
BRENDA YANEL GARCÍA SANTIAGO

ASESORES:
**DRA. ALMA ERÉNDIRA OCHOA COLUNGA
MTRO. ELÍAS MORALES CARIÑO**

Ciudad Universitaria, Cd. Mx., 2022





Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.



Solo el misterio nos hace vivir. Solo el misterio.
Federico García Lorca

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	5
PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA.	6
OBJETIVO GENERAL	9
OBJETIVOS ESPECIFICOS.....	9
JUSTIFICACIÓN.....	10
CAPÍTULO I	13
1.1 LA VOZ, EL CANTO Y LOS EDUCADORES MUSICALES.....	13
CAPÍTULO II	19
2.1 LA MULTIDISCIPLINA COMO PROPUESTA PARA CONSTRUIR UNA TÉCNICA VOCAL MÁS EFICIENTE Y EFECTIVA.	19
CAPITULO III	26
3.1 INTERVENCIÓN METODOLÓGICA.	26
LA TÉCNICA VOCAL DESDE UNA PERSPECTIVA MULTIDISCIPLINARIA	29
SESIONES VOCALES INDIVIDUALES	33
SESIÓN 1.....	33
SESIÓN 2.....	35
SESIÓN 3.....	37
SESIÓN 4.....	39
MOVIMIENTO CORPORAL INDIVIDUAL	42
SESIÓN 1.....	42
SESIÓN 2.....	43
SESIÓN 3.....	44
SESIÓN 4.....	45
SESIÓN 5.....	46
SESIÓN 6.....	47
MOVIMIENTO CORPORAL SESIÓN GRUPAL	48
SESIÓN 1	48
SESIÓN 2.....	50
SESIÓN 3.....	51
SESIÓN 4.....	52
SESIÓN 5.....	53
SESIÓN 6.....	54
SESIÓN 7.....	55
SESIÓN 8.....	56
SESIÓN 9.....	57
SESIÓN 10	58
CICLO DE CANCIONES ANTIGUAS ESPAÑOLAS DE FEDERICO GARCÍA LORCA	59
1. ANDA JALEO	63
2. DE LOS CUATRO MULEROS.....	65
3. LAS TRES HOJAS	69
4. LOS MOZOS DE MONLEÓN.....	72
5. LAS MORILLAS DE JAÉN.....	76

6. SEVILLANAS DEL SIGLO XVIII.....	79
7. EL CAFÉ DE CHINITAS.....	81
8. NANA DE SEVILLA.....	83
9. LOS PELEGRINITOS.....	85
10. ZORONGO.....	88
11. ROMANCE DE DON BOYSO.....	90
12. LOS REYES DE LA BARAJA.....	93
13. LA TARARA.....	94
RESULTADOS Y REFLEXIONES FINALES.....	96
ANEXOS.....	107
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	111

INTRODUCCIÓN

La voz es una herramienta del ser humano, que si bien permite la comunicación entre los individuos, también ofrece otras variantes de interacción como su desarrollo y entrenamiento para conformar el canto, que es una de las formas de expresión más bellas, fascinantes y complejas que pueda realizar el ser humano; pues con ella es posible manifestar las sensaciones y sentires más profundos y sutiles, así mismo, la voz es parte vital de la configuración de los rituales sociales y de las expresiones artísticas del hombre, por lo que se conforma de manera paralela con la propia evolución del hombre y de sus distintas formas rituales y cosmovisión.

Mediante la herramienta de la voz, un intérprete o ejecutante tiene en sus manos la posibilidad de despertar a la consciencia la propia esencia del ser humano, pues mediante ella se tiene la posibilidad de experimentar, crear, contar historias y captar la atención del público para transportarlos en un viaje de muy variadas naturalezas. Si bien, la evolución del canto ha llevado muchos años, esto ha permitido y arrojado el que se convierta en una habilidad y un vehículo de comunicación artística, y así, hasta ahora, el canto como lo conocemos ha alcanzado tal punto de perfeccionamiento, que es posible observar en algunos cantantes un enorme virtuosismo debido justamente a las grandes habilidades que han sido reconocidas, adquiridas y desarrolladas.

La voz humana es entonces un instrumento que ofrece enormes capacidades interpretativas y expresivas, que para su desarrollo requiere de una ardua y sistemática preparación, así como una vasta cultura que se complementa con la posibilidad de desarrollar diversas experiencias que amplíen la sensibilidad del cantante.

PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA.

Trabajar con la voz y particularmente la vía enfocada en el canto lírico, es una tarea apasionante y desafiante porque la musculatura es delicada, sutil y oculta, de modo que la atención que se debe desarrollar para hacer aproximaciones sobre ella, debe ser tan cuidadosa como minuciosa porque nos aproximamos a un instrumento que está en el interior del cuerpo humano o más fascinante aún, es el cuerpo mismo.

Generalmente la enseñanza del canto se ha basado en modelar las voces a partir de oír un ejemplo y luego de la imitación de este, lo cual en términos de formas de enseñanza-aprendizaje, representa una posibilidad que se agota pronto y que deja un camino reducido en cuanto a la exploración de los efectos y posibilidades propias de las voces de cada estudiante, que en gran medida no ahonda en la comprensión del mecanismo que permite y controla la producción del efecto sonoro.

De manera que una de las grandes necesidades es la de trabajar sobre el proceso de enseñanza-aprendizaje del canto como un entrenamiento sistemático que permita al alumno la exploración de su propio aparato y al conocimiento de sus efectos, ir pues al descubrimiento de su voz a la manera de un explorador.

Tomando en cuenta lo anterior, este estudio propone centrarse en el desarrollo de la técnica vocal como un entrenamiento de efectos vocales a partir de la coordinación de la musculatura y que ayude a desarrollar una sonoridad que permita abordar el repertorio de academia, es decir, formas musicales como son: lied, *mélodie*, oratorio, canción de arte, zarzuela, opereta y ópera, que son las formas musicales que se encuentran en el plan de estudios de las escuelas profesionales de enseñanza musical y enfocada en la formación de cantantes.

Por lo que la intención de este estudio es estructurar una propuesta multidisciplinaria, conformada en un taller para cantantes que se basará en tomar diversos recursos desde el teatro, la literatura, la música y el movimiento corporal. Lo que permitirá proponer una técnica vocal desarrollada e integrada desde lo multidisciplinario.

Para llevar a cabo esta propuesta de exploración multidisciplinaria se ha elegido aplicarla utilizando el ciclo de *Canciones Españolas Antiguas*, recopiladas y armonizadas por Federico García Lorca. Dicho ciclo de canciones presenta ciertos desafíos de orden técnico, por ejemplo, todas las canciones que componen el ciclo implican abordar el registro central y el registro medio vocal; que por las condiciones fisiológicas naturales del aparato fonador es el que requiere mayor minuciosidad y tiempo para que la musculatura se fortalezca y permitan la generación y el desarrollo de color, volumen, timbre y sonoridad lo más homogéneos posible, pues es en este punto y lugar específico del registro en que el efecto vocal pierde sonoridad, soltura y presencia, sobre todo en las voces de soprano que notoriamente tienen mayor sonoridad después de su primera octava, razón por la cual se requiere de un entrenamiento arduo y meticuloso. Este ciclo de canciones me parece ideal para trabajar sobre estas puntualizaciones técnicas pues está compuesto en su totalidad en el registro grave y medio, y es una magnífica oportunidad de aplicar la vía multidisciplinaria para encontrar alternativas que propongan resolver asuntos meramente técnicos.

Trabajar en estos supuestos ha generado las siguientes preguntas:

1. ¿Se puede construir una técnica vocal prescindiendo solamente de la “imitación”, y más bien, teniendo la imitación como parte de las posibilidades de exploración y aprendizaje?
2. ¿Cómo propiciar una consciencia corporal de los estudiantes como mecanismo de coordinación para la resolución del registro y de la tesitura, a partir de un mapa lo más claro posible acerca de la técnica vocal?
3. ¿Cómo generar la calma y consciencia del reconocimiento de la transición por el registro central, medio y agudo?
4. ¿La propuesta multidisciplinaria permitiría al alumno ahondar y mejorar la comprensión del desarrollo de su registro vocal?
5. ¿Es necesario tener y crear nuevas aproximaciones para el abordaje de lo que llamamos técnica vocal?

Con la intención de dar respuesta a las interrogantes anteriores se propuso diseñar un taller que permitiera hacer un entrenamiento sobre las obras del ciclo de *Canciones Españolas Antiguas*, las cuales han sido distribuidas entre cuatro estudiantes con la finalidad de explorar con ellos las dificultades propias de la interpretación de las obras, así como poder preparar el camino hacia la resolución vocal e interpretativa, de manera que el presente trabajo tiene los siguientes objetivos:

OBJETIVO GENERAL

Indagar acerca de las diversas posibilidades de la propuesta multidisciplinaria para mejorar la técnica vocal en estudiantes de canto, considerando el tipo de voz, edad, tiempo de entrenamiento y condición vocal.

OBJETIVOS ESPECIFICOS

1. Determinar y exponer los aspectos de la multidisciplinaria en el trabajo técnico-vocal.
2. Estructurar maneras de cómo la multidisciplinaria permite abordar el registro medio-grave.
3. Distinguir y explorar las propuestas que permiten trabajar la coordinación motriz fina y gruesa usando la multidisciplinaria.
4. Aprender y reafirmar cómo el trabajo con la multidisciplinaria permite abordar mejor los textos y resolver asuntos como la gestualidad, la musicalidad y la expresión.

Los planteamientos anteriores que dan forma a la presente propuesta, están direccionados hacia el aclarar rutas de acercamiento para mejorar el estudio y preparación del cantante, en este caso particular para el ciclo de canciones de Lorca, pero en términos generales que de alguna manera implante la curiosidad de explorar y posibilite a futuros profesionales el acercarse a responder preguntas semejantes en torno a la técnica vocal.

JUSTIFICACIÓN

Me es preciso señalar que paralelamente a mi formación profesional como educadora musical, me he desarrollado también en el área del canto lírico desde muy temprana edad, desde entonces he tenido la fortuna de exponerme a experiencias que tienen que ver con el desarrollo de la voz, y más adelante con el entrenamiento actoral. Mi acercamiento al canto lírico fue inicialmente sola y de imitación básica, llevada por ese impulso del gusto y la emoción de querer lograr hacer sonidos como lo de las grabaciones que continuamente escuchaba, más adelante tuve oportunidad de tener un maestro de canto y fui reconociendo los efectos que podía y no podía realizar, de igual manera pude observar el timbre de mi voz, el volumen y la sensación que me producía. Entré pues a un mundo de enorme belleza y complejidad, pues cada vez aparecían mayores desafíos para poder desarrollar mi voz.

Con el paso del tiempo y con mayor experiencia puedo decir que mis primeras aproximaciones al estudio del canto como tal fueron erráticas en cuanto al desarrollo técnico, pues colocaron mi atención básicamente en la imitación y repetición de los dibujos melódicos, sin considerar los avances y el desarrollo de mi propia voz, pues en la mayoría de las ocasiones carecía de una guía puntual y específica por parte del maestro, tanto que a veces era necesario oír y tratar de seguir el ejemplo de alguna alumna más avanzada, así con el paso de tiempo el resultado fue siendo cada vez más irregular y con enormes confusiones.

Lo mencionado anteriormente me permitió observar que lo que se supone sienta las bases de la actividad técnica del canto fue una experiencia escasa, limitada y frustrante, pues en general consistió

solamente en perseguir el sonido por el sonido mismo, y que si bien se podría entender que un estudiante novato tiene muchas confusiones puesto que es inexperto y se enfrenta al aprendizaje de algo nuevo, era realmente cuestión de tiempo el que una pequeña confusión se tornara en una problemática mayor, que puede en algunos casos llevar incluso al desaliento y deserción del estudio.

Poder entender los procesos de aprendizaje en el canto fue una de las principales motivaciones para buscar maneras de mejorar el proceso de enseñanza, sobre todo cuando había mucha confusión en el proceso didáctico. Al principio pensé que se trataba de un caso particular y aislado de incomprensión, o de no hacer “clic” con el enseñante de canto, que tal vez no entendía el universo místico del canto y/o me faltaba pasión, no entendía cómo aquello que se supone sería mi puente de comunicación (clases de canto) me alejaba cada vez más de aquello a lo que quería dedicar mis días. Efectivamente, era un problema de confusión y de no tener las redes de comprensión y aprendizaje adecuadas en ese entonces.

En mi proceso de formación noté que, a pesar de exponerme y buscar alternativas para mejorar y acrecentar mi trabajo técnico vocal, generalmente se regresaba al mismo proceso de imitación, ya en los ejercicios de vocalización o bien, directamente en el repertorio, y que el “no cantar bien” era un problema mío, que la respuesta era solamente una abstracción y que simplemente no entendería. Sin embargo, conforme mi indagatoria y mi proceso formativo fue acrecentándose y madurando, di cuenta de que esta situación no solo de incomprensión sino de incomunicación y temor incluso a preguntar es general, que hay enormes lagunas de confusión acerca del desarrollo y del proceso de enseñanza-aprendizaje de la técnica vocal.

Manuel García hace referencia en su texto *La práctica del canto según Manuel García*, lo siguiente:

“La función del entrenamiento vocal operístico, es así la de homogeneizar las posibilidades de emisión e interpretación musical para, a partir de este punto, deducir la tesitura vocal que resulta naturalmente propia a cada intérprete y ejercitarse en ella de tal manera que pueda desarrollar, tanto su registro como el repertorio musical adecuado, hasta el extremo de sus posibilidades” (Díaz Marroquín y Villoria Morillo. 2012).

Lo anterior nos hace suponer inmediatamente que el canto requiere de un entrenamiento metódico y constante.

Así pues, el hablar del canto es hablar tanto de un conjunto de efectos vocales puestos en movimiento, como de un vehículo de expresión para lo cual se requiere una forma ordenada de resolución, es decir, una técnica. Si nos referimos a la técnica como a un sistema y conjunto de mecanismos organizados para resolver un planteamiento, que ayudan a incrementar y potenciar las cualidades naturales, es así, como podemos empezar a concebir una técnica vocal y dar paso a la exploración del aparato fonador como un mecanismo de coordinación totalmente a disposición del ejecutante vocal, que le provean de herramientas para un aprendizaje que le permita explorar y explotar todas sus posibilidades.

Es en este sentido que la presente tesina propone diseñar y llevar a cabo un taller para cantantes, en donde se eligió trabajar con el ciclo de *Canciones Españolas Antiguas*, recopiladas y armonizadas por Federico García Lorca, con la finalidad de explorar las dificultades que implican la interpretación de dicha obra, y a la vez poder preparar el camino hacia la resolución vocal.

CAPÍTULO I

1.1 LA VOZ, EL CANTO Y LOS EDUCADORES MUSICALES.

A las puertas del siglo XXI, muchas áreas educativas intentan desarrollarse, quizá no de una manera rápida o acorde a nuestros tiempos, pues hay siempre un desfase en el proceso educativo respecto al tipo de materiales, forma en que se trabaja y por supuesto, las particularidades de los ámbitos y circunstancias geográficas y sociales donde se trabaja. De acuerdo con estas ideas es que cobra sentido el camino de la enseñanza y aprendizaje del canto, en estos tiempos y circunstancias incluso resultaría inadecuado hablar de cierto tipo de escuelas como “escuela italiana” o “escuela alemana” o “escuela neoyorkina”, pues el intercambio de información es tan veloz que, más bien, se trata de un gran flujo de aproximaciones que permiten, de acuerdo a la naturaleza de la persona su adquisición y por supuesto, la adecuación y apropiación a las circunstancias propias.

En el ámbito de la enseñanza-aprendizaje del canto, este no surge de manera más precisa sino hasta la primera mitad del siglo XIX, con la publicación del tratado del canto del maestro Manuel García (1805-1906), quien fue el inventor del laringoscopio, con el cual pudo realizar aproximaciones del mecanismo del aparato fonador desde un punto de vista fisiológico, por lo que se empezó a tener una idea científica de la producción de la voz humana. Desde entonces y hasta ahora los avances han sido puestos a favor del cantante, pues la foniatría, siempre ha tenido la finalidad de proponer nuevas vías de conocimiento en el tratamiento, el cuidado y el mejoramiento de la voz del cantante.

Manuel García, en su texto *La práctica del canto según Manuel García* (Díaz Marroquín y Villoria Murillo, 2012.) apunta de manera nueva, propositiva y revolucionaria que:

“La voz humana es un fenómeno complejo basado en fundamentos puramente físicos, aunque muy determinado por el temperamento y las emociones del intérprete, así como las circunstancias externas en las que surge. La edad, el estado de ánimo, las horas de sueño, la cantidad de líquido ingerido, la duración del tiempo en que se utiliza, el ritmo de la respiración, las condiciones acústicas de la sala en la que se emplea o el ruido ambiental afectan no solo a la calidad del timbre, sino también a la salud del aparato vocal” (pág. 6).

Por lo que es importante considerar la voz como un fenómeno sonoro propiamente dicho, y atender el mecanismo que lo produce, es decir, “...la coordinación necesaria de los músculos que participan en el proceso respiratorio, desde los abdominales hasta el diafragma y los músculos intercostales...” (Díaz Marroquín y Villoria Murillo. 2012. pág. 4), lo cual implica que la voz, al ser un instrumento que básicamente se lleva consigo todo el tiempo, a diferencia de los otros instrumentos, pues requiere tanto de un entrenamiento, como de atenciones y cuidados más específicos por parte del cantante que tienen que ver con la sensibilidad y atención acerca de sí mismo.

Es importante reconocer que antes de los planteamientos de Manuel García, existen varios registros de tratados y métodos de la enseñanza del canto, que datan desde 1723, y que tienen como fundamento la propuesta de la escuela italiana, que está en pos de una búsqueda incesante de la emisión vocal espontánea, extensa e infatigable y resonante, sin importar la época ni el estilo que se ejecute. A este respecto, Ginori Lozano (2021) en su artículo *Métodos de canto españoles del S. XIX*, menciona a Anna María Pellegrini Celloni, quien publicó un tratado de canto cerca de 1802, y que opina acerca de una

voz apta para el canto y de las cualidades que se adquieren con el estudio:

“De la formación de la voz. Es una cosa muy diferente el formar bien la voz a sostener firmemente la voz, ya que de esto depende mantener siempre en cada nota una entonación perfecta, y con eso hacer una voz sonora, robusta, espaciosa, elástica, obediente y ágil; en suma, capaz de cualquier expresión, y tal que incluso en medio de otras voces y varios instrumentos, se hace oír y distinguir, no por la dureza, como suele ocurrir, sino por su buena formación” (pág.55).

Dada la hegemonía que tuvo por siglos el canto italiano en Europa desde el nacimiento de la ópera y el posterior reinado de los cantantes italianos castrados en los s. XVII y XVIII, es que estos modelos fueron tomados para la producción de música tanto por escuelas de canto como por casas de ópera; como ejemplo de esto, en 1723 Pier Francesco Tosi hizo una descripción acerca del registro de pecho y el registro del falsete en donde, si bien, no menciona la relación fisiológica con la voz, sí puntualiza acerca de la importancia de la unión de los dos registros y su homogeneidad, a la vez señala que de no lograrse, la voz podría fatigarse hasta la pérdida del falsete y de la belleza de su canto:

“Entre las mayores diligencias del Maestro, hay una que requiere la voz del estudiante, la cual sea de pecho o de cabeza, debe salir limpia y clara sin pasar por la nariz ni que se ahogue en la garganta, que son los dos defectos más horribles de un cantante y sin remedio cuando han tomado posesión de ellos...Muchos maestros hacen cantar a sus discípulos como Contralto porque no saben encontrar el *falsetto* o por evitar la molestia de buscarlo. Un instructor diligente sabiendo que, si tienes a una soprano sin falsete, que

canta entre las ansiedades de un rango pequeño, no solo debe adquirir uno más amplio, ni dejar piedra sin remover hasta unir a él la voz de pecho, que en realidad no se distinguen la una de la otra, que, si la unión no es perfecta, se notarán más los registros, y por lo tanto se perderá su belleza...” (Ginori Lozano pág.57).

Si bien es cierto, que en términos generales al cantante se le exige cantar con solvencia y naturalidad casi cualquier estilo, no se debe olvidar u omitir que la voz es un fenómeno en sí mismo y que además va ocurriendo en un tiempo determinado, y así, tanto las expresiones y la teorización como formas de aproximarse a una explicación del mismo, van mutando; y se requieren de la observación y de la enseñanza-aprendizaje de la técnica del canto con una visión abierta, empática y desprovista de dogmatismo (Stein Hanns. 2000 pág. 42).

Con base en lo señalado anteriormente, podemos considerar y concluir que las ideas mencionadas acerca de un registro homogéneo, sonoro, robusto, etc., son pensamientos gestados hace cientos de años; no obstante, estas ideas aún siguen vigentes en la actualidad, y esto nos señala insoslayablemente que la labor del enseñante de canto en particular, de música y artes en general es pues, ardua, y es aún más importante, que los saberes puedan contextualizarse y actualizarse.

Aquí es donde la Educación Musical cobra todo el sentido pues los maestros formadores de música tienen que diseñar formas que posibiliten que los estudiantes aprendan la técnica y puedan aplicarla. Y sí, en un contexto en el que el maestro solo se dedicara a enseñar, pero las circunstancias son muy diversas y luchan también con la idea homogénea de cumplir con un currículo estandarizado, que dice que todos deben aprender lo mismo y al mismo ritmo cuando más bien, las

necesidades de cada alumno debieran ser reconocidas y luego atendidas.

David K. Lines (2009) apunta claramente hacia la necesidad de hacer un rediseño de la música para plantear alternativas a las formas tradicionales de enseñanza, pues en su texto *La Educación musical para el nuevo milenio*, señala que: “Los conservatorios y universidades occidentales han perpetuado los sistemas tradicionales del aprendizaje de la música, mediante el control estricto de los métodos pedagógicos y unos currículos ordenados” (p.14), y esta forma de organizar la educación musical dejan de lado “otras” y distintas practicas musicales, acto que excluye y nulifica el valor de la comunidad. Por lo que Lines aclara que los excluidos de las últimas décadas vinieron a ser los músicos étnicos, los músicos de la comunidad, la música del baile, el rock y el pop, es decir, todos esos contextos donde la música surge y está viva, y de la que se puede sustraer una gran riqueza musical y artística, incluso formas nuevas de aprender.

Estamos ahora en un ambiente que se transforma y cambia vertiginosamente y a pasos agigantados, totalmente inmerso en las nuevas tecnologías, el mercantilismo y toda la información a la que la población y los estudiantes se enfrentan constantemente con la presencia de la internet, y que van dejando una marca y configurando tanto las expresiones estilísticas, la identidad y el entorno sociocultural.

Podemos decir, que, si bien hay ciertas directrices que señalan desde hace por lo menos 300 años, que uno de los objetivos de una buena técnica vocal es el desarrollar todas las posibilidades del cantante, pero también es una forma de alcanzar una experiencia estética, tanto en el ejecutante como en el espectador, y para ello habrá que valerse de múltiples recursos en la indagación, lo que implica

desafíos a los cuales la educación musical debe enfrentar y responder en el entorno actual. Lo que hace evidente y necesario que en el ámbito de la enseñanza del canto se planteen formas alternas de acercarnos y trabajar en el área vocal.

CAPÍTULO II

2.1 LA MULTIDISCIPLINA COMO PROPUESTA PARA CONSTRUIR UNA TÉCNICA VOCAL MÁS EFICIENTE Y EFECTIVA.

La multidisciplinaria, como la llamo, es una forma de enseñanza que he ido trabajando a lo largo de algunos años, que tiene que ver con sustraer elementos de la danza, el teatro, la literatura y la música, pues de estas diversas disciplinas he podido extraer estrategias y ejercicios que posibilitan el acercarse a diversas características de cada disciplina, como el trabajo de entrenamiento corporal organizado en series, los movimientos corporales que van emergiendo de manera libre, las resonancias de la palabra, el volumen en la voz hablada, la experiencia de compañía y cuidado con los compañeros de trabajo, etc., que al conjugarlas, dan lugar a un movimiento nuevo y permiten ampliar la experiencia del cantante.

La importancia de acercarnos a esta forma multidisciplinaria radica básicamente, en que el alumno o cantante se va familiarizando de a poco con los ejercicios, a los que se va añadiendo complejidad hasta que a través de la repetición, exploración y reconocimiento del movimiento, la enunciación del texto, así como el oír y dar cauce a la sonoridad de la voz hablada, a partir de una coordinación muscular y de manejo de aire que le permiten hacer efectos vocales, pueda y esté en condiciones de remitirse y generar diferentes aproximaciones al trabajo del canto de manera lúdica, y esto le ayude a desviar la atención del mero ejercicio de “cantar”, palabra e idea que por sí misma imprime mucha presión y genera ansiedad en los estudiantes. Así es como esta propuesta, que plantea la coordinación de muchos elementos de distintas disciplinas, arroja alternativas para mejorar la realización del trabajo del cantante.

Esta propuesta se nutre de mis exploraciones y acercamiento a muchos cursos a los que he asistido, talleres de perfeccionamiento vocal, cursos de ópera, clases de canto, en donde las sesiones de movimiento estaban dirigidas por maestros coreógrafos y bailarines, con un enfoque solamente de ejercitarse y tener buena condición, lo que me hizo preguntarme: ¿es importante el entrenamiento físico?, me parece que sí, pero no solo por el mero hecho de ejercitarse, sino como más adelante entendí con la guía y el descubrimiento de un maestro director de escena y actor, el maestro Horacio Almada, quien con su trabajo sobre el entrenamiento físico y la concentración, hizo a mi trabajo nuevas añadiduras que posibilitaron la comprensión acerca de la manera de apropiarse y moverse con el propio cuerpo, siempre en esa ola incesante de búsqueda, haciendo hallazgos y literalmente, generando los impulsos propios, en lugar de perseguir un modelo ya hecho. Por lo que, a partir de esta aproximación, mi propuesta tomó forma en un entrenamiento para cantantes que permitiera mover su corporalidad, proponiendo establecer los impulsos necesarios para comunicarnos y permitir una transmisión del fenómeno sonoro de manera diferente, es decir, llegar a una mejor manera de interpretación del texto cantado.

Eugenio Barba menciona en su texto *Teatro. Soledad, oficio, rebeldía*:

“el training se basa en acciones muy elementales, ejercicios que comprometen todo el cuerpo haciéndolo reaccionar totalmente. El cuerpo entero tiene que pensar, adaptándose continuamente a la situación que surge” (pág. 86).

Una segunda idea de la multidisciplinaria surge al tener diversas maneras de exploración de los textos, que fueron también inspiradas de entrenamientos con varios maestros, desde maestros de canto con una larga trayectoria artística, que no poseían una gran precisión en la explicación acerca de la manera de cómo proceder, pero que al hacerlo sí se entendía lo que querían lograr, así como de ir sustrayendo de observar y oír a otros compañeros de proyectos y colegas, en su mayoría actores. El intento de hacer tantas repeticiones como sea posible desde que se descubre el ritmo que el texto mismo arroja hasta encontrar los gestos que se conjuguen con el texto y den de sí un esbozo y se imprima la vena propia, la de cada uno de los estudiantes pues son todos distintos, y no solo la impresión o el remedo de como si hiciera algo, sino con el impulso clarísimo de que es verdadero:

“En el fondo incluso si las palabras han sido escritas por otro, incluso si como en este caso utilizo palabras que no son mías, que no he inventado, sino que me han sido dadas por una cultura y una tradición, estas palabras se hacen Verbo viviente, presentes a través de todo mi ser como reacciones personales” (Barba pág. 91).

En este sentido se requiere de la repetición consciente y hasta exhaustiva:

“Aprender cada ejercicio fríamente, asimilarlo pacientemente después de un largo trabajo, unirlo, fusionarlo a otros hasta convertirlos en una gran ola, éste es el camino que lleva al training individual, modelado según el propio ritmo orgánico, según las propias necesidades, según las propias justificaciones. Dicho de otra forma: el actor reacciona con todo su cuerpo, y disciplina estas reacciones a través de las formas físicas que son los ejercicios” (pág. 88).

En seguimiento a estas ideas emerge la inevitable y fascinante cuestión de la técnica vocal, esta es una gran mezcla de formas a las que me he expuesto durante este tiempo, siempre he tenido la curiosidad de oír y de tomar sesiones de canto y de repertorio con muchos y muy variados maestros de distintas nacionalidades y con un currículum muy amplio. Maestros que se aproximan desde sus puntos de vista tan particulares, pero siempre persiguiendo el construir un puente de comunicación para tratar de explicar un fenómeno muy complejo y de hechura fina y sutil, o como lo diría Bruner, llegar a establecer un andamiaje para que el alumno pueda comprender de mejor manera lo que se quiere enseñar.

“El cuerpo es la parte visible de la voz; se puede ver cómo y dónde nace el impulso que al final se convertirá en sonido y palabra. La voz es cuerpo visible que opera en el espacio. No existen dualidades subdivisiones: voz y cuerpo. Solo existen acciones y reacciones que implican nuestro organismo y su totalidad” (Barba, pág. 90).

Así pues, la presente propuesta tiene que ver con encontrar formas que permitan la exploración y desarrollo de diversas formas de hacer que todo el cuerpo cante y hable, pero no se trata de invalidar ni menospreciar las propuestas básicas de imitación que tienen un límite, sino ser sensible y de discernir cuales podrían ser las otras vías, y que, de no existir o conocerlas, habría entonces que imaginarlas y crearlas.

Es en ese sentido que me he tomado el tiempo de explorar la multidisciplina en la experiencia propia, ponerlo a prueba y sumergirme en un movimiento de agenciamiento, como refiere Gilles Deleuze en sus *Diálogos con Claire Parnet* (2013):

“un agenciamiento es una multiplicidad que comporta muchos términos heterogéneos, y que establece uniones, relaciones entre ellos, a través de edades, de sexos y de reinos- a través de diferentes naturalezas” (pág. 79).

Dicho de otra manera, este trabajo me ha llevado a explorar posibles maneras de acercarme mejor a la teoría para ligarla a la práctica del canto, por ejemplo: la curiosidad de buscar en todos los casos, no solo una opción resolutive en planteamientos técnicos, sino hacer añadiduras nuevas y que por pequeñas que sean, abran la posibilidad y arrojen diversos resultados de los que ya se tienen, es decir, y ¿si busco un efecto a partir de atender la presión del aire y dejo un poco de lado la “voz”, y ¿si busco ahora añadir el movimiento del brazo derecho?, y ¿si añado el brazo izquierdo y después los alterno?, y así sucesivamente, en una exploración sin fin que permita la movilidad del cuerpo, de la voz y de paso a la expresividad.

La idea de perseguir diversas propuestas y de obtener resultados distintos, con esto me refiero a identificar cuando el camino o la forma de realizar un procedimiento es inadecuado (pensando en términos de lo que se quiere alcanzar técnicamente en el canto lírico) y que tal vez sean excesivos y extremos en algún punto, por lo que pueden no incrementar los efectos sonoros vocales, y al hacer estas indagaciones y exploraciones, representan una alternativa donde el estudiante puede acercarse a conocer cuál es su justa medida en cuanto al cómo llevar su musculatura, hasta qué punto intentar para lograr mayor flexibilidad, cuánto y cómo sostener notas largas, cómo dosificar su columna de aire para mejorar las emisiones, o sea, solamente se sabrá calibrar las fuerzas en la exposición directa y en la repetición consciente de la experiencia del canto. Este trabajo minucioso y repetitivo, despoja al alumno de la pesada y angustiante carga de cumplir con un repertorio que no sabe cómo desmembrar ni abordar, lo llena de confianza y

motiva a intentar nuevos caminos para su resolución, pero ya desde el acto de apropiarse de las herramientas.

Hasta este punto me he ocupado básicamente de señalar elementos a coordinar, que tienen que ver con desarrollar atención y habilidades, con entrenar una sucesión de pasos pero con una atención fina, una atención que mientras más entrenada esté, irá dando cuenta de los fenómenos que se entrelazan para tener, por decirlo de algún modo, una mejor experiencia y, por consiguiente, un aprendizaje acerca de lo que el alumno debe hacer con su voz, va encontrando sus propias resonancias y abriendo sus propios caminos, creando al mismo tiempo atmósferas lúdicas y creativas de las que se van desprendiendo sus certezas, Deleuze lo señala en sus *Diálogos* con su propuesta de acontecimiento:

“Todo acontecimiento es una llovizna...es acontecimiento porque hay algo en ellos que su cumplimiento no logra realizar, un devenir que no cesa de alcanzarnos...singularmente incorporal y precipitándose sobre nosotros como una batalla” (pág. 75).

La forma en la que planteo conjugar estas acciones multidisciplinares es desde la primera aproximación vocal. Al principio de mi hacer como maestra de canto, también me incliné por la imitación y por un trabajo de atención en el movimiento de la presión del diafragma que tuvo un punto límite, y con el tiempo he ido incorporando otros elementos, como son: laringe, pliegues vocales, pecho, esternón, abdomen, etc. He tenido que crear una apertura y flexibilidad de aprender y desaprender que me permita hacer cambios que me ayuden a entender y explicar los mecanismos técnicos vocales y de hacer toda clase de añadiduras, para que el manejo del cuerpo deje de ser algo fragmentario. Que el entrenamiento vocal sea un trabajo no lineal, pero

sí, vía al fin que propicie el desarrollo e incremento de las capacidades del alumno y esté en condiciones de resolver ejercicios y obras de mayor complejidad.

No me queda más que decir que esta propuesta, tiene que ver absolutamente con la experiencia propia, arrojada primero por mi gusto por la música y por los embriagadores efectos vocales, y al adentrarme en ello es que he tenido muchas experiencias que han sido violentas como confusas, otras más empáticas, atinadas o generosas, y en un afán y curiosidad personal de explicarme a mí misma lo que supone y conlleva el fenómeno vocal, es que ha emergido mi genuino amor por la pedagogía y la docencia.

CAPITULO III

3.1 INTERVENCIÓN METODOLÓGICA.

Para llevar a cabo esta propuesta se presenta el taller al que llamo *La técnica vocal desde una perspectiva multidisciplinaria*, el cual ha sido diseñado en torno al agenciamiento de elementos de diversas disciplinas, que básicamente se centra en la exploración, ejercicio y enseñanza-aprendizaje de mecanismos de coordinación que posibiliten la producción de efectos sonoros vocales, reconocimiento y análisis del texto que permita explorar expresividad, movimiento corporal que ayude a identificar la rigidez y añadir soltura al movimiento escénico, movimiento que permitirá la memorización del texto, todo de una manera desglosada que a partir de la repetición consciente se haga memoria muscular y de movimiento que sienta las bases de un entrenamiento.

El acto de cantar tiene implicaciones varias, en donde la primera de ellas es el de la emisión vocal, que va desde el estiramiento del registro en sus extremos agudo y grave, o sea, la parte que corresponde al entrenamiento y gimnasia vocal, y que a partir de ello permite el reconocimiento de las características vocales del alumno, que nos llevará a sostener la tesitura e ir sugiriendo las obras más adecuadas y posibles para el estudiante. Es pues, la parte que concierne solamente a la producción de efectos sonoros y al fortalecimiento de la musculatura y al ejercicio constante que da una condición de atleta de la voz. La segunda parte es el reconocimiento del texto, pues las obras pueden estar escritas en alemán, español, italiano, inglés, francés, ruso, etc., por mencionar algunos idiomas. Se debe hacer una aproximación ordenada para desmembrar minuciosamente el significado de cada palabra, después de una interpretación verso por verso, copla por copla,

hasta completar el texto en su totalidad y que se tenga una visión panorámica del sentido de este.

Una vez que se tiene una idea acerca del sentido del texto, nos aproximamos a la enunciación y exploración del mismo pero ahora hablado, ya sea que esté escrito en español (como es el caso de las canciones de Lorca) o en otro idioma, se debe hablar para empezar a explorar las acentuaciones y el ritmo que naturalmente y por sí mismo propone, hasta ir dando sentido a las palabras y a las ideas planteadas, de modo que a partir de esta repetición atenta, el alumno o cantante se vaya apropiando del texto. A este enunciar del texto, le añadimos una tercera parte que es la exploración de la coordinación motriz, es decir, que a un cierto verso le añada la trayectoria de un movimiento con el brazo derecho, y al siguiente verso con el brazo izquierdo, y así busque el acentuar o incrementar la intensidad de una palabra o de una idea, de manera que el ejercicio empieza a tomar la forma de una coreografía que al ensayarse repetidas veces, finalmente nos lleva al cuarto punto de esta propuesta que es la memorización, y es entonces cuando se está en condiciones de hacer una interpretación, pues se tienen muchos elementos reconocidos y dominados que permitirán que el estudiante pueda cantar.

De manera que se requiere integrar un trabajo que abarque estos cuatro ámbitos, los cuales deben involucrar:

1. Entrenamiento vocal
2. Reconocimiento y enunciación del texto
3. Coordinación motriz
4. Memorización

La añadidura de los elementos antes mencionados, si bien es ordenada y sistemática no es lineal en cuanto a resultados, porque en cada aproximación arroja diferencias sutiles de diversa clase, es decir, pueden emerger diferencias en la trayectoria de los movimientos, en la acentuación más aguda o ya en la mirada o una textura más aterciopelada en el efecto sonoro, y se debe tener siempre sensibilidad, apertura y generar un ambiente empático y paciente, porque son tareas que requieren de un sinnúmero de repeticiones, hasta que los estudiantes enfrentados ante esta multiplicidad de elementos se sientan más seguros de sus actos y esto les permita explorar y desarrollar herramientas de las cuales puedan echar mano, a fin de hacer una memoria de movimiento, así como auditiva, que vaya conformando un bagaje técnico que les permita mayor soltura y fluidez en el ámbito creativo.

Tampoco es lineal en cuanto al ordenamiento de los elementos propuestos, es decir, la propuesta es iniciar la exploración como paso número uno: entrenamiento vocal, paso dos: reconocimiento y enunciación de texto, paso tres: coordinación motriz y paso cuatro: memorización, una vez que el alumno o explorador tiene mayor atención en el reconocimiento de su proceso de enseñanza aprendizaje, puede iniciar su exploración del paso número dos: enunciación del texto para indagar, reconocer y crear impulsos nuevos que le permitan añadir el paso tres: formas de movimiento, que después tomen forma en el paso uno: efecto vocal, esto sin duda ayudará a rehacer su memoria muscular, de movimiento y auditiva. El paso número cuatro que es la memorización, me parece que es siempre el resultado final del ordenamiento, y como hay siempre hallazgos y elementos nuevos a añadir pues se desarrolla una memoria muy maleable y flexible, que indica que hay una atención muy entrenada para detectar sutilezas en el desarrollo del entrenamiento.

Para mostrar los resultados que arroja la propuesta de exploración de una metodología de la técnica vocal multidisciplinaria, se diseñó el siguiente taller: *La técnica vocal desde una perspectiva multidisciplinaria*.

LA TÉCNICA VOCAL DESDE UNA PERSPECTIVA MULTIDISCIPLINARIA

OBJETIVO	DURACIÓN	SESIONES		ALUMNOS
		INDIVIDUALES	GRUPALES	
Abordar el ciclo Canciones españolas antiguas. Recopiladas y armonizadas por F. G. Lorca	7 meses	56 horas	28 horas	3 sopranos 1 tenor
	MATERIALES: Ropa de trabajo, textos impresos, globos, listones, piano.	ENSAYOS CON PIANISTA: 15	REVISIÓN DE ENSAYOS: 2	MODALIDAD: Virtual y/o presencial

Se inició la preparación del programa en circunstancias muy complejas en todo sentido, orillados por la pandemia COVID-19, el ejercicio de la enseñanza-aprendizaje a distancia (on-line) marcó de manera profunda nuestra práctica, pues nos obligó a explorar y responder de una manera distinta a lo que siempre se había hecho con la presencia de la otredad. Este ejercicio mostró la diferencia de solo cumplir con las tiras de materias y pasar el año, a tener la necesidad de aproximarnos, a oírnos, mover la voz y cantar desde esas lejanías y soledades, se tuvo que desarrollar una mayor atención entre los

implicados, y me es importante mencionar que al llevar a cabo el ejercicio de la clase de canto mediante las plataformas virtuales, generaba una cierta calma y ayudaba a sostener el ánimo y la vida en pie en medio de esas condiciones tan difíciles de aislamiento.

Las canciones fueron asignadas tomando en cuenta ciertas particularidades en el alumno, como son: la tesitura y tiempo de entrenamiento técnico; fueron planeadas en un programa con la intención de presentarlo a manera de concierto, en donde la primera parte estará abordada por los estudiantes que han tenido una formación y entrenamiento conmigo como indicaré a continuación:

BF. 29 años 3 años, tenor

AG. 27 años, 3 años, soprano

DL. 22 años. 3 años, soprano

AB. 20 años. 10 meses, soprano

La segunda parte del programa es abordada por su servidora, el proceso de preparación de programa fue un ejercicio de trabajo en conjunto y empático, todos presenciamos el trabajo de todos e hicimos incluso aproximaciones a las obras que los otros cantan, de manera que todos aprendieran en mayor o menor medida las obras de los demás. Me parece muy importante el hecho de incluir el trabajo del maestro, que además genere un ambiente de cercanía, libre de juicios para mostrar sus saberes y como alguien que puede fomentar espacios de exploración, que no dejen de lado el entrenamiento vocal constante, ordenado y sistemático, pero que de la misma manera vayan dando paso a la imaginación y un trabajo lúdico e integral, que ayude a rescatar el impulso primero que generó el deseo del estudio de la música.

Estas exploraciones también generan un movimiento de independencia en el alumno, pues las certezas descubiertas van haciendo que el desarrollo de su proceso formativo tenga cada vez tanto mayor cohesión como lógica, y pueda ser fiel a su impulso y a sí mismo, porque finalmente y una de los puntos más importantes es que cada uno de ellos se sienta seguro con su apropiación de las herramientas, pues finalmente son ellos quienes estarán solos enfrentando conciertos, audiciones, obras, etc.

En este momento nos encontramos en una situación aún con la presencia de COVID-19, las restricciones poco a poco se están siendo retiradas y vamos retomando las actividades presenciales. La situación en la que nos encontramos después de casi dos años de mantener distancia física, es delicada en términos de las sensaciones que han surgido. Nos adaptamos a una situación de borde continuo y eso se ve reflejado en la corporalidad, al estar aún más temerosos al contacto e incluso a reconocerse a uno mismo. Nos es primordial la otredad, la presencia a la cual reaccionar, responder y provocar, puesto que somos seres de comunidad y nuestro quehacer no solo se nutre y emerge de esa atmósfera, sino que se requiere del acompañamiento y ayuda de los demás compañeros de barco, y el retomar las actividades presenciales implican nuevas adecuaciones, ahora dirigidas al reencuentro con los otros.

Considerando estas atenuantes es que se diseña el taller en el que se ponen en juego, un acercamiento a la exploración del movimiento vocal, corporal y de pensamiento que permita a los estudiantes que participan en la presente propuesta el volver la mirada a la sensación y consciencia del cuerpo, reconocer los impulsos y darles forma mediante toda su corporalidad.

El trabajo desde el movimiento coordinado permite que el alumno se oriente y pueda crear un entrenamiento personal que le permita recuperar y comprometer su cuerpo, de manera que al finalizar las sesiones tengan mayor empatía con el trabajo y desarrollo del canto, y entonces tal vez podría ocurrir que ellos mismos se sorprendan siendo activos creadores de sus espacios de trabajo y posibilidades creativas, y esa me parece, sería una de las alegrías mayores en el camino de un maestro.

“El training es un encuentro con la realidad que se ha elegido: cualquier cosa que hagas, hazla con todo tu ser”
(Barba, 1998, pág. 89)

SESIONES VOCALES INDIVIDUALES.

La forma de trabajo es abordada y desglosada en tablas descriptivas que a continuación muestro, describiré las formas de llevar 4 sesiones vocales individuales, correspondiendo una carta descriptiva por cada participante del taller.

SESIÓN 1		Duración total: 90 min. aproximadamente	Alumno: Soprano AB Edad: 20
<p>EJERCICIO 1</p> <p>AIRE. Objetivo: ejercitar y generar el calentamiento de la musculatura general y del diafragma de manera particular para evitar lesiones musculares.</p>	<p>Soltar aire con la letra F y/o S. Iniciando el conteo a partir de 10 hasta 15, alternando staccato y legato, al tiempo que el alumno se mueve libremente por el espacio.</p>		
<p>EJERCICIO 2</p> <p>COORDINACIÓN Y PARLATO. Objetivo: generar concentración y crear un espacio de trabajo adecuado, para propiciar un mejor desarrollo del aprendizaje, memoria, así como de la creatividad del alumno a partir de la coordinación del ejercicio de coordinación y gimnasia cerebral.</p>	<p>Iniciar la enunciación en el orden siguiente: Número, letra y palabra. A partir del número 1, seguido de la primera letra del abecedario, y finalmente, una palabra que inicie con la letra correspondiente; por ejemplo:</p> <p>1, A, ARTÍCULO 2, B, BANANA 3, C, CANTIMPLORA 4, D, DESIERTO 5, E, ERMITA...etc.</p> <p>Hasta enunciar el abecedario completamente.</p>	<p>Observaciones complementarias acerca del ejercicio: En el caso de esta estudiante el rango en el que se llevará a cabo el ejercicio de Do central a Fa (5), cambiando por medios tonos en grupos de 3, 4 o 5, o dependiendo de la altura en la que el alumno vaya teniendo mayor desenvolvimiento.</p> <p>En esta primera sesión la propuesta es en un orden simple y con las palabras en español, de modo que se familiarice con el ejercicio y encuentre su propio ritmo de enunciación.</p>	
<p>EJERCICIO 3</p> <p>PRIMERA APROXIMACIÓN DE VOCALIZO. Objetivo: generar el contacto de pliegues preciso, flexible y sin fuga de aire en el efecto sonoro en un ejercicio de corta amplitud.</p>	<p>Vocalización solamente con la letra A porque es una vocal con la que se identifica la sensación del contacto de los pliegues y de un efecto claro con mayor facilidad. Se aborda en staccato cerciorándose de que al principio de cada ejercicio se genere una respiración que llamaré baja, con la que me referiré a aquella con la que, al introducir aire a los pulmones, se genera una presión que hace que la musculatura de diafragma baje y sobresalga ligeramente por entre las costillas del frente del cuerpo, que a su vez genera un tono muscular en oblicuos y en abdomen, y que también generan que el pecho esternón se asiente y no genere presión sobre la laringe.</p> <p>Esta manera de abordar el ejercicio despierta la atención acerca del tono muscular que se genera en todo el cuerpo, pero más puntualmente sobre el rebote del diafragma, que es provocado por la variación de la presión al contraer y relajar el músculo.</p> <p>El ejercicio será enriquecido con la añadidura de la coordinación de tocar la pared con las palmas de las manos justo en el momento de emitir un efecto sonoro, de modo que esta coordinación de muchos elementos y musculatura genere un efecto y se vaya creando una memoria muscular.</p> <p>Observaciones complementarias acerca del ejercicio:</p>		

	<p>En el caso de esta estudiante el rango propuesto es de Do4 hasta Sol 5, en el caso del tenor de Do3 hasta Fa o Fa#4, por acordes mayores descendentes: sol-mi-do, la-fa#-re, si-sol#-mi...etc. Siempre buscando flexibilidad, y dejar que el alumno tome un par de minutos de descanso y espabile cuando se sienta fatigado o la atención en la coordinación de los elementos implicados se le pierdan de vista.</p>
<p>EJERCICIO 4 SEGUNDA APROXIMACIÓN DE VOCALIZO.</p> <p>Objetivo: generar contacto de pliegues preciso, flexible y sin fuga de aire en el efecto sonoro en un ejercicio de mayor amplitud.</p>	<p>Vocalización solamente con la letra A, en staccato, cerciorándose que al principio de cada ejercicio se genere una respiración baja, que despierta la atención en el tono muscular que se genera en el abdomen y que también se reconoce en el rebote del diafragma expandido.</p> <p>El ejercicio será enriquecido con la añadidura de la coordinación de tocar la pared con las palmas de las manos justo en el momento de emitir un efecto sonoro, de modo que esta coordinación de muchos elementos y musculatura genere un efecto y se vaya creando una memoria muscular y auditiva. Observaciones complementarias acerca del ejercicio: En el caso de las voces femeninas iniciando de Do4 hasta Mi6. La propuesta es la siguiente, en arpegios mayores: do-mi-sol-do-sol-mi-do...etc.</p>

SESIÓN 2

Duración total: 90 min
aproximadamente

Alumno: Soprano DL
Edad: 22

EJERCICIO 1.

AIRE.

Objetivo: ejercitar y generar el calentamiento de la musculatura general y del diafragma de manera particular para evitar lesiones musculares.

Soltar aire con la letra F y/o S. Iniciando el conteo a partir de 10 hasta 20, alternando staccato y legato, al tiempo que el alumno se mueve libremente por el espacio.

EJERCICIO 2.

COORDINACIÓN Y PARLATO.

Objetivo: generar concentración y crear un espacio de trabajo adecuado, para propiciar un mejor desarrollo del aprendizaje, memoria, así como de la creatividad del alumno a partir de la coordinación del ejercicio de coordinación y gimnasia cerebral.

Iniciar la enunciación en el orden siguiente:
Número, letra y palabra.

A partir del número 1, seguido de la primera letra del abecedario, y finalmente, dos palabras que inicie con la letra correspondiente; por ejemplo:

- 1, A, ARTÍCULO-ARSENAL
- 2, B, BANANA-BICARBONATO
- 3, C, CANTIMPLORA-CUESTA
- 4, D, DESIERTO-DIVERTIMIENTO
- 5, E, ERMITA- ESCOMBRO...etc.

Hasta enunciar el abecedario completamente.

Observaciones complementarias acerca del ejercicio:

En el caso de esta estudiante el rango en el que se llevará a cabo el ejercicio de Do central a Fa 5, cambiando por medios tonos en grupos de 3, 4 o 5 grupos, o dependiendo de la altura en la que el alumno vaya teniendo mayor desenvolvimiento.

El reconocimiento, apropiación y soltura de más elementos técnicos por parte de esta alumna, hacen que sea posible añadirle dos palabras a su ejercicio de coordinación y parlato, que nos aproxima al mismo tiempo a la gimnasia cerebral y que ayuda a generar un ambiente de atención y concentración por parte del alumno.

.

En esta primera sesión la propuesta es en un orden simple y con las palabras en español, de modo que se familiarice con el ejercicio y encuentre su propio ritmo de enunciación.

EJERCICIO 3.

PRIMERA APROXIMACIÓN DE VOCALIZACIÓN.

Objetivo: generar contacto de pliegues preciso, flexible y sin fuga de aire en el efecto sonoro en un ejercicio de corta amplitud.

Vocalización solamente con la letra A porque es una vocal con la que se identifica la sensación del contacto de los pliegues y de un efecto claro con mayor facilidad. Se aborda en staccato cerciorándose de que al principio de cada ejercicio se genere una respiración que llamaré baja, con la que me referiré a aquella con la que, al introducir aire a los pulmones, se genera una presión que hace que la musculatura de diafragma baje y sobresalga ligeramente por entre las costillas del frente del cuerpo, que a su vez genera un tono muscular en oblicuos y en abdomen, y que también generan que el pecho esternón se asiente y no genere presión sobre la laringe.

Esta manera de abordar el ejercicio despierta la atención acerca del tono muscular que se genera en todo el cuerpo, pero más puntualmente sobre el rebote del diafragma, que es provocado por la variación de la presión al contraer y relajar el músculo.

El ejercicio será enriquecido con la añadidura de la coordinación de tocar la pared con las palmas de las manos justo en el momento de emitir un efecto sonoro, de modo que esta coordinación de muchos elementos y musculatura genere un efecto y se vaya creando una memoria muscular.

Observaciones complementarias acerca del ejercicio:

	<p>En el caso de esta estudiante el rango propuesto es de Do4 hasta Sol 5, en el del tenor de Do3 hasta Fa o Fa#4, por acordes mayores descendentes: sol-mi-do, la-fa#-re, si-sol#-mi...etc. Siempre buscando flexibilidad, y dejar que el alumno tome un par de minutos de descanso y espabilo cuando se sienta fatigado o la atención en la coordinación de los elementos implicados se le pierdan de vista.</p>
<p>EJERCICIO 4.</p> <p>SEGUNDA APROXIMACIÓN DE VOCALIZACIÓN.</p> <p>Objetivo: generar contacto de pliegues preciso, flexible y sin fuga de aire en el efecto sonoro en un ejercicio de mayor amplitud.</p>	<p>Vocalización solamente con la letra A, en staccato, cerciorándose que al principio de cada ejercicio se genere una respiración baja, que despierta la atención en el tono muscular que se genera en el abdomen y que también se reconoce en el rebote del diafragma expandido. El ejercicio será enriquecido con la añadidura de la coordinación de tocar la pared con las palmas de las manos justo en el momento de emitir un efecto sonoro, de modo que esta coordinación de muchos elementos y musculatura genere un efecto y se vaya creando una memoria muscular.</p> <p>Observaciones complementarias acerca del ejercicio: En el caso de las voces femeninas iniciando de Do4 hasta Mi6. La propuesta es la siguiente, en arpegios mayores: do-mi-sol-do-sol-mi-do...etc.</p>

SESIÓN 3

Duración total: 90 min aproximadamente

Alumno: Soprano AG
Edad 27

EJERCICIO 1

AIRE.

Objetivo: ejercitar y generar el calentamiento de la musculatura general y del diafragma de manera particular para evitar lesiones musculares.

Soltar aire con la letra F y/o S. Iniciando el conteo a partir de 10 hasta 30, alternando staccato y legato, al tiempo que el alumno se mueve libremente por el espacio, haciendo variaciones en el ritmo en que se suelta el aire.

EJERCICIO 2

COORDINACIÓN Y PARLATO.

Objetivo: generar concentración y crear un espacio de trabajo adecuado, para propiciar un mejor desarrollo del aprendizaje, memoria, así como de la creatividad del alumno a partir de la coordinación del ejercicio de coordinación y gimnasia cerebral.

Iniciar la enunciación en el orden siguiente:
Número, letra y palabra.

A partir del número 1, seguido de la primera letra del abecedario, y finalmente, una palabra que inicie con la letra correspondiente; por ejemplo:

- 1, A, ARTÍCULO-ARSENAL- ARTHUR
- 2, B, BANANA-BICARBONATO- BOTE
- 3, C, CANTIMPLORA-CUESTA- CINTA
- 4, D, DESIERTO-DIVERTIMIENTO-DORMIRE
- 5, E, ERMITA- ESCOMBRO- ECCOMI...etc.

Hasta enunciar el abecedario completo y añadiendo palabras en otros idiomas.

Observaciones complementarias acerca del ejercicio:

En el caso de esta estudiante el rango en el que se llevará a cabo el ejercicio de Do a Fa (4), cambiando por medios tonos en grupos de 3, 4 o 5 grupos, o dependiendo de la altura en la que el alumno vaya teniendo mayor desenvolvimiento.

El reconocimiento, apropiación y soltura de más elementos técnicos por parte de esta alumna, hacen que sea posible añadirle complejidad a su ejercicio de coordinación y parlato, que nos aproxima al mismo tiempo a la gimnasia cerebral y que ayuda a generar un ambiente de atención y concentración por parte del alumno.

En esta sesión la propuesta es realizar un orden normal, pero añadiendo palabras que involucren otros idiomas, pacientemente de modo que el alumno se familiarice con el ejercicio y encuentre su propio ritmo de enunciación.

EJERCICIO 3

PRIMERA APROXIMACIÓN DE VOCALIZACIÓN.

Objetivo: generar contacto de pliegues preciso, flexible y sin fuga de aire en el efecto sonoro en un ejercicio de corta amplitud.

Vocalización con todas las vocales, en el orden normal: A, E, I, O, U.

Se aborda en staccato cerciorándose de que al principio de cada ejercicio se genere una respiración que llamaré baja, con la que me referiré a aquella con la que, al introducir aire a los pulmones, se genera una presión que hace que la musculatura de diafragma baje y sobresalga ligeramente por entre las costillas del frente del cuerpo, que a su vez genera un tono muscular en oblicuos y en abdomen, y que también generan que el pecho esternón se asiente y no genere presión sobre la laringe.

El ejercicio será enriquecido con la añadidura de la coordinación de tocar la pared con las palmas de las manos justo en el momento de emitir un efecto sonoro, de modo que esta coordinación de muchos elementos y musculatura genere un efecto y se vaya creando una memoria muscular.

Observaciones complementarias acerca del ejercicio:

En el caso de esta estudiante el rango propuesto es de Do central hasta Sol 5, en el del tenor de Do3 hasta Fa o Fa#4, por acordes mayores descendentes: sol-mi-do, la-fa#-re, si-sol#-mi... etc. Siempre

	<p>buscando flexibilidad, y dejar que el alumno tome un par de minutos de descanso y espabile cuando se sienta fatigado o la atención en la coordinación de los elementos implicados se le pierdan de vista.</p>
<p>EJERCICIO 4</p> <p>SEGUNDA APROXIMACIÓN DE VOCALIZACIÓN.</p> <p>Objetivo: generar contacto de pliegues preciso, flexible y sin fuga de aire en el efecto sonoro en un ejercicio de mayor amplitud.</p>	<p>Vocalización solamente en staccato con todas las vocales, cerciorándose que al principio de cada ejercicio se genere una respiración baja, que despierta la atención en el tono muscular que se genera en el abdomen y que también se reconoce en el rebote del diafragma expandido.</p> <p>El ejercicio será enriquecido con la añadidura de la coordinación de tocar la pared con las palmas de las manos justo en el momento de emitir un efecto sonoro, de modo que esta coordinación de muchos elementos y musculatura genere un efecto y se vaya creando una memoria muscular.</p> <p>Observaciones complementarias acerca del ejercicio: En este caso de las voces femeninas iniciando de Do4 hasta Mi6. La propuesta es la siguiente, en arpeggios mayores: do-mi-sol-do-sol-mi-do...etc.</p>

SESIÓN 4

Duración total: 90 min
Alumno: Tenor BF
Edad: 29
aproximadamente

<p>EJERCICIO 1</p> <p>AIRE. Objetivo: ejercitar y generar el calentamiento de la musculatura general y del diafragma de manera particular para evitar lesiones musculares.</p>	<p>Soltar aire con la letra F y/o S. Iniciando el conteo a partir de 10 hasta 40, alternando staccato y legato, al tiempo que el alumno se mueve libremente por el espacio, haciendo variaciones en el ritmo en que se suelta el aire.</p>
<p>EJERCICIO 2</p> <p>COORDINACIÓN Y PARLATO. Objetivo: generar concentración y crear un espacio de trabajo adecuado, para propiciar un mejor desarrollo del aprendizaje, memoria, así como de la creatividad del alumno a partir de la coordinación del ejercicio de coordinación y gimnasia cerebral.</p>	<p>Iniciar la enunciación en el orden siguiente:</p> <p>Número de adelante hacia atrás y seguido de la última letra del abecedario letra de atrás hacia adelante, una palabra que inicie con la letra enunciada; por ejemplo:</p> <ol style="list-style-type: none">1, Z, ZWEI2, Y, YUGOSLAVIA3, X, XILÓFONO4, W, WINDOW5, V, VIENI...etc. <p>Hasta enunciar el abecedario completamente.</p> <p>Observaciones complementarias acerca del ejercicio:</p> <p>En este caso particular, el rango en el que se llevará a cabo el ejercicio de Mi3 y Mi 4, cambiando por medios tonos en grupos de 3, 4, 5 o dependiendo de la altura en la que el alumno vaya teniendo mayor desenvolvimiento.</p> <p>El reconocimiento, apropiación y soltura de más elementos técnicos por parte de este alumno, hacen que sea posible añadirle complejidad a su ejercicio de coordinación y <i>parlato</i>. En este ejercicio estamos explorando un ejercicio de gimnasia cerebral al ordenar la numeración de adelante hacia atrás y el abecedario de atrás hacia adelante.</p> <p>En esta primera sesión la propuesta es en un orden simple y con las palabras en español, de modo que se familiarice con el ejercicio y encuentre su propio ritmo de enunciación.</p>
<p>EJERCICIO 3</p> <p>PRIMERA APROXIMACIÓN DE VOCALIZACIÓN. Objetivo: contacto de pliegues preciso, flexible y sin fuga de aire en el efecto sonoro en un ejercicio de corta amplitud.</p>	<p>Vocalización con todas las vocales, en el orden normal: A, E, I, O, U. Se aborda en staccato cerciorándose de que al principio de cada ejercicio se genere una respiración que llamaré baja, con la que me referiré a aquella con la que, al introducir aire a los pulmones, se genera una presión que hace que la musculatura de diafragma baje y sobresalga ligeramente por entre las costillas del frente del cuerpo, que a su vez genera un tono muscular en oblicuos y en abdomen, y que también generan que el pecho esternón se asiente y no genere presión sobre la laringe.</p> <p>El ejercicio será enriquecido con la añadidura de la coordinación de tocar la pared con las palmas de las manos justo en el momento de emitir un efecto sonoro, de modo que esta coordinación de muchos elementos y musculatura genere un efecto y se vaya creando una memoria muscular.</p>

EJERCICIO 4

SEGUNDA APROXIMACIÓN DE VOCALIZACIÓN.

Objetivo:
Objetivo: contacto de pliegues preciso, flexible y sin fuga de aire en el efecto sonoro en un ejercicio de mayor amplitud.

Vocalización con todas las vocales, en el orden normal: A, E, I, O, U. Vocalización en staccato, cerciorándose que al principio de cada ejercicio se genere una respiración baja, que despierta la atención en el tono muscular que se genera en el abdomen y que también se reconoce en el rebote del diafragma expandido.

El ejercicio será enriquecido con la añadidura de la coordinación de tocar la pared con las palmas de las manos justo en el momento de emitir un efecto sonoro, de modo que esta coordinación de muchos elementos y musculatura genere un efecto y se vaya creando una memoria muscular.

Observaciones complementarias acerca del ejercicio:

En el caso del tenor, la propuesta es la siguiente en modo mayor, iniciando en do3 y hasta do5: do-mi-sol-la-sol-mi-do, re-fa#-la-si-la-fa-re...etc.

Otro de los aspectos importantes, además del entrenamiento vocal, es el del trabajo corporal y coordinación motriz, lo que contribuirá por supuesto a que el alumno ponga en práctica lo aprendido y conecte con el contexto de las obras a abordar, pues viene a hacer añadiduras para lograr tener una visión panorámica, y en su totalidad será de gran utilidad en lo sucesivo en su proceso de formación y posterior ejercicio de la música.

Me refiero a esa exploración como entrenamiento en el sentido en que Eugenio Barba, en su texto *Teatro. Soledad, oficio y rebeldía*, dice:

“En nuestro teatro el *training* siempre ha consistido en una confrontación entre disciplina -la forma fija del ejercicio- y una superación de esta forma fija, del estereotipo que es el ejercicio. La motivación para esta superación es individual, distinta para cada actor. Es esta motivación la que decide el sentido del training” (Barba, 1998).

Es una forma de aproximarse al entrenamiento físico, que, en primera instancia, ofrece la posibilidad de trabajar con la realidad de tu cuerpo, con las posibilidades de elasticidad, fuerza y resistencia con las que en ese momento se cuenta, y quitando el peso del juicio de buena o mala condición. Y más bien, el punto donde se encuentra el estudiante

y la motivación que ha emergido, le harán diseñar un plan de exploración, que claramente arrojará diversos resultados que, de igual modo, vendrán a completar su mapa, pero ya atravesado y envuelto por la experiencia viva.

MOVIMIENTO CORPORAL INDIVIDUAL

A continuación, realizo la descripción de una introducción al trabajo corporal individual, que ha sido explorado con cada uno de los integrantes del taller, los ejercicios han sido puntualizados y desglosados en las tablas descriptivas que muestro a continuación:

SESIÓN 1		Duración: 60-80min aproximadamente	Alumnos: AB, DL, AG, BF
EJERCICIO 1			
<p>CALENTAMIENTO Y ESTIRAMIENTO Objetivo: ejercitar y generar el calentamiento de la musculatura general para evitar lesiones musculares.</p>	<p>El ejercicio se lleva a cabo con la ropa que permita el movimiento cómodamente y descalzos. Se inicia con un ejercicio uno frente al otro, inhalando y exhalando por nariz hasta que la respiración sea regular, los pies paralelos con un pie de distancia y alineados con los hombros, hombros arriba y hacia atrás para evitar quedar encorvados, el pecho se abra y muestre pleno, y la cara viendo de frente a un punto horizonte. Los brazos cuelgan a los costados.</p> <p>En el orden siguiente, realizando los ejercicios primero hacia la derecha y después hacia la izquierda en 8 tiempos respectivamente, se inicia por la parte superior: 1.- Círculos de la cabeza. 2.- Movimiento de hombros hacia atrás, adelante y alternando. 3.- Círculos de pecho-esternón- espalda 4.- Círculos de cadera 5.- Girar rodillas 6.- Girar tobillos</p>		
EJERCICIO 2			
<p>MOVIMIENTO LIBRE POR EL ESPACIO. Objetivo: adquirir soltura y seguridad al conocer el espacio por el que se mueve.</p>	<p>Caminar tomando un punto de referencia para moverse por el espacio, siempre fijando un punto objetivo nuevo, que empiece a llevar su atención con precisión. Sentir el ritmo de su propio cuerpo y cómo va variando su respiración y el tono muscular cuando involucra distintos niveles: alto, medio, piso.</p>		
EJERCICIO 3			
<p>CAMINAR Y ENUNCIAR. Objetivo: conocer el texto y articularlo fluidamente para iniciar el proceso de memoria.</p>	<p>Mientras el alumno se mueve por el espacio libremente, añadir solamente un verso del texto correspondiente y empezar a enunciarlo. Se van añadiendo versos uno a uno hasta completar la copla o estrofa, y con la misma dinámica se intenta la copla en su totalidad. Este ejercicio propicia el descubrimiento del ritmo que el texto naturalmente propone y van surgiendo nuevas posibilidades, incluso el mero hecho de empezar a escuchar las distintas alturas y sonoridades que la voz propia es capaz de hacer, estos movimientos hacen una memoria de movimiento y muscular</p>		
MATERIALES:		<p>Ropa cómoda de trabajo (ropa deportiva), texto impreso, celular o Tablet.</p>	

SESIÓN 2		Duración: 90min aproximadamente	Alumno: AB, DL, AG, BF
EJERCICIO 1			
CALENTAMIENTO Y ESTIRAMIENTO Objetivo: ejercitar y generar el calentamiento de la musculatura general para evitar lesiones musculares.		<p>El ejercicio se lleva a cabo con la ropa que permita el movimiento cómodamente y descalzos.</p> <p>Se inicia con un ejercicio uno frente al otro, inhalando y exhalando por nariz hasta que la respiración sea regular, los pies paralelos con un pie de distancia y alineados con los hombros, hombros arriba y hacia atrás para evitar quedar encorvados, el pecho se abra y muestre pleno, y la cara viendo de frente a un punto horizonte. Los brazos cuelgan a los costados.</p> <p>En el orden siguiente, realizando los ejercicios primero hacia la derecha y después hacia la izquierda en 8 tiempos respectivamente, se inicia por la parte superior:</p> <ol style="list-style-type: none"> 1.- Círculos de la cabeza. 2.- Movimiento de hombros hacia atrás, adelante y alternando. 3.- Círculos de pecho-esternón- espalda 4.- Círculos de cadera 5.- Girar rodillas 6.- Girar tobillos 	
EJERCICIO 2			
MOVIMIENTO LIBRE POR EL ESPACIO CON MÚSICA DE FONDO. Objetivo: adquirir soltura y seguridad al conocer el espacio por el que se mueve.		<p>Caminar tomando un punto de referencia para moverse por el espacio, siempre fijando un punto objetivo nuevo, que empiece a llevar su atención con precisión. El ritmo de la música de fondo propone un cierto ritmo y pulso para encontrar su movimiento. Abrir la atención y sentir el ritmo de su propio cuerpo y cómo va variando su respiración y el tono muscular cuando involucra distintos niveles: alto, medio, piso.</p>	
EJERCICIO 3			
CAMINAR Y ENUNCIAR. Objetivo: conocer el texto y articularlo fluidamente para iniciar el proceso de memoria.		<p>Mientras el alumno se mueve por el espacio libremente, añadir solamente un verso del texto correspondiente y empezar a enunciarlo.</p> <p>Se van añadiendo versos uno a uno hasta completar la copla o estrofa, y con la misma dinámica se intenta la copla en su totalidad.</p> <p>Este ejercicio propicia el descubrimiento del ritmo que el texto naturalmente propone y van surgiendo nuevas posibilidades, incluso el mero hecho de empezar a escuchar las distintas alturas y sonoridades que la voz propia es capaz de hacer, estos movimientos hacen una memoria de movimiento y muscular.</p>	
OBSERVACIONES:		<p>Al empezar a articular el texto, el alumno da cuenta de su voz hablada, y mientras mayores sean las repeticiones se irán arrojando intensidades e intenciones nuevas y de a poco las vayan reconociendo e incorporando.</p>	
MATERIALES:		<p>Ropa cómoda de trabajo (ropa deportiva), texto impreso, en el celular o Tablet.</p> <p>Listón, abanico,</p>	

SESIÓN 3		Duración:90min Aproximadamente	Alumno: AB, DL, AG, BF
EJERCICIO 1			
CALENTAMIENTO Y ESTIRAMIENTO Objetivo: ejercitar y generar el calentamiento de la musculatura general para evitar lesiones musculares.		<p>El ejercicio se lleva a cabo con la ropa que permita el movimiento cómodamente y descalzos.</p> <p>Se inicia con un ejercicio uno frente al otro, inhalando y exhalando por nariz hasta que la respiración sea regular, los pies paralelos con un pie de distancia y alineados con los hombros, hombros arriba y hacia atrás para evitar quedar encorvados, el pecho se abra y muestre pleno, y la cara viendo de frente a un punto horizonte. Los brazos cuelgan a los costados.</p> <p>En el orden siguiente, realizando los ejercicios primero hacia la derecha y después hacia la izquierda en 8 tiempos respectivamente, se inicia por la parte superior:</p> <ol style="list-style-type: none"> 1.- Círculos de la cabeza. 2.- Movimiento de hombros hacia atrás, adelante y alternando. 3.- Círculos de pecho-esternón- espalda 4.- Círculos de cadera 5.- Girar rodillas 6.- Girar tobillos 	
EJERCICIO 2			
MOVIMIENTO LIBRE POR EL ESPACIO CON SONIDOS DE VOCALES. Objetivo: adquirir soltura y seguridad al conocer el espacio por el que se mueve y acompañar el movimiento con la exploración de vocales de modo que sea un movimiento empático en donde el efecto sonoro emerja del movimiento y así mismo, el movimiento tome forma a partir del efecto sonoro.		<p>Caminar tomando un punto de referencia para moverse por el espacio, siempre fijando un punto objetivo nuevo, que empiece a llevar su atención con precisión. Una vez que reconoce el espacio donde de moverá, se añade el movimiento libre, es decir, mover brazos, piernas, caderas, tobillos, cabeza, nuca, nudillos, etc., hacia direcciones variadas y en ritmos distintos, tan pronto el alumno vaya reconociendo sus movimientos, puede empezar a soltar efectos vocales con todas las vocales en distintas alturas, de modo que de vaya generando un impulso que pueda coordinar y generar un impulso de movimiento y sonoridad.</p>	
EJERCICIO 3			
MOVIMIENTO LIBRE Y ENUNCIACIÓN DE TEXTO. Objetivo: Explorar una mayor sonoridad al enunciar al texto, ayudándose del tono muscular generado por el movimiento muscular del movimiento libre por el espacio.		<p>Retomar los versos y coplas de las obras propuestas, añadirlo al ejercicio anterior, se puede alternar entre hacer los efectos sonoros con las vocales y enunciar el texto de las coplas, de modo que se puedan ir añadiendo elementos a coordinar y propiciar con mayor éxito el trabajo de memorización.</p>	
MATERIALES:		Ropa cómoda de trabajo (ropa deportiva), texto impreso, en el celular o Tablet. Listón, abanico.	

SESIÓN 4

Duración:60-80min
aproximadamente

Alumno: AB, DL,
AG, BF

EJERCICIO 1

CALENTAMIENTO Y ESTIRAMIENTO

Objetivo: ejercitar y generar el calentamiento de la musculatura general para evitar lesiones musculares.

El ejercicio se lleva a cabo con la ropa que permita el movimiento cómodamente y descalzos.

Se inicia con un ejercicio uno frente al otro, inhalando y exhalando por nariz hasta que la respiración sea regular, los pies paralelos con un pie de distancia y alineados con los hombros, hombros arriba y hacia atrás para evitar quedar encorvados, el pecho se abra y muestre pleno, y la cara viendo de frente a un punto horizonte. Los brazos cuelgan a los costados.

En el orden siguiente, realizando los ejercicios primero hacia la derecha y después hacia la izquierda en 8 tiempos respectivamente, se inicia por la parte superior:

- 1.- Círculos de la cabeza.
- 2.- Movimiento de hombros hacia atrás, adelante y alternando.
- 3.- Círculos de pecho-esternón- espalda
- 4.- Círculos de cadera
- 5.- Girar rodillas
- 6.- Girar tobillos

EJERCICIO 2

MOVIMIENTO LIBRE POR EL ESPACIO CON SONIDOS DE VOCALES.

Objetivo: adquirir soltura y seguridad al conocer el espacio por el que se mueve y acompañar el movimiento con la exploración de vocales de modo que sea un movimiento empático en donde el efecto sonoro emerja del movimiento y así mismo, el movimiento tome forma a partir del efecto sonoro.

Caminar tomando un punto de referencia para moverse por el espacio, siempre fijando un punto objetivo nuevo, que empiece a llevar su atención con precisión. Una vez que reconoce el espacio donde de moverá, se añade el movimiento libre, es decir, mover brazos, piernas, caderas, tobillos, cabeza, nuca, nudillos, etc., hacia direcciones variadas y en ritmos distintos, tan pronto el alumno vaya reconociendo sus movimientos, puede empezar a soltar efectos vocales con todas las vocales en distintas alturas, de modo que de vaya generando un impulso que pueda coordinar y generar un impulso de movimiento y sonoridad.

Sentir el ritmo de su propio cuerpo y cómo va variando su respiración y el tono muscular cuando involucra distintos niveles: alto, medio, piso.

Ejercicio 3

MOVIMIENTO LIBRE, ENUNCIACIÓN DE TEXTO Y RITMO PROPUESTO EN LA CANCIÓN

Objetivo: añadir fluidez y flexibilidad a la memoria de movimiento generada en las sesiones anteriores.

Una vez explorada la sonoridad hablada del alumno, se añaden la segunda, tercera y cuarta coplas de manera continua para intentar hacer un texto sin pausas y sin olvido en la sucesión de ideas. Una vez hecho esto, se añade la enunciación del texto hablado con el ritmo propuesto en la canción que abordará.

Materiales:

Ropa de trabajo

SESIÓN 5

Duración: 90 min
aproximadamente

Alumno: AB, DL,
AG, BF

EJERCICIO 1

CALENTAMIENTO Y ESTIRAMIENTO

Objetivo: ejercitar y generar el calentamiento de la musculatura general para evitar lesiones musculares.

El ejercicio se lleva a cabo con la ropa que permita el movimiento cómodamente y descalzos.

Se inicia con un ejercicio uno frente al otro, inhalando y exhalando por nariz hasta que la respiración sea regular, los pies paralelos con un pie de distancia y alineados con los hombros, hombros arriba y hacia atrás para evitar quedar encorvados, el pecho se abra y muestre pleno, y la cara viendo de frente a un punto horizonte. Los brazos cuelgan a los costados.

En el orden siguiente, realizando los ejercicios primero hacia la derecha y después hacia la izquierda en 8 tiempos respectivamente, se inicia por la parte superior:

- 1.- Círculos de la cabeza.
- 2.- Movimiento de hombros hacia atrás, adelante y alternando.
- 3.- Círculos de pecho-esternón- espalda
- 4.- Círculos de cadera
- 5.- Girar rodillas
- 6.- Girar tobillos

EJERCICIO 2

MOVIMIENTO LIBRE POR EL ESPACIO CON SONIDOS DE VOCALES.

Objetivo: adquirir soltura y seguridad al conocer el espacio por el que se mueve y acompañar el movimiento con la exploración de vocales de modo que sea un movimiento empático en donde el efecto sonoro emerja del movimiento y así mismo, el movimiento tome forma a partir del efecto sonoro.

Caminar tomando un punto de referencia para moverse por el espacio, siempre fijando un punto objetivo nuevo, que empiece a llevar su atención con precisión. Una vez que reconoce el espacio donde de moverá, se añade el movimiento libre, es decir, mover brazos, piernas, caderas, tobillos, cabeza, nuca, nudillos, etc., hacia direcciones variadas y en ritmos distintos, tan pronto el alumno vaya reconociendo sus movimientos, puede empezar a soltar efectos vocales con todas las vocales en distintas alturas, de modo que de vaya generando un impulso que pueda coordinar y generar un impulso de movimiento y sonoridad.

EJERCICIO 3

MOVIMIENTO LIBRE, ENUNCIACIÓN DE TEXTO CON EL RITMO PROPUESTO EN LA CANCIÓN Y OBJETO EN EL ESPACIO.

Objetivo: Añadir elementos a coordinar para generar fluidez y flexibilidad a la memoria de movimiento explorada en las sesiones anteriores.

A los movimientos anteriores se proponen objetos de muy distinta clase: listón, globos, hojas de papel, lápices de colores, abanico, y libros. El alumno elegirá uno de ellos, iniciará el movimiento libre por el espacio, enunciar el texto como se ha explorado hasta ahora y añadir el movimiento del objeto, buscando que los impulsos y acentuaciones coincidan con los del texto, de este modo se inicia la búsqueda de darle sentido e intención al texto.

Materiales:

Ropa de trabajo, listón, globos, lápices de colores, abanico y libros.

SESIÓN 6		Duración: 90 min aproximadamente	Alumno: AB, DL, AG, BF
EJERCICIO 1		El ejercicio se lleva a cabo con la ropa que permita el movimiento cómodamente y descalzos.	
CALENTAMIENTO Y ESTIRAMIENTO		Se inicia con un ejercicio uno frente al otro, inhalando y exhalando por nariz hasta que la respiración sea regular, los pies paralelos con un pie de distancia y alineados con los hombros, hombros arriba y hacia atrás para evitar quedar encorvados, el pecho se abra y muestre pleno, y la cara viendo de frente a un punto horizonte. Los brazos cuelgan a los costados.	
Objetivo: ejercitar y generar el calentamiento de la musculatura general para evitar lesiones musculares.		En el orden siguiente, realizando los ejercicios primero hacia la derecha y después hacia la izquierda en 8 tiempos respectivamente, se inicia por la parte superior: 1.- Círculos de la cabeza. 2.- Movimiento de hombros hacia atrás, adelante y alternando. 3.- Círculos de pecho-esternón- espalda 4.- Círculos de cadera 5.- Girar rodillas 6.- Girar tobillos	
EJERCICIO 2		A los movimientos anteriores se proponen objetos de muy distinta clase: listón, globos, hojas de papel, lápices de colores, abanico, y libros. El alumno elegirá uno de ellos, iniciará el movimiento libre por el espacio, enunciar el texto como se ha explorado hasta ahora y añadir el movimiento del objeto, buscando que los impulsos y acentuaciones coincidan con los del texto, de este modo se inicia la búsqueda de darle sentido e intención al texto.	
MOVIMIENTO LIBRE, ENUNCIACIÓN DE TEXTO CON EL RITMO PROPUESTO EN LA CANCIÓN Y OBJETO EN EL ESPACIO.			
Objetivo: Añadir elementos a coordinar para generar fluidez y flexibilidad a la memoria de movimiento explorada en las sesiones anteriores.			
EJERCICIO 3		Se inicia con el movimiento libre, después se añade la enunciación del texto con el ritmo, el objeto elegido por el alumno también forma parte de la coordinación, y se añade la entonación de la canción, frase por frase, de manera muy cuidadosa para que el alumno añada el nuevo elemento de coordinación, lo reconozca y lo explore.	
MOVIMIENTO LIBRE, ENUNCIACIÓN DE TEXTO CON RITMO Y PRIMERA APROXIMACIÓN A LA ENTONACIÓN DE LA OBRA.		Se abarcará así la canción completa, sin dejar de atender el asunto de no parar el movimiento corporal, del objeto, y el impulso de los elementos que hasta este punto hemos trabajado. Tanto los movimientos como la enunciación del texto hasta este punto han adquirido fluidez y le da seguridad al estudiante, para este punto es importante señalar que con cada uno de los estudiantes hemos tenido sesiones y entrenamiento vocal, lo que le permitirá añadir con alguna cercanía el elemento entonación al mapa de coordinación, pero en conjunto causará nuevas y tal vez muy distintas impresiones.	
Objetivo: memorizar la entonación de la canción, que esté inmersa en el flujo de movimiento y coordinación de los elementos anteriormente explorados.			
Materiales:		Ropa de trabajo, texto impreso, partitura, objetos.	

MOVIMIENTO CORPORAL SESIÓN GRUPAL.

A continuación, describo las sesiones en donde los participantes desarrollaron los ejercicios de manera presencial y conjunta.

Sesión 1	Duración: 120 min aproximadamente	Alumnos: AB, DL, AG, BF
<p>EJERCICIO 1</p> <p>CALENTAMIENTO Y ESTIRAMIENTO Objetivo: ejercitar y generar el calentamiento de la musculatura general y del diafragma de manera particular para evitar lesiones musculares, y generar una atmósfera y concentración de trabajo grupal.</p>	<p>El ejercicio se lleva a cabo con la ropa que permita el movimiento cómodamente y descalzos.</p> <p>Se inicia con un ejercicio uno frente al otro, inhalando y exhalando por nariz hasta que la respiración sea regular, los pies paralelos con un pie de distancia y alineados con los hombros, hombros arriba y hacia atrás para evitar quedar encorvados, el pecho se abra y muestre pleno, y la cara viendo de frente a un punto horizonte. Los brazos cuelgan a los costados.</p> <p>En el orden siguiente, realizando los ejercicios primero hacia la derecha y después hacia la izquierda en 8 tiempos respectivamente, se inicia por la parte superior:</p> <ol style="list-style-type: none"> 1.- Círculos de la cabeza. 2.- Movimiento de hombros hacia atrás, adelante y alternando. 3.- Círculos de pecho-esternón- espalda 4.- Círculos de cadera 5.- Girar rodillas 6.- Girar tobillos 	
<p>EJERCICIO 2</p> <p>TRABAJO EN PAREJAS. Objetivos: Desarrollar la atención, empatía, cuidado, receptividad por el compañero de entrenamiento y por el espacio en que se encuentran.</p>	<p>Elegir un lugar en el espacio, uno se acuesta boca arriba con las piernas flexionadas o estiradas según la comodidad, la espalda debe estar totalmente pegada al piso, los brazos a los costados con las palmas hacia arriba. Revisar la posición del cuello, de modo que esté alargada.</p> <p>Hombros: Se toma uno de los hombros por la parte de atrás elevándolo suavemente, y tomando la mitad superior del brazo, se empieza a mover en círculos la articulación del hombro. Se apoya el hombro en el piso y se repite con el otro.</p> <p>Cabeza: levantar la cabeza del compañero y girarla suavemente hacia la derecha, izquierda y centro. Jalar la cabeza de modo que se provoque el alargamiento de la espina dorsal. Atentos siempre de la soltura y suavidad que se requiere.</p> <p>Costillas: el compañero de pie, debe poner las manos en las costillas del que está acostado para ayudarlo a dar cuenta de cuánto más o menos debe respirar de modo que se propicie una respiración profunda y prolongada, una de las sensaciones que se arrojan es que el estómago se infla. La presencia y tacto del compañero generan una compañía que ayuda a tener mayor consciencia de cuerpo y acerca de tomarse el tiempo que cada uno requiera para respirar, ensanchar costillas, soltar con mucha calma con las vocales, y una vez que el aire se agotó, esperar un poco hasta sentir la absoluta necesidad de la siguiente inhalación. Atender que la garganta esté abierta y que al emitir el sonido se busque cada vez hacerlo lo más limpio y suave posible.</p> <p>Estómago: el compañero de pie pone la mano en el estómago del que está acostado a la altura del ombligo, de modo que ambos noten como el movimiento de la respiración llega hasta el estómago. Respirar y soltar el aire soltando una F, V. Dar cuenta del tono muscular generado para poder sostener las consonantes.</p> <p>Este es un ejercicio de paciencia y de acompañamiento, ambos deben encontrar la distancia, respecto y cuidado con que deben interactuar, y los brazos corrigiendo la postura</p> <p>Una vez que todos los estudiantes han explorado el ejercicio se toman un tiempo de entre 2 a 3 minutos para quedarse todos en nivel piso, sentir la</p>	

	<p>presencia de sus compañeros y esperar a que emerja de ellos el impulso general para iniciar el siguiente ejercicio.</p>
<p>EJERCICIO 3</p> <p>MOVIMIENTO LIBRE POR EL ESPACIO CON SONIDOS DE VOCALES. Objetivo: Adquirir conciencia del espacio por el que se mueven, así como de la presencia y compañía de otros cuerpos, al tiempo que exploran los efectos sonoros vocales.</p>	<p>Caminar tomando un punto de referencia para desplazarse por el espacio, siempre fijando un punto objetivo nuevo, que empiece a llevar su atención con precisión. Una vez que reconoce el espacio, se añaden movimientos libres, es decir, mover brazos, piernas, caderas, tobillos, cabeza, nuca, nudillos, etc., hacia direcciones variadas y en ritmos distintos, tan pronto el alumno vaya reconociendo sus movimientos, puede empezar a soltar efectos vocales usando todas las vocales y explorando en distintas alturas, de modo que vaya generando un impulso en donde pueda tomar forma tanto movimiento como sonoridad.</p>
<p>EJERCICIO 4</p> <p>MOVIMIENTO LIBRE CON SONIDOS DE VOCALES E INTERACCIÓN. Objetivo: Generar contacto intencional con los compañeros de entrenamiento, mediante el movimiento y la sonoridad vocal.</p>	<p>Una vez que cada alumno empieza a reconocer el espacio común y a sentir la presencia de sus compañeros, se propone empezar a observarlos a los ojos a manera de saludo e interacción, para ir encontrando formas propositivas de movimiento entre ellos, el mero hecho de verse a los ojos ya empieza a despertar una sensibilidad a la respuesta de los otros, y esto lleva a desarrollar movimientos de compañía y complicidad que se notan en los juegos vocales que implican distintas alturas y de movimiento corporal que van apareciendo y que pueden implicar nivel alto, medio y piso. Se deja a la exploración libre y entre de 20 a 25 minutos. Se da un aviso para empezar a preparar el cierre del ejercicio. Cuando el ritmo general de los alumnos arroja que han terminado el ejercicio y se recuperen de esta actividad, se colocan en círculo y sentados en el piso. Pasamos inmediatamente al ejercicio siguiente.</p>
<p>EJERCICIO 5</p> <p>HABLAR ACERCA DE LA EXPERIENCIA. Objetivo: Escuchar a los otros con atención y respeto.</p>	<p>Los estudiantes uno a uno, van dando sus puntos de vista y describiendo sus sensaciones acerca de su experiencia en el ejercicio.</p> <p>Se inicia inmediatamente este ejercicio pues la experiencia está fresca y las sensaciones y los pensamientos podrían de alguna manera describirse con mayor precisión. Un ejercicio desafiante en el sentido de la dificultad que representa describir una experiencia de esta naturaleza, pues se recurre a una experiencia lúdica y en muchos casos genera vergüenza, no se hallan las palabras adecuadas para describirla, y se limitan a decir: "bien, mal, padre, lindo, incómodo o raro". Siempre escuchando atentamente y con respeto el punto de vista del otro, pues es con quien trabajaré y me acompañará en el desarrollo de la propuesta.</p>
<p>EJERCICIO 6</p> <p>DESCANSO Y ESPABILAMIENTO. Objetivo: Hidratarse y comer alimentos ligeros, que permitan recuperarse y mantener los niveles de glucosa adecuados.</p>	<p>Es importante tomar un descanso para hacer una brecha en donde se distinga muy claramente entre el espacio de trabajo y atención que generamos metódicamente del lugar y espacio de esparcimiento, sin tener una sensación de pesadez o de cumplimiento, así como de que los estudiantes empiecen a conocer y a planear sus horas de entrenamiento y lo que requieren para mantenerse en forma y atención, eso implica tener claro que deben llegar alimentados, con comida y agua o frutos que les permita mantener la atención lo mejor posible.</p> <p>En la primera sesión grupal, la exploración será hasta este punto, de modo que se vaya añadiendo complejidad a las sesiones y los estudiantes sepan de qué van el entrenamiento grupal y planeen sus raciones de comida y de energía.</p>

SESIÓN 2

Duración: 120 min
aproximadamente

Alumnos: AB, DL, AG,
BF

EJERCICIO 1

CALENTAMIENTO Y ESTIRAMIENTO

Objetivo: ejercitar y generar el calentamiento de la musculatura general y del diafragma de manera particular para evitar lesiones musculares, y generar una atmósfera y concentración de trabajo grupal.

El ejercicio se lleva a cabo con la ropa que permita el movimiento cómodamente y descalzos.

Se inicia con un ejercicio uno frente al otro, atendiendo la respiración por la nariz y hasta que sea regular, los pies paralelos, hombros arriba y hacia atrás para quedar lo más recto posible.

En el orden siguiente, realizando los ejercicios primero hacia la derecha y después hacia la izquierda en 8 tiempos respectivamente, se inicia por la parte superior:

- 1.- Círculos de la cabeza.
- 2.- Movimiento de hombros hacia atrás, adelante y alternando.
- 3.- Círculos de pecho-esternón- espalda
- 4.- Círculos de cadera
- 5.- Girar rodillas
- 6.- Girar tobillos

EJERCICIO 2

MOVIMIENTO LIBRE Y EFECTOS SONOROS CON VOCALES

Una vez que se sientan con mayor soltura en el espacio, van eligiendo una pareja de trabajo. es importante aclarar el buscar siempre una persona distinta para cada sesión de trabajo en parejas, de modo que la experiencia vaya siendo cada vez más amplia, enriquecedora y desafiante.

EJERCICIO 3

INTERACCIÓN Y EJERCICIO DE CIEGO Y GUÍA.

Objetivo: generar confianza y consciencia de cuidado entre los estudiantes.

Los alumnos están en pareja uno frente a otro, hacen contacto visual y acuerdan quién será el ciego y quién el guía. El ciego cerrará los ojos y el guía lo tomará del brazo muy cerca y le hará toda clase de propuestas de movimiento y variantes de velocidad por el espacio. Es un ejercicio que fuerza a desarrollar el cuidado total por su compañero y el otro a desarrollar soltura y confiar en que el otro le cuidará. Se intercambian los papeles de ciego y guía.

MATERIAL:

Ropa de trabajo

SESIÓN 3		Duración: 120 min aproximadamente	Alumnos: AB, DL, AG, BF
EJERCICIO 1 CALENTAMIENTO Y ESTIRAMIENTO Objetivo: ejercitar y generar el calentamiento de la musculatura general y del diafragma de manera particular para evitar lesiones musculares, y generar una atmósfera y concentración de trabajo grupal.	El ejercicio se lleva a cabo con la ropa que permita el movimiento cómodamente y descalzos. Se inicia con un ejercicio uno frente al otro, atendiendo la respiración por la nariz y hasta que sea regular, los pies paralelos, hombros arriba y hacia atrás para quedar lo más recto posible. En el orden siguiente, realizando los ejercicios primero hacia la derecha y después hacia la izquierda en 8 tiempos respectivamente, se inicia por la parte superior: 1.- Círculos de la cabeza. 2.- Movimiento de hombros hacia atrás, adelante y alternando. 3.- Círculos de pecho-esternón- espalda 4.- Círculos de cadera 5.- Girar rodillas 6.- Girar tobillos		
EJERCICIO 2 MOVIMIENTO LIBRE E INTERACCIÓN ENUNCIANDO EL TEXTO	Una vez que el calentamiento se realizó, cada estudiante elegirá su sitio en el espacio de trabajo, se inicia con el movimiento libre involucrando el nivel alto, medio y piso, en su trayectoria por el espacio y exploración de movimiento se encontrará con otros de sus compañeros e interactuará con cada uno, casi a manera de saludo y charla pero enunciando los textos de sus obras, no necesariamente en el orden sino más en pos de comunicar ideas y estados de ánimo y sensaciones, este ejercicio irá orillando y propiciará la elección de uno de sus compañeros como pareja para realizar el siguiente ejercicio.		
EJERCICIO 3 INTERACCIÓN, ESPEJO Y ENUNCIACIÓN DEL TEXTO.	Una vez que se ha elegido el compañero con quien se trabajará, hacen contacto visual, y si decir palabras, sino abriendo la atención y atendiendo los impulsos y el movimiento corporal, uno de ellos inicia el movimiento y el otro a manera de espejo, replica todos sus movimientos, una vez que están conectados y responden a los impulsos del otro y casi pueden adivinar sus movimientos, el alumno que propone el movimiento empieza a enunciar su texto, el compañero espejo no replica el texto solo el movimiento. Es muy importante mantener el contacto visual y proponer movimiento en los 3 niveles.		
EJERCICIO 4 DESCANSO	Se otorgan 20 minutos para descansar de la primera parte del calentamiento físico-vocal. Se propone hidratarse y tomar alimentos adecuados que permitan mantener los niveles de glucosa y energía adecuados para continuar con la sesión.		
EJERCICIO 5 ENSAMBLE Y REPASO MUSICAL CON EL PIANISTA ACOMPAÑANTE. Objetivo: oír el acompañamiento del piano, reconocer la música, ensamblar la pieza en afinación, emisión y ritmo.	Este es un paso muy importante pues, el alumno tiene la primera aproximación con la experiencia de la sonoridad del instrumento y de su voz cantada. Para este momento ya tiene muchas exploraciones del texto y su atención está más entrenada para captar con mayor facilidad el elemento nuevo, uno por uno va revisando las piezas y toman el lugar de pie en el centro del espacio, teniendo a sus compañeros como espectadores. También surge el elemento nervio al ser observados "cantando". Los estudiantes repasan sus obras sin seguir el orden del ciclo, sino más bien decidiendo desde sus impulsos propios quién quiere pasar. Se hacen dos o tres repeticiones de modo que se familiaricen con las entradas, alturas y prueben su sonoridad, y adquieran seguridad.		
MATERIAL:	Ropa de trabajo		

SESIÓN 4		Duración: 120 min aproximadamente	Alumnos: AB, DL, AG, BF
EJERCICIO 1 CALENTAMIENTO Y ESTIRAMIENTO Objetivo: ejercitar y generar el calentamiento de la musculatura general y del diafragma de manera particular para evitar lesiones musculares, y generar una atmósfera y concentración de trabajo grupal.	<p>El ejercicio se lleva a cabo con la ropa que permita el movimiento cómodamente y descalzos.</p> <p>Se inicia con un ejercicio uno frente al otro, atendiendo la respiración por la nariz y hasta que sea regular, los pies paralelos, hombros arriba y hacia atrás para quedar lo más recto posible.</p> <p>En el orden siguiente, realizando los ejercicios primero hacia la derecha y después hacia la izquierda en 8 tiempos respectivamente, se inicia por la parte superior:</p> <ol style="list-style-type: none"> 1.- Círculos de la cabeza. 2.- Movimiento de hombros hacia atrás, adelante y alternando. 3.- Círculos de pecho-esternón- espalda 4.- Círculos de cadera 5.- Girar rodillas 6.- Girar tobillos 		
EJERCICIO 2 MOVIMIENTO LIBRE Y VOCALIZACIÓN GRUPAL	<p>Una vez que el calentamiento se realizó, cada estudiante elegirá su sitio en el espacio de trabajo, se inicia con el movimiento libre involucrando el nivel alto, medio y piso, en su trayectoria por el espacio y exploración de movimiento se encontrará con otros de sus compañeros e interactuará con cada uno, al tiempo que vocalizan con todas las vocales libremente.</p>		
EJERCICIO 3 MOVIMIENTO LIBRE CON GLOBOS Y ENUNCIACIÓN DE TEXTO.	<p>Toman un globo, inician el reconocimiento del objeto, y se mueven libremente por el espacio involucrando los 3 niveles. En el momento en que lo deseen empiezan a enunciar el texto de sus obras jugando con la intensidad de la sonoridad y la intención del texto, haciéndolo en coordinación con el impulso de elevar el globo, poniendo toda su atención en ello.</p>		
EJERCICIO 4. DESCANSO	<p>Se otorgan 20 minutos para descansar de la primera parte del calentamiento físico-vocal. Se propone hidratarse y tomar alimentos adecuados que permitan mantener los niveles de glucosa y energía adecuados para continuar con la sesión.</p>		
EJERCICIO 5 ENSAMBLE Y REPASO MUSICAL CON EL PIANISTA ACOMPAÑANTE. Objetivo: oír el acompañamiento del piano, reconocer la música, ensamblar la pieza en afinación, emisión y ritmo.	<p>Uno a uno va revisando las piezas y toman el lugar de pie en el centro del espacio, teniendo a sus compañeros como espectadores. Los estudiantes repasan sus obras en el orden del ciclo dos veces, de modo que se familiaricen con las entradas, alturas y prueben su sonoridad.</p>		
MATERIAL:	<p>Ropa de trabajo</p>		

SESIÓN 5		Duración: 120 min aproximadamente	Alumnos: AB, DL, AG, BF
EJERCICIO 1 CALENTAMIENTO Y ESTIRAMIENTO Objetivo: ejercitar y generar el calentamiento de la musculatura general y del diafragma de manera particular para evitar lesiones musculares, y generar una atmósfera y concentración de trabajo grupal.	<p>El ejercicio se lleva a cabo con la ropa que permita el movimiento cómodamente y descalzos.</p> <p>Se inicia con un ejercicio uno frente al otro, atendiendo la respiración por la nariz y hasta que sea regular, los pies paralelos, hombros arriba y hacia atrás para quedar lo más recto posible.</p> <p>En el orden siguiente, realizando los ejercicios primero hacia la derecha y después hacia la izquierda en 8 tiempos respectivamente, se inicia por la parte superior:</p> <ol style="list-style-type: none"> 1.- Círculos de la cabeza. 2.- Movimiento de hombros hacia atrás, adelante y alternando. 3.- Círculos de pecho-esternón- espalda 4.- Círculos de cadera 5.- Girar rodillas 6.- Girar tobillos 		
EJERCICIO 2 MOVIMIENTO LIBRE, CON MÚSICA DE FONDO	<p>Una vez que la musculatura esté en condiciones de mayor movimiento, se propone la reproducción de grabaciones de obras musicales que propiciarán y propondrán el ritmo del movimiento, pueden ser de muy diversos y estilos y características, siempre que contribuyan al movimiento creativo de los estudiantes. Se involucran los distintos niveles de movimiento y se cierra el ejercicio.</p>		
EJERCICIO 3 ELECCIÓN DE OBJETOS, MOVIMIENTO E INTERACCIÓN.	<p>Una vez terminando el ejercicio anterior, se disponen en el espacio objetos: abanico, bolos, colores, hojas de papel, listón, globos, bolas de unicel, un juego de té de porcelana en miniatura, libros de bolsillo, jarrón de barro, etc., los alumnos elegirán uno de ellos, lo reconocerán, interactuarán por el espacio con el, de modo que se lo apropien. Cuidan el objeto elegido para el siguiente ejercicio.</p>		
EJERCICIO 4 DESCANSO	<p>Se otorgan 20 minutos para descansar de la primera parte del calentamiento físico-vocal. Se propone hidratarse y tomar alimentos adecuados que permitan mantener los niveles de glucosa y energía adecuados para continuar con la sesión.</p>		
EJERCICIO 5 ENSAMBLE Y REPASO MUSICAL CON EL PIANISTA ACOMPAÑANTE. Objetivo: oír el acompañamiento del piano, reconocer la música, ensamblar la pieza en afinación, emisión y ritmo.	<p>Uno a uno revisa las piezas asignadas y toman el lugar de pie en el centro del espacio, teniendo a sus compañeros como espectadores. Los estudiantes repasan sus obras en el orden del ciclo dos veces, de modo que se familiaricen con las entradas, alturas y prueben su sonoridad. Ahora se añade a los repasos musicales, el movimiento y exploración con el objeto elegido. Se hacen hasta 5 repeticiones por alumno de modo que pueda tener claridad y soltura en el ejercicio.</p>		
MATERIAL:	<p>Ropa de trabajo</p>		

SESIÓN 6		Duración: 120 min	Alumnos: AB, DL, AG, BF
EJERCICIO 1 CALENTAMIENTO Y ESTIRAMIENTO Objetivo: ejercitar y generar el calentamiento de la musculatura general y del diafragma de manera particular para evitar lesiones musculares, y generar una atmósfera y concentración de trabajo grupal.	<p>El ejercicio se lleva a cabo con ropa que permita el movimiento cómodamente y descalzos.</p> <p>Se inicia con un ejercicio uno frente al otro, atendiendo la respiración por la nariz y hasta que sea regular, los pies paralelos, hombros arriba y hacia atrás para quedar lo más recto posible.</p> <p>En el orden siguiente, realizando los ejercicios primero hacia la derecha y después hacia la izquierda en 8 tiempos respectivamente, se inicia por la parte superior:</p> <ol style="list-style-type: none"> 1.- Círculos de la cabeza. 2.- Movimiento de hombros hacia atrás, adelante y alternando. 3.- Círculos de pecho-esternón- espalda 4.- Círculos de cadera 5.- Rodillas 6.- Tobillos 		
EJERCICIO 2 MOVIMIENTO LIBRE, INTERACCIÓN Y ENUNCIACIÓN DE TEXTO INDIVIDUAL.	<p>Una vez que el calentamiento se realizó, cada estudiante elegirá su sitio en el espacio de trabajo, se inicia con el movimiento libre involucrando el nivel alto, medio y piso, en su trayectoria por el espacio y exploración de movimiento se encontrará con otros de sus compañeros e interactuará con cada uno, al tiempo enuncian el texto completo de las canciones asignadas.</p>		
EJERCICIO 3 MOVIMIENTO LIBRE Y VOCALIZACIÓN GRUPAL	<p>Una vez que el calentamiento se realizó, cada estudiante elegirá su sitio en el espacio de trabajo, se inicia con el movimiento libre involucrando el nivel alto, medio y piso, en su trayectoria por el espacio y exploración de movimiento se encontrará con otros de sus compañeros e interactuará con cada uno, al tiempo que vocalizan con todas las vocales libremente.</p>		
EJERCICIO 4 EJERCICIO DE CONGELAMIENTO, TODOS EN EL ESCENARIO Y CON EL ACOMPAÑAMIENTO DEL PIANO. Objetivo: reconocer y habituarse a la presencia de los demás y mantener la atención y presencia en el trabajo grupal.	<p>Para este momento los alumnos habrán elegido un objeto distinto de las sesiones anteriores. Inician el movimiento libre por el espacio, al dar dos palmadas se quedan congelados unos momentos, al dar dos palmadas inician el movimiento otra vez, y así hasta hacer 3 repeticiones y que se queden congelados, en ese momento, con el acompañamiento del piano, se inicia la canción numero 1 del ciclo, mientras la alumna canta puede tener movimiento, y los otros se quedan congelados, atendiendo a la estudiante que canta y se mueve pero sin desatender su postura y presencia. Cuando la primera canción termine, la estudiante toma una postura congelada y se inicia con la segunda canción, hasta terminar la primera mitad del ciclo de canciones.</p>		
OBSERVACIONES:	<p>En esta parte del entrenamiento no se toma descanso, se propone seguir con la concentración generada desde el principio hasta el final, para poder conocer, explorar y acostumbrarse a dinámicas de ensayos largos.</p>		
MATERIAL:	<p>Ropa de trabajo</p>		

SESIÓN 7		Duración: 120 min aproximadamente	Alumnos: AB, DL, AG, BF
EJERCICIO 1 CALENTAMIENTO Y ESTIRAMIENTO Objetivo: ejercitar y generar el calentamiento de la musculatura general y del diafragma de manera particular para evitar lesiones musculares, y generar una atmósfera y concentración de trabajo grupal.	<p>El ejercicio se lleva a cabo con ropa que permita el movimiento cómodamente y descalzos.</p> <p>Se inicia con un ejercicio uno frente al otro, atendiendo la respiración por la nariz y hasta que sea regular, los pies paralelos, hombros arriba y hacia atrás para quedar lo más recto posible.</p> <p>En el orden siguiente, realizando los ejercicios primero hacia la derecha y después hacia la izquierda en 8 tiempos respectivamente, se inicia por la parte superior:</p> <ol style="list-style-type: none"> 1.- Círculos de la cabeza. 2.- Movimiento de hombros hacia atrás, adelante y alternando. 3.- Círculos de pecho-esternón- espalda 4.- Círculos de cadera 5.- Girar rodillas 6.- Girar tobillos 		
EJERCICIO 2 MOVIMIENTO LIBRE, INTERACCIÓN ENUNCIACIÓN DE TEXTO	<p>Una vez que el calentamiento se realizó, cada estudiante elegirá su sitio en el espacio de trabajo, se inicia con el movimiento libre involucrando el nivel alto, medio y piso, en su trayectoria por el espacio y exploración de movimiento se encontrará con otros de sus compañeros e interactuará con cada uno, al tiempo enuncian el texto completo de las canciones asignadas.</p>		
EJERCICIO 3 MOVIMIENTO LIBRE Y VOCALIZACIÓN GRUPAL	<p>Una vez que el calentamiento se realizó, cada estudiante elegirá su sitio en el espacio de trabajo, se inicia con el movimiento libre involucrando el nivel alto, medio y piso, en su trayectoria por el espacio y exploración de movimiento se encontrará con otros de sus compañeros e interactuará con cada uno, al tiempo que vocalizan con todas las vocales libremente.</p>		
EJERCICIO 4 CANTAR OBRAS INDIVIDUALMENTE Y DESARROLLAR EJERCICIO ESPEJO. (con acompañamiento de piano)	<p>El estudiante que inicia el programa es ayudado a desarrollar su obra con el ejercicio de espejo, el alumno que canta sigue la propuesta de movimiento de su compañero, el compañero que no canta, para este momento ya tiene una idea muy amplia acerca de la complejidad de la obra, lo que hará que sea empático al momento de proponer los movimientos espejo. Se hacen las repeticiones necesarias, de modo que se pueda ampliar la atención y coordinación y el alumno logre sentirse solvente y seguro de sus pasos.</p>		
MATERIAL:	Ropa de trabajo		

SESIÓN 8		Duración: 120 min aproximadamente	Alumnos: AB, DL, AG, BF
EJERCICIO 1. CALENTAMIENTO Y ESTIRAMIENTO Objetivo: ejercitar y generar el calentamiento de la musculatura general y del diafragma de manera particular para evitar lesiones musculares, y generar una atmósfera y concentración de trabajo grupal.	<p>El ejercicio se lleva a cabo con la ropa que permita el movimiento cómodamente y descalzos.</p> <p>Se inicia con un ejercicio uno frente al otro, atendiendo la respiración por la nariz y hasta que sea regular, los pies paralelos, hombros arriba y hacia atrás para quedar lo más recto posible.</p> <p>En el orden siguiente, realizando los ejercicios primero hacia la derecha y después hacia la izquierda en 8 tiempos respectivamente, se inicia por la parte superior:</p> <ol style="list-style-type: none"> 1.- Círculos de la cabeza. 2.- Movimiento de hombros hacia atrás, adelante y alternando. 3.- Círculos de pecho-esternón- espalda 4.- Círculos de cadera 5.- Girar rodillas 6.- Girar tobillos 		
EJERCICIO 2 MOVIMIENTO LIBRE VOCALIZACIÓN INDIVIDUAL	<p>Una vez que el calentamiento se realizó, los alumnos toman un sitio en el espacio e iniciamos vocalizaciones individuales (propuestas en el apartado del entrenamiento vocal individual), que estén acompañadas de movimiento libre.</p>		
EJERCICIO 3 MOVIMIENTO LIBRE VOCALIZACIÓN GRUPAL	<p>Una vez que han sido vocalizados individualmente, inician el movimiento por el espacio y exploran la sonoridad en conjunto, buscando empatía y cuidado por sí mismos y por sus compañeros.</p>		
EJERCICIO 4 CANTAR EL ORDEN DEL PROGRAMA CON EL ACOMPAÑAMIENTO DE PIANO	<p>Después del ejercicio anterior, se organiza la entrada y salida de los alumnos para abordar las piezas, proponiendo un ritmo ágil y dinámico.</p> <p>Se hacen 2 repeticiones completas, con un descanso de 10 minutos entre ellas.</p>		
MATERIAL:	<p>Ropa de trabajo</p>		

SESIÓN 9		Duración: 120 min	Alumnos: AB, DL, AG, BF
EJERCICIO 1. CALENTAMIENTO Y ESTIRAMIENTO Objetivo: ejercitar y generar el calentamiento de la musculatura general y del diafragma de manera particular para evitar lesiones musculares, y generar una atmósfera y concentración de trabajo grupal.	<p>El ejercicio se lleva a cabo con la ropa que permita el movimiento cómodamente y descalzos.</p> <p>Se inicia con un ejercicio uno frente al otro, atendiendo la respiración por la nariz y hasta que sea regular, los pies paralelos, hombros arriba y hacia atrás para quedar lo más recto posible.</p> <p>En el orden siguiente, realizando los ejercicios primero hacia la derecha y después hacia la izquierda en 8 tiempos respectivamente, se inicia por la parte superior:</p> <ol style="list-style-type: none"> 1.- Círculos de la cabeza. 2.- Movimiento de hombros hacia atrás, adelante y alternando. 3.- Círculos de pecho-esternón- espalda 4.- Círculos de cadera 5.- Girar rodillas 6.- Girar tobillos 		
EJERCICIO 2 PRUEBA DE VESTUARIO Y ZAPATOS	<p>Una vez que el calentamiento está hecho. Los alumnos se vestirán con la propuesta de vestuario propia de un concierto, así como el uso de los zapatos. En este caso se optó por vestido largo y traje de formal. En esta prueba se decidirá si el vestuario es confortable o se recurrirá a otra opción.</p>		
EJERCICIO 3 MOVIMIENTO LIBRE VOCALIZACIÓN INDIVIDUAL	<p>Una vez que los alumnos están vestidos y calzados se inicia con las vocalizaciones individuales (propuestas en el apartado del entrenamiento vocal individual), que estén acompañadas de movimiento libre, atentos siempre de cómo se sienten al moverse y cantar con el vestuario, zapatos y accesorios.</p>		
EJERCICIO 4 MOVIMIENTO LIBRE VOCALIZACIÓN GRUPAL	<p>Se inician el movimiento por el espacio y exploran la sonoridad en conjunto, buscando empatía y cuidado por sí mismos y por sus compañeros. Atendiendo lo que les produce el cantar y moverse con el vestuario, zapatos y accesorios.</p>		
EJERCICIO 5 CANTAR CON ACOMPAÑAMIENTO DEL PIANISTA EL ORDEN DEL PROGRAMA	<p>Cantar el programa completo. La primera parte del programa abordada por los estudiantes, intermedio, y la segunda parte por la instructora. Repetir completo 2 veces.</p>		
MATERIAL:	<p>Ropa de trabajo</p>		

SESIÓN 10		Duración: 120 min aproximadamente	Alumnos: AB, DL, AG, BF
EJERCICIO 1. CALENTAMIENTO Y ESTIRAMIENTO Objetivo: ejercitar y generar el calentamiento de la musculatura general y del diafragma de manera particular para evitar lesiones musculares, y generar una atmósfera y concentración de trabajo grupal.	<p>El ejercicio se lleva a cabo con la ropa que permita el movimiento cómodamente y descalzos.</p> <p>Se inicia con un ejercicio uno frente al otro, atendiendo la respiración por la nariz y hasta que sea regular, los pies paralelos, hombros arriba y hacia atrás para quedar lo más recto posible.</p> <p>En el orden siguiente, realizando los ejercicios primero hacia la derecha y después hacia la izquierda en 8 tiempos respectivamente, se inicia por la parte superior:</p> <ol style="list-style-type: none"> 1.- Círculos de la cabeza. 2.- Movimiento de hombros hacia atrás, adelante y alternando. 3.- Círculos de pecho-esternón- espalda 4.- Círculos de cadera 5.- Rodillas 6.- Tobillos 		
EJERCICIO 2 VOCALIZACIÓN GRUPAL, MOVIMIENTO LIBRE Y VESTUARIO.	<p>Vocalización grupal, con calzado, vestido y accesorios. Movimiento libre por el espacio e interactuando y haciendo contacto con los demás.</p>		
EJERCICIO 3. A MANERA DE ENSAYO GENERAL. PROGRAMA COMPLETO	<p>Ejecutar el programa de principio a fin.</p>		
MATERIAL:	<p>Ropa de trabajo</p>		

Los cambios que el trabajo físico y de coordinación ocasionan en el estudiante son enormes, Barba menciona que

“El valor psicológico de estos ejercicios es muy grande. Parecen difíciles, y para alguien que se confronte con ellos por primera vez, hasta parecen imposibles...después de un mes de trabajo diario el nuevo miembro del teatro logra realizarlos casi todos, quizás no de una manera perfecta, pero qué importa, tiene mucho tiempo por delante. Lo importante es que sepa que puede lograrlo, que aquello que parecía imposible está al alcance de su mano, si trabaja cotidianamente” (Barba,1998, pág. 88).

CICLO DE CANCIONES ANTIGUAS ESPAÑOLAS DE FEDERICO GARCÍA LORCA.

Una parte que viene a complementar el mapa de enseñanza-aprendizaje es el indagar y conocer acerca de la vida e importancia de la obra en cuestión, en este caso Federico García Lorca, siempre a fin de que los estudiantes tengan a la vista que se trató de una persona con circunstancias particulares y se rompa un poco la imagen fija de que los autores de obras icónicas, independientemente del genio y talento que hayan poseído, han sido seres atravesados por la vida que lograron sustraer de sus travesías y experiencias todo el arte que arrojaron en sus obras.

De manera que se conforme y distribuya el programa musical de la siguiente manera:

PROGRAMA

- I. *Anda Jaleo* (2:15')
Denisse León.
- II. *Los cuatro muleros* (2:20')
Anais Balderas
- III. *Las tres hojas* (2:54')
Ana Lilia García.
- IV. *Los Mozos de Monleón* (5:26)
Ana Lilia García
Texto recitado: Brandon Fonseca
- V. *Las Morillas de Jaén* (2:46')
Brandon Fonseca.
- VII. *El Café de Chinitas* (2:46)
Brandon Fonseca

Duración aproximada:
25 minutos.

INTERMEDIO 10 MINUTOS

- VI. *Sevillanas del siglo XVIII*
(2:54)
- VIII. *Nana de Sevilla* (4:16)
- IX. *Los Pelegrinitos* (4:45)
- X. *Zorongo* (4:00)
- XI. *Romance de Don Boyso*
(4:17)
- XII. *Los Reyes de la baraja*
(1:08)
- XIII. *La Tarara* (1:40)

Brenda Santiago.

Duración aproximada:
25 minutos.

El poeta, prosista y dramaturgo Federico García Lorca nació en Fuente Vaqueros, Granada el 5 de junio de 1898 y fue asesinado el 18 de agosto de 1936 en Granada. Bautizado como Federico del Sagrado Corazón de Jesús García Lorca. Nació en una familia de posición económica desahogada, su padre fue el hacendado Federico García

Rodríguez y su madre Vicenta Lorca Romero, maestra de escuela y quien fomentó el gusto literario de su hijo.

En 1909 se mudaron a Granada. En la adolescencia se interesó más por la música que por la literatura. En 1914 inició sus estudios en la Universidad de Granada para estudiar la carrera de Filosofía y Letras y de Derecho. En esta etapa su profesor Martín Domínguez Berrueta llevó a Lorca y sus compañeros de clase de viaje por Baeza, Úbeda, Córdoba, Ronda, León, Burgos y Galicia. Viajes en los cuales despertó su vocación como escritor, y de ahí surgió su primer libro en prosa *Impresiones y paisajes*, publicado en 1918, que se trató de una pequeña antología sobre temas políticos y sobre sus intereses estéticos.

En 1919, Lorca se trasladó a Madrid y su formación continua en la Residencia de Estudiantes, que en aquella época era un hervidero intelectual, por donde figuraron personalidades como Albert Einstein, John Maynard Keynes, Marie Curie, Luis Buñuel, Rafael Alberti y Salvador Dalí. Fue este un periodo que se extendió hasta 1926.

Entre 1919 y 1923, Lorca publicó *Libro de poemas*, compuso sus primeras Suites, estrenó *El maleficio de mariposa* y desarrolló otras obras teatrales, conoció a Juan Ramón Jiménez, quien influyó en su visión de la poesía y con quien llegó a tener mucha amistad.

En mayo de 1921, Lorca vuelve a Granada con el objetivo de conocer a Manuel de Falla, quien se había instalado en esa ciudad un año antes. Emprendieron varios proyectos juntos en torno a la música, cante jondo, títeres, etc. Ese mismo año Lorca escribió el *Poema del cante jondo* que se publicó en 1931.

Lorca formó parte de la llamada Generación del 27, que surgió en el homenaje celebrado en 1927 en el Ateneo de Sevilla, con motivo del tercer centenario luctuoso del poeta español del Siglo de Oro, Luis de Góngora y Argote, quien fue una de sus principales influencias e inspiraciones. Los poetas que se consideran miembros de esta generación son: Pedro Salinas, Adriano del Valle, Manuel Altolaguirre, Juan de Domenchina, Emilio Prados, Luis Cernuda, Rosa Chacel, Jorge Guillén, Vicente Aleixandre, Gerardo Diego, Dámaso Alonso, Rafael Alberti, Pedro García Cabrera, León Felipe, José Moreno Villa, Fernando Villalón, Max Aub, Joaquín Romero, Miguel Hernández, Remedios Varo, María Zambrano, Maruja Mallo, Rosario de Velasco, Salvador Dalí, Luis Buñuel, etc.

Cada uno de los autores de la Generación del 27 desarrolló sus formas propias, pero había elementos claros que compartían, como son, el gusto por autores clásicos como Lope de Vega y Luis de Góngora, muestran gusto y desarrollan formas tradicionales como el soneto y el romance, pero también el verso libre y la metáfora para ilustrar las experiencias interiores, abordan temas comunes como el amor, la naturaleza y el entorno social, desarrollan una ardua labor de difusión mediante revistas literarias, algunos desarrollaron una labor docente de la lengua española (León Felipe, Gerardo Diego, Jorge Guillén), sobretodo querían aportar una visión innovadora a través de la poesía y el arte, una característica del movimiento Vanguardista que fue gestándose desde la segunda mitad del s. XIX y que tuvo su explosión a principios del s. XX.

En 1928, Lorca viaja a Nueva York, experiencia de donde surge *Poeta en Nueva York* publicado en 1940, y en 1930 funda el grupo teatral universitario La Barraca, con el objetivo de acercar y difundir el arte dramático mediante obras del siglo de oro.

En 1931, realiza una grabación de las Canciones Españolas Antiguas, él acompañando al piano a Encarnación López Júlvez, La Argentinita. Lorca trabajó sobre poemas originales pertenecientes a la tradición oral de diversas regiones de España, hizo ajustes al texto, así como crear una melodía y armonización, de esta manera se lograba sustraer y reconocer la procedencia de la canción, una mezcla de una tradición de siglos de antigüedad, pero con un toque de aire innovador.

En 1933, viaja a Buenos Aires donde tuvo presentaciones de su obra *Bodas de Sangre* con muy buen éxito, a su regreso a España en 1934 publica *Yerma* y *La casa de Bernarda Alba*. En los últimos años se concentra más en el teatro, participando también en la escenificación y el montaje.

En 1936 es apresado y fusilado.

Daremos paso a conocer propiamente las canciones, es decir, de qué regiones de España fueron recopiladas, cuáles eran los contextos en las que eran cantadas y a qué necesidades respondían, el texto original, las variantes y la propuesta que en dado caso el poeta realizó.

1. ANDA JALEO

El jaleo es un cante popular de la ciudad de Jerez de la Frontera, en la provincia de Cádiz, Andalucía. El término puede hacer referencia tanto al género musical, como a exclamaciones eufóricas en medio de la fiesta flamenca.

Es una canción que deja entrever uno de los temas recurrentes en el pueblo español, y siempre muy presente en el lenguaje poético de Lorca, la muerte, mezclado aquí con celos y con esbozos de una estribillo popular del siglo XIX, que parece salir de voces republicanas, que lo tomaron como himno de su causa (la guerra civil española), que aluden a un enfrentamiento y tiroteo, que con la derrota a los republicanos fue necesario “esconder” la canción, pero esta seguía presente en el sentir de la población, sin olvidar su verdadero significado:

*“Anda jaleo, jaleo:
Ya se acabó el alboroto
Y vamos al tiroteo
Y vamos al tiroteo”*

La primera copla nos presenta a un poeta o enamorado que desea ver a su amada, el conflicto de posición social hace imposible este amor y se hace evidente en el verso que ilustra que solamente logra ver el polvo del auto que la lleva. En la segunda copla, él siente tal rabia e impotencia, que le hacen pensar que, si ella no está con él, podría hasta matarla. Al mismo tiempo, esta imposibilidad lo sume en una enorme tristeza y dolor. La tercera copla anuncia que la mujer fue asesinada, y contundentemente muestra el arrepentimiento de él, al decir que, con sus propias manos tejerá una corona de flores para su tumba (Marín 2015).

Es una composición ternaria, que desarrolla la forma A+B+A. Se presenta la idea en la introducción (I) del piano en 4 frases, conformadas en compases de 4, 5, 4 y 3. La segunda parte (II) es nueva y se inicia el texto, en una conformación de frases de 5, 4 y 3 compases con puntos de repetición para abordar el texto de una copla completa. La última parte (III) tiene el mismo desarrollo armónico que es presentada en la parte I, pero con la añadidura del texto, en este caso el estribillo (Anda jaleo, jaleo...). Si bien es una canción que propone un inicio en Sol menor, modula a Re menor, Fa mayor y finalmente, regresa a Sol menor, este movimiento pues refleja como la música va emergiendo de los movimientos sociales, y en este caso podría ser la reminiscencia de alguna escala exótica, arrojada de la cultura árabe, pues recordemos que España estuvo en el camino expansionista árabe y la música es un ejemplo claro de este encuentro y mezcla cultural.

En la primera copla aparece una palabra dialectal del grupo gitano, *alivié*, y que tiene el sentido de: arrimar, acercar o asomar.

I
 Yo me **alivié* a un pino verde
 por ver si la divisaba,
 y sólo divisé el polvo
 del coche que la llevaba.

Anda jaleo, jaleo:
 ya se acabó el alboroto
 y vamos al tiroteo.

II
 No salgas, paloma, al campo,
 mira que soy cazador,
 y si te tiro y te mato

para mí será el dolor,
 para mí será el quebranto,
 Anda, jaleo, jaleo:
 ya se acabó el alboroto
 y vamos al tiroteo.

III
 En la calle de los Muros
 han matado una paloma.
 Yo cortaré con mis manos
 las flores de su corona.
 Anda jaleo, jaleo:
 ya se acabó el alboroto
 y vamos al tiroteo

2. DE LOS CUATRO MULEROS.

Según Ossa Martínez (2014) se trata de una canción típica de la Navidad en el barrio árabe más antiguo de Granada, el Albaicín. Solo se canta por esas fechas, cuando hace frío. Y, por otro lado, en la base de datos del patrimonio histórico y cultural de Andalucía (Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico, 2009) arroja que *Los cuatro muleros*, está catalogada como: canciones de arrieros, es decir, las que versan acerca del oficio de la arriería. Aunque puntualizan en el municipio de Constantino, ubicado al Norte de la Sierra de Sevilla, tanto el Albaicín en Granada como Constantina están en la misma región de Andalucía, por lo tanto, el ritmo y el texto de los cuatro muleros podrían presentar similitudes. Desde el punto de vista sociológico pertenece a grupos con usos y costumbres que se desenvuelven y arraigan a la tierra, al campo y a todo lo que en el día a día les acontece.

Se trata de una canción un tanto anecdótica, con poco desarrollo narrativo. Es una copla puesta en boca de mujer, la cual se limita a observar y ser testigo de una escena simple, realista y rural: aparecen cuatro muleros (personas encargadas de conducir las mulas) que van al río, y uno de ellos es del que está locamente enamorada la protagonista: De los cuatro muleros que van al río/al agua, el de la mula torda me roba el alma/es mi marido. Los complementos van marcando los focos de fijación de la mujer: primero se centra en las personas (de los cuatro muleros) y luego en el entorno (que van al río), y después en el amado de una manera detallada (el de la mula torda).

El amor es concebido como posesión tal como se manifiesta en la metáfora: Me roba el alma. Amar a una persona significa que esta pasa a formar parte de tu vida, se convierte en una parte fundamental de ti. De ahí el robo, que implica que un alma que no es de nadie pasa a formar parte de

otra persona. La chica solo tiene ojos y vida para este muchacho, el cual en la segunda estrofa se convierte oficialmente en esposo: “Es mi marido”.

La imagen del amante que irradia calor y fuego posee connotaciones de picardía e incluso erotismo, que enlaza con la tradición del amor cortés y la literatura mística (la pasión se representa como una llama de fuego): A qué buscas la lumbre [...], la calle arriba [...] si de tu cara sale [...], la brasa viva.

En una canción de los años treinta, resultaba grotesco el hacer explícita cierta información que concernía a asuntos íntimos y sentimentales. Era una época llena de tabúes y prohibiciones, los moralistas ponían el grito en el cielo al escuchar en una canción que supuestamente era para todos los públicos, contenidos relacionados con lo carnal, lo erótico, el contacto corporal o la pasión visceral.

La versión que recopiló García Lorca presenta cuatro coplas con estribillo. Lo común es que las mujeres sean las que interpreten esta canción y aquí adquiere sentido, porque el texto sugiere que es una mujer la que habla de un arriero, que va al agua del río, en el campo y que es su marido. La estrofa final podría interpretarse como una advertencia de, si tienes la brasa viva, es decir, el amor verdadero en tu casa para qué buscarlo en otro sitio.

En el sentido armónico es una canción en La bemol mayor, en un desarrollo A+A. Organizada en una introducción de 4 compases, seguidas de cuatro frases, cada una de 4 compases y con puntos de repetición para abordar las coplas completas, y que tiene un ostinato en la mano izquierda, y que muy probablemente es influencia de músicos como Stravinsky, Bartok y Orff, quienes lo utilizan en sus obras. Y además nos viene a completar el panorama acerca de Lorca, quien tenía no solo las bases musicales, sino

estaba actualizado con las formas y movimientos musicales de su época, y se nota en el trabajo que desarrolló en las presentes canciones.

I

*De los cuatro muleros,
De los cuatro muleros,
De los cuatro muleros,
mamita mía,
Que van al agua, que van al agua.*

*El de la mula *torda,
El de la mula torda,
El de la mula torda,
mamita mía,
Me roba el alma,
me roba el alma.*

II

*De los cuatro muleros,
De los cuatro muleros,
De los cuatro muleros,
mamita mía,
Que van al río, que van al río.*

*El de la mula torda
El de la mula torda,
El de la mula torda,
mamita mía,
Es mi marío, es mi marío.*

III

*De los cuatro muleros,
De los cuatro muleros,
De los cuatro muleros,
mamita mía,
Que van al campo, que van al campo.*

El de la mula torda,

El de la mula torda,

El de la mula torda,

mamita mía,

Moreno y alto, Moreno y alto.

IV

¿A qué buscas la lumbre?,

¿A qué buscas la lumbre?,

¿A qué buscas la lumbre?,

mamita mía,

La calle arriba,

La calle arriba.

*Si de tu *cara sale,*

Si de tu cara sale,

Si de tu cara sale,

mamita mía,

La brasa viva,

La brasa viva,

Si de tu cara sale,

mamita mía,

La brasa viva, La brasa viva.

PARA FINAL:

De los cuatro muleros,

De los cuatro muleros.

Las palabras que son regionalismos son *torda*: moteada o pinta, y *cara*: casa.

Por la gran popularidad de esta canción, podemos dar cuenta de que el oficio del arriero fue un pilar importantísimo la vida en comunidad en Andalucía hasta finales del siglo XX. Hay distintas versiones de las letras de esta canción, destaca incluso, una versión que se popularizó durante la Guerra Civil Española, transformando *Los cuatro muleros* en *Los cuatro generales* (IDEAM, 2009), lo cual es una muestra clara de cómo las sociedades van adquiriendo y apropiándose de las manifestaciones populares, creando nuevas formas, van ocurriendo modificaciones y que se refleja en las composiciones y el bagaje musical que se transmite oralmente de generación en generación, pero que son justamente esos cambios y readaptación lo que permite que esas formas de expresión lleguen hasta nuestros días, sin lugar a dudas, son formas y expresiones dotadas de una gran vitalidad.

3. LAS TRES HOJAS

Canción que en la versión de Lorca tiene reminiscencias y logra una mezcla con la tradición lírica antigua, que va desde los primeros textos conservados del Medievo hasta principios del siglo XVII, que es donde inicia la tradición moderna y que continúa hasta nuestros días.

Compuesta de tres seguidillas, es decir, estrofas constituidas por cuatro versos de los cuales, el segundo y el cuarto tienen rima asonante, y el primero y el tercero son fijos y se repiten. El esquema métrico es el siguiente:

I	II	III
7a, 5b, 7a, 5b	7a, 5c, 7a, 5c	7a, 5d, 7a, 5d.
<i>7a</i> Debajo de la hoja	<i>7a</i> Debajo de la hoja	<i>7a</i> Debajo de la hoja
<i>5b</i> de la verbena,	<i>5c</i> de la lechuga	<i>5d</i> del perejil
<i>7a</i> tengo a mi amante	<i>7a</i> tengo a mi amante	<i>7a</i> tengo a mi amante
<i>malo:</i>	<i>malo</i>	<i>malo</i>
<i>5b</i> ¡Jesús, qué pena!	<i>5c</i> con calentura.	<i>5d</i> y no puedo ir.

El tema que se aborda es la enfermedad del amado, que lo aleja y al que la amiga/amada no puede ir a ver, y que podría clasificarse como una “canción dolorida” (Piñero, 2008).

Desarrollada a partir de un viejo motivo que forma parte de uno de los grandes tópicos en la literatura, el *locus amoenus* (lugar ameno o bonito): el amante -en este caso enfermo- espera a la amada debajo de las ramas. En un tiempo determinado- la primavera- y en un espacio particular-el huerto, jardín, junto a una fuente o manantial, etc., se produce el encuentro de los enamorados desde años muy tempranos en la literatura medieval. Y este encuentro es principalmente a la sombra de un árbol con canto de aves, flores y el soplo de la brisa. El ritmo binario y simple de la canción, nos remite a los orígenes orales de la lengua poética y por esa naturalidad y simpleza

se logran mantener las estructuras de las manifestaciones populares a través del tiempo.

Como menciona Federico de Onís, es una canción que muestra con claridad el carácter Andaluz, (en algunas de sus canciones) como Las tres hojas o En el café de Chinitas, el carácter andaluz, que se fija y difunde a fines del siglo XVIII y principios del siglo XIX, es muy patente. Esta música andaluza, producto refinado y de gran riqueza rítmica, en la que la supervivencia de una tradición antigua llega a adquirir un máximo de gracia y de complejidad.

Por otro lado, al presentarnos en la obra plantas como la verbena, la lechuga y el perejil, podemos dar cuenta tanto de la cercanía y lo común de estas en el ambiente peninsular, como del gran valor simbólico que tienen, a la vez que inmediatamente sugieren que el amor de la joven es un hombre de campo y hortelano, específicamente.

Acerca de la verbena dice Sebastián Covarrubias:

“(La verbena es) yerba conocida, por otro nombre dicha sagrada, o por el mucho provecho y remedios que della se sacan o porque en los sacrificios usavan della, con la cual también se lustravan y purificaban las casas. Dize Dioscórides, de opinión de vulgo, que, si se riega el lugar a do se hazen los convites con el agua en que huviere estado en remojo la verbena, regozija mucho los conbidados

La lechuga es <hortaliça conocida y muy usada (...) Ultra de refrescar, mitiga el apetito venéreo, de donde es símbolo de la continencia, y con el uso della viene el hombre a ser menos apto para él>

El perejil <apio menudo, que se cría entre las peñas. Déste se haze la salsa que llamamos perejil, y se echa en lo guisados y en las ensaladas>; era planta de gran poder curativo, pues servía para el tratamiento de muchas enfermedades y desde luego, se cultiva en todos los huertos del Sur. Una planta de una clara connotación

sexual en la literatura, como se ve en el siguiente texto de un < cantar viejo de Extremadura >:

*Prometió mi madre
De me dar marido
Hasta que el perexil
Estuviese florido”.*

Toda la obra de Lorca está rodeada de abundante flora peninsular, que se reviste de simbolismo campesino.

Según cuenta Isabel, la hermana de Federico:

“La unión y compenetración de don Manuel (de Falla) con Federico fue muy profunda, y juntos recorrieron muchos pueblos para recoger canciones populares. Cuando Federico encontró la “Canción de las tres hojas “en el Fargue y, entusiasmado, se la cantó, don Manuel creyó que era una composición de Federico, no una cosa popular. Para convencerle, no tuvo más remedio que pedirle el coche a mi padre y llevarlo a oír cantar la canción” (Piñero, 2008).

4. LOS MOZOS DE MONLEÓN.

Se trata de un romance, una composición poética de tradición oral, que consta de grupos de versos octosílabos, con rima asonante en los versos pares, los impares son libres y no poseen división estrófica. Se popularizó en el siglo XV y fueron recopilados en el Romancero Viejo. El que nos ocupa pertenece al Romancero Nuevo que data de principios del siglo XVI, se caracteriza por tratar temas lugareños o campesinos, y ser de sencilla invención.

Monleón es un pueblo Salmantino, que se levanta sobre un cerro, al sureste de la provincia, en una zona mezcla de llanura y las sierras de Francia y de Béjar. Borneado por los ríos Mandiles, Riofrío y Alagón.

La acción trágica del romance es la siguiente: Los mozos de Monleón realizan sus actividades agrícolas muy temprano, a fin de poder asistir a la corrida de toros en un pueblo cercano. La viuda no le da la muda de ropa limpia a su hijo, manifestando así su negativa a que asista a los toros, él contesta que irá, aunque tenga que pedir la ropa prestada. Ante la respuesta, la madre lanza a modo de presagio fatal: si va a la corrida, el toro lo matará y traerán su cadáver en un carro. Manuel Sánchez se dirige a la corrida con sus amigos, llevando las palabras de la madre a cuestas, por el camino encuentran al vaquero que crio al toro, quien también les advierte de su fiereza, pero una vez más, no atienden las señales. Ya en la plaza, Manuel Sánchez llama al toro que le coge y arrastra, dejándolo moribundo. Y cumpliéndose la premonición materna, llevan el cadáver de su hijo en el carro del rico de Monleón.

Los Mozos de Monleón, fue una canción creada y difundida en diversas zonas de la provincia de Salamanca, y por el movimiento natural de expansión y transmisión oral fueron surgiendo variantes.

El sacerdote salmantino Dámaso Ledesma publicó en 1907, en Salamanca, una obra fundamental para el folklore de la música popular española, titulada Folk-lore o Cancionero Salmantino. En ella recoge además de la música, el texto de *Los mozos de Monleón*, tomado del pueblo de Robliza (Puerto,1988).

Versión de Ledesma.

*Los mozos de Monleón se / fueron a arar temprano
para ir a la corrida / y remudar con despacio.
Al hijo de la Veñuda / el menudo no le ha dado.
Al toro tengo de ir, / aunque lo busque prestado.
Permita Dios, si te vas, / que te traigan en un carro,
las abarcas y el sombrero / de los siniestros colgando.
Se cogen los garrochones, / se marchan navas abajo,
preguntando por el toro / y el toro ya está encerrado.
En el medio del camino / al vaquero preguntaron.
Cuánto tiempo tiene el toro? / -El toro tiene ocho años.
Muchachos, no entréis a él, / mirad que el toro es muy malo,
que la leche que mamó / se la di yo por mi mano.
Si nos mata que nos mate, / ya venimos sentenciados.
Se presentan en la plaza / cuatro mozos muy gallardos.
Manuel Sánchez llamó al toro. / Nunca lo hubiera llamado...
Por el pico de una albarca / toda la plaza arrastrado,
cuando el toro lo dejó / ya lo ha dejado muy malo.
Compañeros, yo me muero, / amigos, yo estoy muy malo,
tres pañuelos tengo dentro / y éste que meto son cuatro.
Al rico de Monleón / le piden los bues y el carro
pa llevar a Manuel Sánchez / que el torito le ha matado.
A la puerta la Veñuda / arrecularon el carro.
Aquí tenéis vuestro hijo, / tal como lo habéis mandado.
A eso de los nueve meses / sale la madre bramando,
los vaqueriles arriba, / los vaqueriles abajo,
preguntando por el toro / y el toro ya está enterrado.*

Federico García Lorca, atraído por el romance, incluye entre sus canciones la versión de Ledesma, armonizando su música, cambiando

algunos detalles de texto y acortando el final. Lorca usa la forma mínima musical de 9 compases, que desarrolla Anton Weber. En los mozos de Monleón es una canción escrita en Fa mayor, con una introducción de 2 compases, una frase de 5 compases con puntos de repetición para repetir todas las coplas, y una frase incisa de 2 compases.

Texto de Lorca.

CANTADO I

*Los mozos de Monleón
se fueron a arar temprano,
ay, ay*

*Se fueron a arar temprano,
para ir a la corrida,
y remudar con despacio,
ay, ay.*

*Al hijo de la "Velluda",
el remudo no le han dado,
ay, ay.*

*El remudo no le han dado,
Al toro tengo que ir
manque vaya de prestado,
ay, ay.*

Manque vaya de prestado,

*Se presentan en la plaza
cuatro mozos muy gallardos,
ay, ay.*

Cuatro mozos muy gallardos,

*Manuel Sánchez llamó al toro;
nunca lo hubiera llamado,
ay, ay,*

Nunca lo hubiera llamado,

RECITADO SOBRE LA MUSICA II

*-Permita Dios, si lo encuentras,
que te traigan en un carro,
las albarcas y el sombrero
de los siniestros colgando.*

*Se cogen los garrochones,
se van las navas abajo,
preguntando por el toro,
y el toro ya está encerrado.*

*A la mitad del camino,
al mayoral se encontraron,*

*-Muchachos que vais al toro:
mirad que el toro es muy malo,
que la leche que mamó
se la di yo por mi mano.*

CANTADO III

*por el pico de una albarca
toda la plaza arrastrando;
ay, ay.*

Toda la plaza arrastrando,

*Cuando el toro lo dejó,
ya lo ha dejado sangrando,
ay, ay,*

Ya lo ha dejado sangrando,

RECITADO SOBRE LA MUSICA IV

*-Amigos, que yo me muero;
amigos, yo estoy muy malo;
tres pañuelos tengo dentro
y este que meto son cuatro.*

*-Que llamen al confesor,
pa que venga a confesarlo.
Cuando el confesor llegaba
Manuel Sánchez ha expirado.*

CANTADO V

*Al rico de Monleón
le piden los bues y el carro,
ay, ay,
pa llevar a Manuel Sánchez,
que el torito lo ha matado.*

*ay, ay.
A la puerta de la "Velluda"
arrecularon el carro,
ay, ay.
-Aquí tenéis, vuestro hijo
como lo habéis demandado*

5. LAS MORILLAS DE JAÉN.

“(…)”te ruego que te castigues e te guardes de non fazer pesar a Dios en pecados de fornicios. E entre todo lo al, te guarda sennaladamente de non pecar (...) ni (con) judía ni con mora, que son mugeres de otra ley e de otra creencia” (Alonso, 1997).

La larga convivencia entre judíos, moros y cristianos propició también encuentros eróticos entre ellos, y ello deja ver una enorme preocupación moral desde el punto de vista cristiano, como claramente podemos apreciar en el texto anterior, que recoge Edna Eizenberg y que toma el nombre de “Castigos e documentos” (Alonso, 1997).

Se trata de un villancico, una composición poética popular que surgió en el siglo XIII, y fue muy cultivado en el S. XVI. Formada por versos hexasílabos u octosílabos distribuidos en un estribillo de dos o 4 versos al principio y que anuncia el tema, una o más mudanzas y otra vez el estribillo.

Tiene sus orígenes en la forma poética de zéjel, una forma tradicional de poesía árabe. El zéjel en Al-Ándalus estuvo cultivado por poetas hebreos castellanos y europeos, escritos en árabe dialectal, en este caso, árabe andalusí o no árabe clásico. Era una forma musical muy popular que solía cantarse por solista y coro, acompañados por laúd, flautas, tambor y castañuelas, e incluso la danza podía tomar parte (López, 2014). La estructura tradicional del zéjel se compone de un estribillo de dos versos, tres versos con rima (mudanza: estrofa que sigue al estribillo y que tiene una rima diferente) y un cuarto que anuncia la repetición: aa(estribillo), bbb(mudanza), a (vuelta) y repetición del estribillo. Es decir: aa//bbba//aa//ccca//aa//ddda.

La canción de Lorca está armonizada en Re menor con una introducción o prelude de 2 frases (8 compases). Presenta un inciso frase de 3 compases que será el correspondiente al estribillo, seguida de la primera parte (I), una frase de 4 compases y un inciso de 3, que se repite

exactamente igual y con puntos de repetición para hacer las coplas completas. A esto le añadió, a manera de interludio las 2 frases del inicio, después el estribillo y como post-ludio las 2 frases del principio.

Las morillas de Jaén de Lorca.

a Tres morillas me enamoran

en Jaén:

a Axa y Fátima y Marién.

b Tres morillas tan garridas

b iban a coger olivas,

b y hallábanlas cogidas

en Jaén:

a Axa y Fátima y Marién.

c Y hallábanlas cogidas

c y tornaban desmaídas

c y las colores perdidas

en Jaén:

a Axa y Fátima y Marién.

d Tres morillas tan lozanas

d iban a coger manzanas

en Jaén:

a Axa y Fátima y Marién.

e Díjeles: ¿Quién sois, señoras,

e de mi vida robadoras?

e Cristianas que éramos moras

en Jaén:

a Axa y Fátima y Marién.

a Tres morillas me enamoran

en Jaén:

a Axa y Fátima y Marién.

La primera documentación escrita de *Las tres morillas*, data del S. IX en el Oriente árabe.

Está incluido en el Cancionero Musical de Palacio o Cancionero de Barbieri, que recopila música del Renacimiento, labor que llevó alrededor de cuarenta años desde el último tercio de siglo XV hasta principios del XVI, que coincidió con el reinado de los Reyes Católicos, que tal vez explicaría el verso: “cristianas que éramos moras en Jaén”, que se refiere a la conversión al cristianismo, y en contraste absoluto el hecho de que el poeta mantiene los nombres de ascendencia árabe: Axa, Fátima y Marién, pues la conversión al cristianismo implicaba el cambio de nombre.

Una de las virtudes de la poesía tradicional era la de abordar el tema erótico con una libertad encantadora y un gozo vital. Así, en *Las tres morillas*,

tanto las manzanas y las olivas están asociadas al encuentro erótico; pero, sobre todo el desmayo y la palidez.

Y al parecer, los orígenes argumentales de esta historia se atribuyen al califa Harun al-Rasid de las “Las mil y una noches”, en donde tres muchachas se disputan el miembro viril del califa y que solo logra tomar a una de ellas, quedando las otras “desmaídas” y con “los colores” perdidos (López, 2014).

6. SEVILLANAS DEL SIGLO XVIII.

La sevillana es una música y danza típicas de Sevilla que se baila en parejas y de carácter festivo, que tiene como antecedente la seguidilla sevillana

Los elementos que conforman una sevillana son: la música, la danza y el cante. Los versos se alternan entre pentasílabos y heptasílabos, la música en un compás de $\frac{3}{4}$. La melodía suele ser silábica, con una introducción de 3 o más compases que son la preparación al baile, 3 compases de ritornelo instrumental para abordar la siguiente copla (Núñez, 2011).

De la región de Andalucía, esta canción está compuesta de tres coplas, la primera de ellas busca elogiar la ciudad más famosa de la región, su fiesta, su vestimenta, costumbres y a su gente, sobre todo al barrio de Triana.

La segunda copla hace presente una de los elementos más importantes de Sevilla: las procesiones y la religiosidad, al mencionar a la virgen de la Macarena.

La tercera copla recuerda al río Guadalquivir. Con este poema se muestra de manera sencilla, todo un cúmulo de sensaciones personales e íntimas mediante estos versos que nos adentran a Sevilla.

Sevillanas del s.XVIII

I

e ¡Viva Sevilla!
e ¡Viva Sevilla!
e ¡Viva Sevilla!
7 Llevan las sevillanas
5 en la mantilla
7 un letrero que dice:
5 ¡Viva Sevilla!
5 ¡Viva Triana!
7 ¡Vivan los trianeros,
5 los de Triana!
7 ¡Vivan los sevillanos
5 y sevillanas!
5 ¡Viva Triana!
7 ¡Vivan los trianeros,
5 los de Triana!
7 ¡Vivan los sevillanos
5 y sevillanas!

II

Lo traigo andado
Lo traigo andado
Lo traigo andado
La Macarena y todo
lo traigo andado;
La Macarena y todo
lo traigo andado.
Lo traigo andado:
cara como la tuya
no la he encontrado;

La Macarena y todo
lo traigo andado.
Lo traigo andado:
cara como la tuya
no la he encontrado;
La Macarena y todo
lo traigo andado.

III

¡Qué bien pareces!
¡Qué bien pareces!
¡Qué bien pareces!
Ay río de Sevilla,
¡Qué bien pareces!
Ay río de Sevilla,
¡Qué bien pareces!
¡Qué bien pareces
lleno de velas blancas
y ramas verdes
Ay río de Sevilla,
¡Qué bien pareces!
¡Qué bien pareces!
Ay río de Sevilla
¡Qué bien bien pareces!
lleno de velas blancas
y ramas verdes.

¡Viva Sevilla!

7. EL CAFÉ DE CHINITAS.

Desde mediados del siglo XIX y hasta 1960 aproximadamente, existieron en España los cafés cantantes, establecimientos que fungían como espacios de recreación y que complementaban sus servicios de café y bocadillos, con la puesta en escena de espectáculos populares, que implicaban cante, toque y baile, para lo cual contaban con un tablado o escenario pequeño, con un decorado de carteles taurinos y costumbristas, espejos, etc., por los cuales desfilaron los más grandes exponentes del arte flamenco. Hasta que finalmente fueron desplazados por los tablaos flamencos.

El café de Chinitas fue un establecimiento de este tipo, que abrió sus puertas en la Ciudad de Málaga (Andalucía) entre 1857 y hasta 1937, en plena guerra civil. El nombre original del local de espectáculos fue Salón Royal, después tomó el nombre de Salón- teatro Chinitas, cuyo nombre fue tomado de un actor dramático llamado Chinitas.

Era un local que llegó a ser el más popular de España, en general de pequeñas dimensiones con un escenario igualmente pequeño con seis palcos laterales, que lo mismo fungía como burdel que como espacio donde tenían lugar toda clase de escándalos y peleas navajeras. Su enorme celebridad se debe a los espectáculos de flamenco que ahí tenían lugar y los personajes que asistieron, entre los cuales se encuentran, por supuesto, Federico García Lorca, Salvador Dalí, La Argentinita, Picasso, Vicente Aleixandre, y los más famosos cantaores como Antonio Chacón, Pastora y Tomás Pavón, Marchena y Juanito Valderrama, Manolo Caracol, etc.

La canción *El café de Chinitas* ha llegado hasta nuestros días gracias a la composición y a la grabación que hicieron Lorca y la Argentinita, donde nos presenta al torero Paquiro (Francisco de Paula José Joaquín Juan Montes Reina 1805-1851), quien murió en 1851, y que, a diferencia del texto, en la vida real no mató a su hermano, y que podría más bien referirse a un “germano”, que es una forma de designar a un delincuente, y que tendría

sentido porque entre el público cautivo del Café de Chinitas había alemanes (Calero y Gómez, 2016).

El poema está formado por cuatro estrofas de versos octosílabos, los versos pares tienen rima y los impares son libres, pero sin ser precisamente constante.

Texto de Lorca

I

*En el café de Chinitas
dijo Paquiro a su hermano:
«Soy más valiente que tú,
más torero y más gitano».*

II

*En el café de Chinitas
dijo Paquiro a Frascuelo:
«Soy más valiente que tú,
más gitano y más torero».*

III

*Sacó Paquiro el reló
y dijo de esta manera:
«Este toro ha de morir
antes de las cuatro y media».*

IV

*Al dar las cuatro en la calle
se salieron del café
y era Paquiro en la calle
un torero de carte*

8. NANA DE SEVILLA.

“Hace unos años, paseando por las inmediaciones de Granada, oí cantar a una mujer del pueblo mientras dormía a su niño. Siempre había notado la aguda tristeza de las canciones de cuna de nuestro país; pero nunca como entonces sentí esta verdad tan concreta. Al acercarme a la cantora para anotar la canción observé que era una andaluza guapa, alegre sin el menor tic de melancolía; pero una tradición viva obraba en ella y ejecutaba el mandado fielmente, como si escuchara las viejas voces imperiosas que patinaban por su sangre” (Del Hoyo, 1980).

El fragmento anterior es parte de la conferencia que Lorca dictó y que tituló *Las nanas infantiles*. En ella y de ella podemos sustraer la atmósfera de borde donde se combinan el dolor, la ternura, el amor y la simpleza que se han ido entrelazando en el tejido del tiempo.

“Es particularmente triste la nana con que duermen a sus hijos las gitanas de Sevilla. Pero no creo que sea oriunda de esta ciudad. Es el único tipo que presento influido por el canto de las montañas del Norte...está recogida en Sevilla, pero parece hija directa de los valles penibéticos.”

El texto de la nana que Lorca recopiló y armonizó, se trata como menciona en su conferencia *Las nanas infantiles*, de una canción con acento granadino y con requiebros andaluces y que tiene una estructura poética igual que la seguidilla: heptasílabos y pentasílabos: 7, 5, 7, 5.

Se menciona el diminutivo de la palabra galápago, que viene a ser un reptil con caparazón, es decir, una tortuguita, y es la forma de referirse cariñosamente a los bebés, al ser el movimiento de los brazos y pies semejante al de una tortuga boca arriba.

No debemos olvidar que la canción de cuna está inventada (y sus textos lo expresan) por las pobres mujeres cuyos niños son para ellas una carga, una cruz pesada con la cual muchas veces no pueden. Cada hijo, en

vez de ser una alegría, es una pesadumbre, y, naturalmente, no pueden dejar de cantarle, aun en medio de su amor, su desgana de la vida. (Del Hoyo, 1980).

Nana de Sevilla

I
Este
galapaguito
no tiene mare,
a,a,a,a,
No tiene mare,
sí,
no tiene mare,
no,
no tiene mare,
a,a,a,a

II
Lo parió una
gitana,
lo echó a la
calle.
a,a,a,a
lo echó a la
calle,sí,
lo chó a la
calle, no,
lo echo a la
calle,

a,a,a,a
III
Este niño
chiquito
no tiene cuna;
a,a,a,a,
no tiene cuna,
sí,
no tiene cuna,
no,
no tiene cuna,
a,a,a,a

IV
su padre es
carpintero
y le hará una,
a,a,a,a,
y le hará una,
sí,
y le hará una,
no,
y le hará una,
a,a,a,a.

9. LOS PELEGRINITOS.

Lorca recopiló esta canción en Granada donde había diversas variantes, de las cuales desarrolló una escenificación que propone una parte con ritmo alegre, propia de las vegas (llanuras) granadinas, y otra parte más bien melancólica que proviene de la sierra. Con la variante de las vegas se inicia y termina la canción.

En el ambiente rural de España durante los siglos XVIII, XIX y XX, éstas fueron canciones que las mujeres normalmente cantaban para amenizar y hacer más leves las tareas agrícolas y domésticas. Actividades como ir a lavar al río, cocinar, limpiar la casa, recoger la cosecha, siempre en comunidad, que es desde donde emerge y va cohesionándose una tradición

En general, eran canciones sencillas con un argumento simple, de fácil memorización, con tendencia a la repetición de palabras, oraciones e incluso estrofas, pero dotadas de un ritmo muy pegajoso yailable. Los textos casi siempre se refieren al mundo rural y folclórico.

El presente poema nos cuenta la historia de dos jóvenes que realizan un viaje a Roma para ver al papa. Ambos jóvenes están muy enamorados y pretenden casarse, pero el conflicto radica en que están emparentados por lazos familiares, son primos hermanos. Antiguamente, si dos personas de la misma familia querían contraer nupcias, necesitaban la aprobación y el permiso del papa, ya que muchos curas no veían con buenos ojos que dos jóvenes emparentados mantuvieran relaciones (se veía como un incesto).

La primera estrofa se corresponde con el planteamiento de la narración: Hacia Roma caminan dos peregrinos a que los que case el papa porque son primos.

El adelantar el circunstancial de lugar al verbo principal y posponer el sujeto “Hacia Roma caminan dos peregrinos”, en lugar de decir, por ejemplo: dos peregrinos caminan hacia Roma, además de dotar de musicalidad a la

copla, permite al narrador y al escucha internarse en la atmosfera de duración y eternidad, como si uno mismo emprendiera la aventura. Se da una vital importancia al hecho de que para conseguir un permiso de boda con un conflicto como el mencionado, se requiere nada más y nada menos que llevar a cabo una especie de odisea, que, en esa época sin medios de transporte adecuados, las travesías podían durar semanas.

Los momentos narrativos están llenos de detalles descriptivos, que se notan, por ejemplo, en la precisión acerca de la vestimenta de los protagonistas: “Sombrecito de hule lleva el mozuelo y la peregrinita de terciopelo”. El hule es un material de tela tanto resíete como flexible, barnizada en óleo, lo que la hace impermeable, en contraposición con el terciopelo, que es una tela de pelo corto y denso que al tacto es de textura suave. El uso de los diminutivos como sombrero y peregrinita imprimen un carácter afectivo, cálido y tierno a la expresión, que se podría hasta decir que genera confianza y una cercanía que atrapan al espectador (copla y canción moderna. 2021).

El poema nos puede sugerir el hacer una comparación pequeña con la novela griega o bizantina, en donde los personajes principales realizan viajes con toda clase de batallas, accidentes, naufragios por sortear. Así, los protagonistas de la canción cual héroes de una novela griega, sortean un gran cúmulo de infortunios: Al pasar por el puente de la Victoria, tropezó la madrina, cayó la novia.

Finalmente, a pesar de todas las contrariedades que han vivido los peregrinos, llegan a su destino: han llegado a palacio y suben arriba, donde el papa los entrevista, les da el permiso de casarse y tienen un final feliz.

Métricamente, la copla está formada por 5 estrofas de 6 versos de cada una (sextetos). Los versos son de arte mayor (decasílabos y dodecasílabos). El hecho de que la mayoría de los versos terminen con las palabras “mamita” y “bonita” favorece que haya rima consonante.

Los pelegrinitos texto de Lorca

Hacia Roma caminan
dos pelegrinos,
a que los case el Papa,
mamita,
porque son primos,
niña bonita,
porque son primos,
niña.

Sombrero de hule
lleva el mozuelo,
y la peregrinita,
mamita,
de terciopelo,
niña bonita,
de terciopelo,
niña.

Al pasar por el puente
de la Victoria,
tropezó la madrina,
mamita,
cayó la novia,
niña bonita,
cayó la novia,
niña.

Han llegado a Palacio,
suben arriba,
y en la sala del Papa
mamita,
los desaniman,
niña bonita,
los desaniman,
niña.

Les ha preguntado el Papa
cómo se llaman.
Él le dice que Pedro
mamita,
y ella que Ana,
niña bonita,
y ella que Ana,
niña.

Le ha preguntado el Papa
que qué edad tienen.
Ella dice que quince,
mamita,
y él diecisiete,

niña bonita,
y él diecisiete,
niña.

Le ha preguntado el Papa
de dónde eran.
Ella dice de Cabra,
mamita,
y él de Antequera,
niña bonita,
y él de Antequera,
niña.

Le ha preguntado el Papa
que si han pecado.
El le dice que un beso,
mamita,
que le había dado,
niña bonita,
que le había dado,
niña.

Y la peregrinita,
que es vergonzosa,
se le ha puesto la cara,
mamita,
como una rosa,
niña bonita,
como una rosa,
niña.

Y ha respondido el Papa
desde su cuarto:
¡Quién fuera pelegrino,
mamita,
para otro tanto,
niña bonita,
para otro tanto,
niña!

Las campanas de Roma
ya repicaron
porque los pelegrinos,
mamita,
ya se casaron,
niña bonita,
ya se casaron,
niña.

10. ZORONGO.

Se trata de un canto y baile popular propio de la música andaluza. Sin duda el Zorongo que recopiló y armonizó Lorca, y que posteriormente grabó con la Argentinita en 1931, es el más conocido.

El zorongo era baile muy usado en la época de la tonadilla del siglo XVIII, derivado quizás de la zarabanda y el zarandillo, que al parecer fueron bailes originales de las agrupaciones zámbricas (danza típica de los gitanos) del Sacromonte de Granada, y su nombre se debe a que en una de sus letras más populares aparece a modo de estribillo la palabra zorongo. Como se ve en la siguiente tonadilla sin fecha *El último que llega* de Blas de Laserna y en el sainete de 1783 *El tribunal del gusto*, del mismo autor, se encuentra un famoso estribillo (Castro Buendía, 2014).

*Ay zorongo zorongo zorongo
que lo que mi madre me compra me pongo
que, si me compraba una camisita,
que llena de encajes que por las manguitas
que toma zorongo, zorongo, zorongo*

Por otro lado, Antonio Cairón, en 1820 describe el zorongo como un baile derivado de la zarabanda (Castro Buendía, 2014):

Este baile (la zarabanda) fue el origen y la fuente de otros muchos no menos picarescos que el tronco de donde procedían, (...) todos se bailaban con castañuelas; siendo siempre su compás ternario, y los movimientos de los pies y cuerpo retorcidos y descompuestos. De estos y de otros semejantes han quedado aún copias, pero mucho más moderadas; como se observa en el zorongo, el ole, la cachucha y otros que no son más que zarabanda continuada (...)

José Luis Navarro describe el baile del zorongo con movimientos caracterizados por los balanceos del cuerpo y las caderas, situando su origen

en el Congo. Para ello se basa en un pliego de cordel del siglo XVIII donde aparece este texto (Castro Buendía, 2014, pág.21):

*Tú has venido desde el Congo
y como fuerte africano
pasaste, por tu bondad
de ser moro a ser cristiano.
¡Ay zorongó, zorongó, zorongó!*

El Zorongó que recopila Lorca es un texto de amor, donde la amada expresa que, con sus manos de cariño, es decir, su amor, abriga y guarda a su amado. A quien le hace el reclamo de hacerla sufrir y llorar en medio de una especie de campo desierto, al no verlo venir en su caballo a visitarla pues ya no son novios. Hace claro su deseo y añoranza de su abrazo, y que, si el día tuviese más de veinticuatro horas, más tiempo lo querría. Ni la luna, ni las flores, ni todo lo que las rodea igualan el hecho de tener a su gitano al lado. Vive, espera y llora por él. Por sus brazos, por sus sueños, por su cariño.

Zorongó

I
*Tengo los ojos azules,
tengo los ojos azules
y el corazoncillo igual
que la cresta de la lumbre.*

II
*De noche me salgo al patio
y me harto de llorar
de ver que te quiero tanto
y tú no me quieras ná.*

III
*Esta gitana está loca,
pero loquita de atar,
que lo que sueña de noche
quiere que sea verdad.*

IV
*Las manos de mi cariño
te están bordando una capa
con agremán de alhelíes
y con esclavina de agua.
Cuando fuiste novio mío,
por la primavera blanca,
los cascós de tu caballo
cuatro sollozos de plata.*

*La luna es un pozo chico,
las flores no valen nada,
lo que valen son tus brazos
cuando de noche me abrazan,
lo que valen son tus brazos
cuando de noche me abrazan.*

11. ROMANCE DE DON BOYSO.

El romance de Don Boyso es uno de los legados orales más representativos de la Edad Media leonesa, que ha transitado por numerosas modificaciones a lo largo de la historia. En este romance han quedado recogidas diferentes versiones, muchas de ellas tomadas en *Tradiciones Orales Leonesas II, Romancero General de León II*.

La música que acompaña el *Romance de Don Boyso* es sefardí, esa mezcla judía árabe de una belleza tal que provoca embeleso. La música del romance sefardí es fundamentalmente monódica llena de melismas, adornos y libertades rítmicas, haciendo que esta historia sea más interesante y dulce para el oído, de disposición más bien silábicas, razón por la cual se dificulta el ser cantada en grupo.

En esta canción se narra la historia de las fronteras de moros y cristianos. Don Boyso, caballero cristiano, va a tierra de moros buscando una esposa; cree encontrar a una judía, le propone bodas si se hace cristiana, descubriendo luego que ha rescatado por azar a su propia hermana Rosalinda que estaba cautiva (Hispanismo.org).

Versión de Lorca

*Camina Don Boyso mañanita fría
a tierra de moros a buscar amiga.*

*Hallóla lavando en la fuente fría.
-¿Qué haces ahí, mora, hija de judía?
-Deja a mí caballo beber agua fría.
-Reviente el caballo y quien lo traía,
que yo no soy mora ni hija de judía.
Soy una cristiana que aquí estoy cautiva.
-Si fueras cristiana, yo te llevaría
y en paños de seda yo te envolvería,
pero si eres mora yo te dejaría.*

*Montóla a caballo por ver qué decía;
en las siete leguas no hablara la niña.
Al pasar un campo de verdes olivas por
aquellos prados qué llantos hacía.*

*-¡Ay, prados! ¡Ay, prados! prados de mi
vida.*

*Cuando el rey, mi padre, plantó aquí
esta oliva,*

*él se la plantara, yo se la tenía,
la reina, mi madre, la seda torcía,
mi hermano, Don Boyso, los toros
corría.*

-¿Y cómo te llamas?

*-Yo soy Rosalinda,
que así me pusieron porque al ser
nacida
una linda rosa n'el pecho tenía.*

*-pues tú, por las señas, mi hermana
serías.*

*Abre la mi madre puertas de alegría,
por traerla nuera le traigo su hija.*

La temática es la que remite este romance a la Edad Media; un príncipe que viaja a tierra de moros en busca de esposa, que, en la versión recogida por Menéndez Pidal, que es más extensa, el romance dice abiertamente que baja al Reino de Grana, por lo tanto, todavía existe el Reino de Granada, que es el último reino musulmán en España, se trata pues, de un tema referente al siglo XV, pues los árabes fueron expulsados de España en 1492.

En cuanto a atribuirlo a la región leonesa, es porque fue allí donde fueron recogidas las distintas versiones que hasta hoy existen, primero de la tradición oral y más tarde de la escrita. Además, la época gloriosa del romance es el siglo XV, pero se da por sentado que es una adaptación de canciones populares, bastante difícil de ubicar en un momento concreto, pero que, del hecho de haber sido recopiladas en puño y letra, se puede deducir que fue una canción muy popular en su época.

Versión recogida por Menéndez Pidal.

ROMANCE DE DON BUESO

Lunes era, lunes
de Pascua florida,
guerrear los moros
los campos de Oliva.
¡Ay campos de Oliva,
ay campos de Grana,
tanta buena gente
llevan cautivada!
¡Tanta buena gente
que llevan cautiva!,
y entre ellos llevaban
a la infanta niña;
cubierta la llevan
de oro y perlería,
a la reina mora
la presentarían.
—Toméis, vos, señora,
esta cautivita,
que en España toda
no la hay tan bonita;
toméis vos, señora,
esta cautivada,
que en todo tu reino
no la hay tan galana.
No la quiero, no,
a la cautivita,
que el rey es
mancebo,
la enamoraría.
—No la quiero, no,
a la cautivada,
que el rey es
mancebo,
la enamorara.
—Mandadla, señora,
con el pan al horno,
allí dejará
hermosura el rostro;
mandadla, señora,
a lavar al río,
allí dejará
hermosura y brío.
Paños de la reina
va a lavar la niña;
lloviendo, nevando,
la color perdía;
la niña lavando,
la niña torciendo,
aun bien no amanece
los paños tendiendo.

Madrugá Don Bueso
al romper el día,
a tierra de moros
a buscar amiga.
Hallóla lavando
en la fuente fría:
—Quita de ahí, mora,
hija de judía,
deja a mi caballo
beber agua limpia.
—¡Reviente el caballo
y quien lo traía!,
que yo no soy mora
ni hija de judía,
sino una cristiana
que aquí estoy cautiva.
—¡Oh qué lindas
manos
en el agua fría!
¿si venís, la niña,
en mi compañía?
¡Oh qué blancas
manos
en el agua clara!
¿si queréis, la niña,
venir en compañía?
—Con un hombre solo
yo a fe no me iría,
por los altos montes
miedo te tendría.
—Juro por mi espada,
mi espada dorada,
de no hacerte mal,
más que a hermana
mía.
—Pues ir, caballero,
de buen grado iría.
¿Paños de la reina
yo qué los haría?
—Los de grana y oro
tráelos, vida mía,
los de holanda y plata
al río echarías.
Y digas, la niña,
la niña garrida,
¿has de ir en las ancas
o has de ir en la silla?
—Montaré en las
ancas
que es más honra mía.
Tomóla don Bueso,
a ancas la subía.

Tierras van andando,
tierras conocía,
tierras va mirando
da en llorar la niña.
—¿Por qué lloras, flor,
por qué lloras, vida?,
¡maldígame Dios
si yo mal te haría!
—¡Ay campos de
Grana,
ay campos de Oliva,
veo los palacios
donde fui nacida!
Cuando el rey mi
padre
plantó aquí esta oliva,
él se la plantaba,
yo se la tenía,
mi madre la reina
bordaba y cosía,
yo como chiquita
la seda torcía,
mi hermano don Bueso
los toros corría;
yo como chiquita
la aguja enhebraba,
mi hermano don Bueso
caballos
domaba. ¡Abrid
puertas, madre,
puertas de alegría,
por traeros nuera
traigo vuestra hija!
—¡Si me traes nuera,
sea bien venida!
Para ser mi hija,
¡qué descolorida!
—¿Qué color, mi
madre,
qué color quería,
si hace siete años
que pan no comía,
si no eran los berros
de una fuente fría
do culebras cantan,
caballos bebían?
¡Si no eran los berros
de unas aguas margas
do caballos beben
y culebras cantan!
¡Válgame Dios, valga,
y Santa María!
¡Ay campos de Grana,
ay campos de Oliva!

12. LOS REYES DE LA BARAJA.

Poema de Lorca, forma parte de su libro *Primeras canciones* publicado en 1922, se trata de una canción popular infantil que se cantaba en la comba o el pilla-pilla que eran juegos típicos. En este tipo de melodías no destacan los recursos estilísticos, se da preferencia al ritmo y a la rima sobre el texto. Podemos reconocer en la primera estrofa, el disgusto del enamorado porque la madre de la amada anhela un buen partido para su hija, por ejemplo, un rey, ahí cobra sentido la comparación con las cartas de reyes de la baraja española. La primera estrofa es un juego con dos significados diferentes de la palabra rey: si la madre quiere para su hija un rey, un monarca, alguien especial, el amante le ofrece cuatro, los de la baraja.

En general describe la desilusión del amado al observar cómo la madre de su amada ha influido en sus relaciones, y que su hija se merece algo mejor, de aquí su sentido sarcástico en la primera estrofa el enfado evidente en las demás por hacer caso a la madre.

La segunda estrofa recrea la canción de un juego de niños “el pillao”. En la tercera estrofa se distancia de tres elementos de la naturaleza: olivo, esparto y sarmiento. En los últimos versos “me arrepiento /de haberte querido tanto” hay otro tema: el desamor (Valero, 2015).

I

*Si tu madre quiere un rey,
la baraja tiene cuatro:
rey de oro, rey de copas,
rey de espadas, rey de bastos.*

*Corre que te pillo,
corre que te agarro,
Mira que te lleno,
La cara de barro*

II

*Del olivo me retiro,
del esparto yo me aparto,
del sarmiento me arrepiento,
de haberte querido tanto.*

*Corre que te pillo
corre que te agarro
mira que te lleno
la cara de barro.*

13. LA TARARA.

Se trata de una “canción de corro”, es decir que los niños cantaban y bailaban en círculos, tomados de la mano, en la provincia de Soria, particularmente; la letra podía variar de una región a otra.

La canción trata de una mujer medio loca, la Tarara, que se pasea por todos lados bailando, una aproximación del significado de tarara podría ser “de poco juicio “o “loco”. Es una figura que viene a representar lo distinto, excluido, sufrido y marginado, y más puntualmente el universo femenino en entorno patriarcal, y que se rebela contra la normalidad social que los margina, provocando y a pesar de las burlas.

Algunos especialistas apuntan que su origen estaría en una copla de origen sefardí, las primeras versiones conocidas datan del siglo XIX. Al parecer se hizo popular en la guerra civil con letra distinta y que incluso las tropas moras que luchaban al lado de Franco, aprendieron la canción y fueron transmitiéndola a sus hijos, convirtiéndola así en una canción marroquí más, y aún se pueden encontrar actualmente diversas versiones de esa canción en Argelia o Marruecos. Como en todos los textos de tradición oral, van cambiando y por eso encontramos distintas versiones:

Tiene la Tarara unos pantalones que de arriba abajo todos son botones

Tiene la Tarara en su casa un gato que come lechuga de segundo plato...

Baila la Tarara con bata de cola y si no hay pareja bailotea sola....

Tiene la Tarara un dedito malo que curar no puede ningún cirujano....

En esa época los mozos tenían por costumbre realizar rondas nocturnas, en las cuales dejaban ver quiénes eran las mozas de su interés y cortejo, pero las mujeres por otro lado, no disponían de este tipo de espacio, por eso aprovechaban y creaban espacios lúdicos y festivos para abordar e interpelar a los mozos. (Calero y Gómez, 2016).

La Tarara

I

*La Tarara sí,
la Tarara, no
La Tarara, niña
que la he visto yo.*

II

*Lleva mi Tarara
un vestido verde
lleno de volantes
y de cascabeles.*

III

*La Tarara sí,
la Tarara, no*

*La Tarara niña
que la he visto yo.*

IV

*Luce mi Tarara
su color de seda
sobre las retamas
y la hierbabuena*

V

*Ay, Tarara loca.
Mueve la cintura
para los muchachos
de las aceitunas.*

RESULTADOS Y REFLEXIONES FINALES.

El trabajo desarrollado durante las sesiones ha sido antes que cualquier cosa, una experiencia gratificante en su totalidad, que nos ha permitido abrirnos a la experiencia, desarrollar disposición de trabajo y ser cada vez más sensibles acerca de las atmosferas que se crean durante los ejercicios y la exploración, así como de la belleza que se desprenden del trabajo acompañado, esto ha despertado incluso el genuino cuidado para con su hacer y con los demás, el entender el esfuerzo y la atención que implican el enfrentarse a un ejercicio y ser observados, hace que se guarde distancia, respeto y cuidado por el trabajo de sus compañeros, este cuidado hace que el espacio de trabajo se convierta en un espacio sagrado.

En términos técnicos y de resolución de ejercicios, las sesiones de trabajo organizadas en el taller multidisciplinario arrojan en el alumno soltura y fluidez en la enunciación del texto, el ejercicio de la memoria, el reconocimiento de la intención y ritmo del texto; se puede reconocer inmediatamente la solvencia en la pronunciación, claridad en las ideas que se presentan, lo cual ofrece una gran gama de posibilidades de presentar detalles en el decir (parlato-hablado), de modo que poco a poco el estudiante se va apropiando del texto, de las intenciones, lo que le permiten expresar con mayor precisión sutilezas que van emergiendo y va siendo fiel a su sentir y emoción.

Por otra parte, los estudiantes en las sesiones de movimiento corporal, independientemente del entrenamiento físico que cada uno tenga y de las dimensiones que cada uno presente, empezaron a desarrollar la confianza para poder mover su cuerpo, a partir de reconocer que el ejercicio de cantar no solo se trata de emitir sonidos, sino de una compleja y variada coordinación de la musculatura total, desde la punta de los pies hasta la coronilla. Han adquirido soltura al reconocer y tener consciencia del peso y fuerza de sus propios movimientos, lo que genera una sensación de

naturalidad, que poco a poco va sufriendo una cualidad acartonada y rígida. Al iniciar la exploración de movimiento de forma grupal, era muy evidente que en las primeras sesiones había además de emoción, vergüenza, miedo de hacer movimientos, de estar cerca, e incluso en algunos casos, de un prejuicio automático, que respondía a que los alumnos pensaban que tal vez sus movimientos eran torpes, inadecuados o ridículos. Fue muy importante señalar esta situación y que cada uno en su propia voz, explicara sus sensaciones y los pensamientos que le rondaban al momento de estar en el ejercicio. Esta práctica de externar y describir sus sensaciones les hizo ver que se reconocían en el otro, y eso relajó el ambiente y sus cuerpos se fueron tornando leves.

Destaco de manera particular el hecho de que después de haber tenido dos años de sesiones en línea, volvimos a reconocer lo que causa la presencia de la otredad, nos generó una enorme emoción, un impulso poderoso de compañía y bienestar, las conexiones que aparecen de los encuentros vienen a complementar el movimiento de agenciamiento y el proceso de aprendizaje e incorporación de la información viene a cohesionarse.

En cuanto a la resolución del registro vocal medio, las sesiones avanzaron con buen éxito pues los alumnos fueron capaces de coordinar más elementos a las dinámicas de entrenamiento, su atención fue creciendo, y así empezaron la coordinación de enunciación de texto, con exploración de movimiento corporal, usar objetos variados e interactuar con los otros. Seguido a esto, se añadió el cantar las melodías a cappella. Aquí se presentó un desafío que tiene que ver con la configuración tan rígida del acto de cantar, pareciera que en cuestión de segundos y mágicamente todo el entrenamiento anterior e inmediato se hubiese esfumado, pues al posarse en medio del lugar de entrenamiento para abordar la obra, los cuerpos volvían a adquirir una rigidez memorizada con anterioridad, y ha sido de gran

ayuda el señalarlo y pensarlo en términos de coordinación e ir por la vía de la equivalencia. Recordar los elementos del entrenamiento de enunciación de texto, exploración corporal, paso a paso con mucho cuidado, compañía y paciencia, hicieron que las líneas fueran adquiriendo otro sentido, que era notorio en la presencia que adquiría el cuerpo y en la fluidez que además provocó un enorme cambio en la sonoridad vocal. En ocasiones repetimos 5 o 6 veces los ejercicios, añadiendo uno a uno los elementos de modo que el alumno creara una nueva memoria de movimiento y coordinación, hasta que se sintiera seguro de sus movimientos y pudiese hacer la transición por sí mismo.

Las sesiones corporales grupales fueron muy extensas, aproximadamente 4 horas de ejercicios y repeticiones, de compañía y de lidiar con las ansiedades, nervios y angustias de cada uno, siempre con un ánimo empático, a sabiendas de que estábamos inmiscuidos en una delicada tarea. El tiempo dedicado para tomar una pausa en las sesiones fue de entre 20 y 30 minutos, sobre todo para comer ligeramente, hidratarse y despejarse para volver al trabajo y tratar de encontrar la atención necesaria y continuar.

Las repeticiones y sesiones anteriormente mencionadas fueron cruciales para el momento en que el pianista se añadió a las sesiones, pues para entonces ya tenían una propuesta propia acerca del ritmo, de las intenciones y de los movimientos, pero no fue sino hasta el encuentro de la sonoridad con el piano que, atendieron el volumen y la sensación completa de su voz en conjunción con los movimientos trabajados.

Acostumbrarse a la sonoridad del piano y la labor de ensamblar fue un proceso que sorpresivamente fue más empático de lo que habíamos imaginado y que resultó ser muy fluido y más fácil de lo que habían experimentado antes. En cada sesión fueron descubriendo más movimientos, gestos, exploraron mayor articulación de texto para añadir

efectos dramáticos a las líneas y estaban de buen humor y alegres, dispuestos a la exploración y el ejercicio. Cuando un estudiante no encontraba el gesto adecuado o se estancaba, sobre todo los que menos entrenamiento tienen, fueron auxiliados por otro compañero hasta que encontrara sus impulsos, siempre envueltos en un ambiente de respeto por el trabajo del otro y de compañía.

En términos que tienen que ver con aspectos específicos de los estudiantes, se puede notar con claridad que la estudiante AB, que es quien menos experiencia tenía, nos encontrábamos preparando sus exámenes de admisión a la universidad de música, no había explorado el trabajo con los textos, ni el movimiento corporal, ni la enunciación del texto y todas esas dudas eran leídas en su corporalidad como rigidez, con gestos asustados, con una enunciación cohibida y avergonzada. La canción que le fue asignada fue *Los cuatro muleros*, porque es una canción brillante y fresca en cuanto a carácter y porque tiene una propuesta melódica que lleva hacia el registro medio-agudo, lo que hace de alguna manera que sea menos fatigante en una musculatura con poco tiempo de entrenamiento. Con la compañía, rigurosidad y regularidad del trabajo, encontró las maneras de organizar el estudio que de a poco su cuerpo fue dando indicios de suavidad y soltura en los movimientos, una voz melodiosa al enunciar el texto, presente y clara en la emisión y con mayores certezas en su hacer, fue adquiriendo una comodidad particular que se notaba sobretodo en su ánimo alegre.

Ella describe su experiencia de la siguiente manera:

“Primero quiero decir que el entrenamiento me gustó mucho y me resultó muy útil porque nunca antes había explorado mi voz al mismo tiempo que el movimiento del cuerpo de esa forma. Esto me ayudó sobre todo a que estén más conectados entre sí, mi cuerpo y mi voz, y por lo tanto tengan más congruencia entre sí al momento de interpretar, lo cual yo creo que ha sido una de las principales cosas que me han ganado un poco de soltura en escena. También fue muy útil porque me hizo integrar a mi proceso de interpretación el concepto de los impulsos, aprender a sentirlos y a

seguirlos para conseguir que mis movimientos sean orgánicos. Lo cual provocó que ahora estos movimientos actúen a mi favor porque refuerzan lo que estoy diciendo en lugar de que representen un elemento más con el que batallar como lo hacía antes.

Otra cosa que me ayudó mucho fue trabajar con mis compañeros. En primer lugar, porque estaba acostumbrada a trabajar únicamente con la maestra y yo presentes en el salón, y entonces el hecho de tener que hacerlo ahora con más personas observándome representó un reto. Pero considero que lo sobrellevé de manera muy positiva debido a que el ambiente de trabajo que se creó fue siempre muy amable y comprensivo y me sentí apoyada y nunca juzgada de mala manera, lo cual me facilitó las cosas, además de que la retroalimentación que hacíamos, también de una manera muy respetuosa, me hacían notar cosas que yo sola probablemente no habría visto.

Y en segundo lugar porque hicimos varios ejercicios en donde tuvimos que hacer trabajo de equipo, por ejemplo, el que todos o en pareja estábamos en el espacio escénico y uno por uno íbamos cantando, pero siempre sintiendo y tomando en cuenta la presencia de los demás o incluso algunas veces interactuando con ellos. Para empezar eso fue nuevo para mí porque nunca había trabajado las interacciones en escena. Pero considero que lo pude sobrellevar de manera positiva porque también integramos el concepto de los impulsos, el cual hizo que las cosas fluyeran más fácilmente, aunque al inicio me costó trabajo enfocar mi atención a un elemento más, creo que una vez me acostumbré a eso incluso me ayudó porque me orillaba a estar consciente de mi entorno en lugar de estar ensimismada todo el tiempo como antes.

Otro ejercicio que me ayudó, fue en el que integrábamos un objeto en nuestra interpretación. Considero que me ayudó porque aprendí a usarlo a mi favor también a través de seguir los impulsos.

Otro ejercicio que me gustó fue en el que teníamos tareas específicas como mover un objeto de una esquina a otra mientras cantábamos, porque me ayudó a practicar el tener mi atención en varios elementos y no sólo en mi voz. A parte, me hizo tener

que encontrar la forma de “anclar” mi voz de una manera que fuera cómoda pero estable para que me pudiera mover más de lo que estoy acostumbrada (agacharme varias veces y caminar), es decir me hizo reforzar lo que aprendía en clase de canto individual porque entendí mejor por qué y de qué forma era necesario conectar y apoyarme de todo el cuerpo, lo cual considero que terminó por darme un poco más de estabilidad en la voz además de poder moverme con más facilidad.

En general puedo decir que el entrenamiento me ayudó muchísimo porque me dio varias herramientas nuevas y muy útiles que integré a mi interpretación, nuevas formas de practicar y entrenar e incluso aprendí cosas de mi propia voz y movimiento gracias a la exploración. Además de que lo he disfrutado mucho porque siempre el ambiente ha sido muy agradable, lo cual lo hace aún mejor. Definitivamente aprecio mucho la oportunidad de participar en esto porque obtuve cosas muy valiosas para mí. “

Por otro lado, la estudiante DL estuvo a cargo de la canción número uno *Anda jaleo*, es decir, de abrir el programa, ello debido primeramente a su particular gusto por esta pieza y seguido de la seguridad y soltura que con mucha naturalidad posee. Una obra con un carácter más bravío, dolorido y despechado y que se mueve melódicamente básicamente en el registro central. Al principio su sonoridad y su registro central eran inseguros y muy cohibidos, pero hacia el final de cada entrenamiento ganaba mayor seguridad en cuanto a cómo mover su musculatura para dibujar con movimientos corporales el sentido y la entraña del texto, esto imprimía mayor sonoridad, sorprendentemente descubrimos un sonido dulce y nostálgico, con mucha claridad fue construyendo una interpretación con una atmósfera nueva, fresca y comfortable. Dicho en sus palabras:

“El trabajo que hemos hecho para preparar las piezas no era como yo lo esperaba. Al principio creí que únicamente sería como una clase normal de canto, pero grupal. Sin embargo, quedé sorprendida desde la primera sesión, dado que Brenda no solo se enfocó en la técnica vocal, sino en nuestro cuerpo completo. Cada sesión

tuvimos que trabajar en la pieza que cantaríamos, y abordarla desde distintas perspectivas para hacerla totalmente nuestra. Fuimos paso a paso, hablando los textos mientras caminábamos, dibujábamos, y nos movíamos por todo un espacio, interactuando con diferentes objetos. Luego de un tiempo con esta forma de trabajo, llegó un momento en el cual ya no era necesario hacer nada más que cantar como normalmente hacíamos, pero nuestros cuerpos poseían la memoria de los ejercicios previos, y así nos costó menos recordar el texto y movernos de una manera más natural.

Me he sentido muy cómoda durante todo este proceso, pues me ayudó bastante para tener más confianza tanto en mi voz como en mi expresión, y también en la pieza que trabajé.”

La tercera y cuarta canciones *Las tres hojas* y *Los mozos de Monleón* respectivamente, fueron asignadas a la estudiante AG. Con una sonoridad más grande y de una tesitura con características más bien líricas, con más tiempo de entrenamiento y más experiencia. Le fueron asignadas estas canciones porque son obras de hechura totalmente opuesta. La primera una canción de carácter alegre y coqueto que toca rápidamente el registro medio agudo y que pasa con rapidez y levedad el registro central, por las características de su voz el desafío consistió en hallar su levedad y flexibilidad, así como el carácter desenfadado y desenvuelto de la obra. La segunda canción que es más bien trágica y se encuentra en lo que llamo, el corazón del registro central, abarcando solamente una octava, en donde logró encontrar su justa medida en lo vocal, además de hacer una puntualización y desmembramiento del texto acompañado de gestos y movimientos precisos en cada copla. La rigidez corporal y la gestualidad al cantar en esta estudiante, fueron desde el principio un punto evidente a trabajar y explorar, y hacia el final del taller la diferencia al abordar sus obras fue contundente, ella se nota con mayor fluidez, seguridad vocal y corporal. Ha logrado una hermosa sutileza al bordar sus líneas musicales llenas de

una enorme textura expansiva. La estudiante expresa de la siguiente manera su experiencia en el entrenamiento:

“Los ejercicios físicos me han ayudado bastante a relajar mi cuerpo y enfocar mi mente. Creo que gracias al trabajo que hemos hecho he podido relajarme más y eso ayuda a que mi voz fluya de una mejor manera. Al mantener el movimiento en mi cuerpo, mantengo más movimiento y flexibilidad en mi voz, además de que gracias a enfocarme a cómo debería ser el movimiento dejo de preocuparme por cómo estoy sonando y por ende me veo más relajada al momento de cantar. También he notado que gracias al trabajo físico he aprendido a trabajar en el texto y a crearme una historia de lo que digo, y eso me ayuda a proyectar la canción de una mejor manera y a que la gente se involucre más en la música, además también es un gran apoyo para enfocarte en otra cosa y dejar que todo el trabajo vocal que hemos hecho salga y funcione de una mejor manera y más orgánica.

Creo que también, el trabajar viendo y escuchando a otras personas ha ayudado mucho a notar las correcciones en los otros en cómo cambia el sonido a partir de ello, porque muchas veces uno mismo no nota tan claramente o tan rápido como cuando los ves en alguien más, y eso ayuda mucho a aclarar lo que uno tiene que hacer al cantar, o cómo le gustaría proyectar las cosas, y en lo particular, creo que mis compañeros me han ayudado a soltarme un poco y ser menos penosa.

En cuanto al trabajo vocal que hemos tenido, creo que es un trabajo enormemente arduo que ha venido a cambiar y mejorar todo, desde que tomo clases con Brenda, mi respiración es muchísimo mejor que antes, tengo mayor control en el aire, mi escape de aire se quitó, mi *vibrato* mejoró muchísimo, la tensión que sentía en la garganta se quitó, la voz está enfrente con brillo, con más color y más grande, y gracias al control que ahora tengo, yo siento que canto con una columna de aire más chiquita y me es más fácil hacerlo. Aprendí a hacer más matices, a soltarme más y sobre todo a confiar más en mí y mi instrumento, a aprender cómo calibrar, mover y colocar mis músculos para hacer distintos efectos y conocerme mejor. Y creo que, gracias a Brenda, al cariño y al ahínco con el que hace las cosas, y también a convivir y ver cómo hacen las cosas mis compañeros, me han ayudado

a recordar el gusto que tenía por la música y cantar de cuando quise dedicarme a esto.”

Para finalizar la primera parte del programa, el estudiante BF exploró la canción número cinco *Las morillas de Jaén* y la canción siete *El café de Chinitas*. Le fueron asignadas estas obras por el tiempo de entrenamiento y por la solvencia técnica, las dos obras de carácter contrastante. Con una presencia muy amable y dispuesta al trabajo siempre. La rigidez corporal de manera muy pronunciada al momento de cantar fue el punto más importante a trabajar, aunado a una pronunciación poco articulada resultado del uso por muchos años de correctores dentales (*brackets*) seguida de la transición de habérselos retirado. Sin duda la exploración de movimientos libres y el desentrañar los textos con distintas intenciones y uso de objetos, fueron algo de lo que se apropió y aplicó en cada frase, de modo que observar su desempeño al pasar de una obra que apela a una atmosfera sensual y de ensueño a la otra, que es absolutamente brava y de arranque, es muy claro de oír y ver en una voz resonante y con mucho carácter. El orden de las canciones fue alterado con el objeto de que el alumno explorara canciones con un carácter distinto y por ello saltamos la canción seis *Sevillanas del siglo XVIII*.

En las palabras del estudiante:

“En el trabajo que realizamos para preparar el repertorio de Lorca, me gustó la manera sistemática en la que abordamos el repertorio, desde construir el texto y encontrarle sentido a partir de otros estados de consciencia a los que accedimos con el trabajo físico espacial de los ejercicios teatrales, en los cuales también descubrimos los impulsos que el cuerpo requería para hacer uso de las herramientas que desarrollamos con el trabajo técnico y terminar unificando todo, la parte intelectual del texto, la técnica vocal y la expresión física. Puedo decir que trabajar en este repertorio me mostró una manera más integral de cómo abordar el repertorio en general y realmente poder reconocerlo más allá de la partitura.”

En cada canción que los estudiantes abordaron se vio reflejado el movimiento de agenciamiento, se fue creando una retroalimentación y un aprendizaje entre todos, tomar elementos incluso de los otros, verse reflejado y reconocerse en el gesto o movimiento del otro, añadiendo elementos que se observaban en los demás y al intentarlos se hacían propios, pero con la esencia de cada uno, que no es ya una copia sino un emerger creativo. Tengo un empeño particular en recalcar el hecho de crear siempre un espacio respetuoso de trabajo y exploración, en donde se muestran y se sienten muchas intensidades, algunas muy rígidas y pesadas que pareciera que no se pueden transitar, pero que paso a paso, con la distancia y el permitirnos explorar, sin juzgar la travesía del otro fue siempre más llevadero, leve y de enorme aprendizaje, lo cual hace una huella en su musculatura y en su forma de organizar el mundo. Hay otras maneras.

En cuanto a mi experiencia puedo decir que si bien he explorado todos los ejercicios que se involucran en el presente taller, exploré y abordé todas las canciones y siempre en cada aproximación en el ejercicio con los alumnos iba descubriendo y dando cuenta de la magnificencia y gracia de la disposición de trabajo y del deseo de aprender pueden hacer. En mi movimiento de agenciamiento mencionaré el *Zorongo* de manera particular, pues en la partitura están escritos los ritmos que corresponden al zapateo, y yo pude haber aprendido zapateado flamenco, pero no lo hice porque lo que yo sé es zapatear los ritmos de las chilenas de la costa de Guerrero y de Oaxaca, y mi intento es agenciarme de los elementos que tengo a la mano y que sé, y adaptarlos para apropiarme de la obra para interpretar y crear. Al final todos estábamos en movimiento, lo que me hace sentir muy afortunada y agradecida por toda la experiencia, es para mí siempre como una gran fiesta de aprendizaje, siempre.

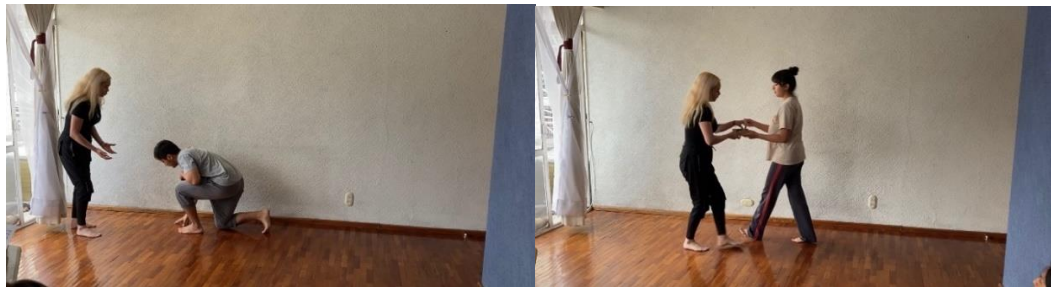
Así es como la presente propuesta metodológica tomó mayor forma en tanto fue poniéndose en práctica, diseñada pensando siempre en cómo ayudar a plantear de manera ordenada y con apertura, herramientas para que el estudiante sea en gran medida poseedor de sus posibilidades sonoras y dueño de sí, cualquiera que sea el punto de su desarrollo en el que se encuentre, pues es simplemente perfecto, no podría ser de otra forma hasta ese momento y tenemos que aprender a trabajar empáticamente con las circunstancias en las que nos encontremos, y que podamos vislumbrar y sin menospreciar ni refutar la imitación sonora, ella es solamente una de tantas posibilidades de ejercitar y construir la sonoridad y el bagaje de una voz. Que habría que ir de una manera lúdica a la exploración, ejercicio e invención de la técnica vocal, de una manera paciente, inteligente y sensible de todo lo que le rodea. Es en esa paciencia y ejercicio metódico donde reside la importancia de la pedagogía y la educación musical, en descubrir que así sea el más pequeño ritmo, sensación, textura, pensamiento, el estudiante y explorador pueda reconocerlo y propiciar el encuentro de su propia voz.

ANEXOS

SESIÓN DE CALENTAMIENTO.



SESIÓN GRUPAL. EJERCICIO EN PAREJAS.



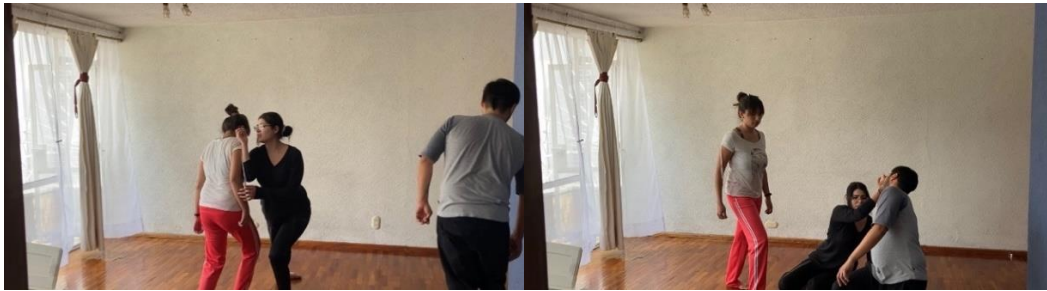
SESIÓN GRUPAL. EJERCICIO EN PAREJAS



SESIÓN GRUPAL. CONTACTO VISUAL Y MOVIMIENTO LIBRE CON MATERIAL



SESIÓN GRUPAL. INTERACCIÓN Y MOVIMIENTO LIBRE.



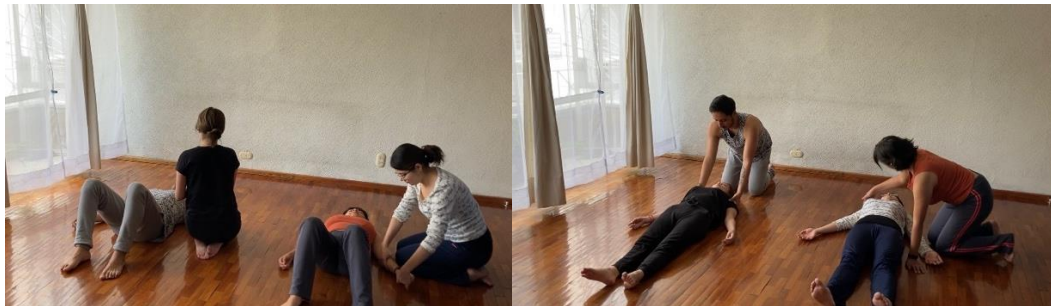
SESIÓN GRUPAL E INDIVIDUAL. ENSAMBLE CON EL PIANISTA.



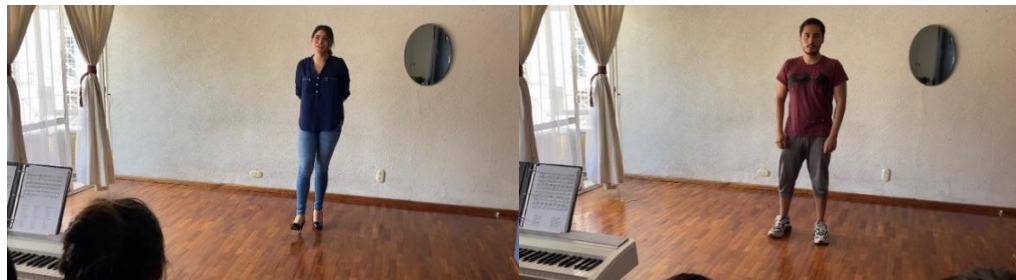
SESIÓN GRUPAL E INDIVIDUAL. CANTAR EN COMPAÑÍA Y CON EL USO DE OBJETOS.



EJERCICIO DE ACOMPAÑAMIENTO.



SESIÓN DE CANTAR LAS OBRAS Y PRUEBA DE CALZADO.



SESIÓN DE PRUEBA DE VESTUARIO Y PROGRAMA COMPLETO.



SESIÓN DE ENSAYO GENERAL.



REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALONSO, Álvaro. <<¡Ay, Fátima!>>: *Moras y Cristianos en la lírica tradicional*. Recuperado el 12 de marzo de 2022 <https://raco.cat/index.php/Scriptura/article/download/142750/0>
- BARBA, Eugenio. (1998). *Teatro. Soledad, oficio, rebeldía*. México. Escenología, A.C.
- BERRY, Cicely. (2014). *Texto en acción*. Editorial Fundamentos.
- CALERO, Antonio Javier y Gómez, Javier. 7 de marzo de 2016. *La Tarara y las canciones de corro*. <https://blogs.hoy.es/musica-en-el-tiempo/.2016/05/07/la-tarara/>
- CASTRO BUENDÍA, Guillermo. (2014). *Formas Musicales anteriores al género flamenco*. Sinfonía virtual. Revista de Música y reflexión musical. http://www.sinfoniavirtual.com/flamenco/.formas_genero_flamenco_pdf
- CORO CIUDAD DE LOS POETAS. *Zorongo, de García Lorca*. 23 de mayo de 2016. *Anotaciones casi sueltas sobre el tema*. <https://corociudaddelospoetas.wordpress.com/2016/05/23/zorongo-de-garcia-lorca-annotaciones-casi-sueltas-sobre-el-tema/>
- DEL HOYO, Arturo. (1980). *Federico García Lorca, Obras Completas*. XI edición, Vol. I, II). Aguilar s a de ediciones. Madrid, España.
- DÍAZ, Lucía y VILLORIA, Mario. (2012). *La práctica del canto según Manuel García: Ejercicios y arias de ópera del "Tratado completo del arte del canto"*. Consejo Superior de Investigaciones científicas.
- GINORI LOZANO, Salvador. (2021). *Métodos de canto españoles del S.XIX: La interpretación del canon estético vocal italiano y su concepto de "registro"*. Boletín Del Archivo General De La Nación, 9(08), 54-94. Recuperado a partir de <https://bang.archivos.gob.mx/index.php/legajos/article/view/1913>
- HANNS, Stein. (2000). *El arte de cantar: su dimensión cultural y pedagógica*. Revista musical chilena, 54 (194), 41-48. <https://dx.doi.org/10.4067/S0716-27902000019400005>
- Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico.2009. *Alessandra OLIVI, Atlas del Patrimonio Inmaterial de Andalucía. Fase 1. Zona 6. Canciones de arriero, 2009*. <https://guiadigital.iaph.es/es/bien/inmaterial/194043/sevilla/constantina/canciones-del-arriero>

La Tarara y las canciones de corro. 7 de Mayo de 2016. Música en el Tiempo.
<https://blogs.hoy.es/música-en-el-tiempo/2016/05/07/la-tarara/>

LÓPEZ GARCIA, Camilo. 2 de julio de 2021. *TRES MORILLAS M'ENAMORAN*,
"Cancionero de Palacio" (S.XV/XVI).

<https://www.musicaantigua.com/tres/tres-morillas-m-enamoran-cancionero-de-palacio-s-xv-xvi/>

LÓPEZ, Manuel Saavedra. (2014). "*Tres morillas*", entre el al-Andalus y Jaén.
Medinaandalus.com <http://www.medinaandalus.com/tres-orillas/>

MARÍN, Susana. 2015. Anda jaleo de Federico García Lorca. *Poemario*.
<https://poemario.com/anda-jaleo/>

Música en Andalucía. 22 de junio de 2021. En Wikipedia.
https://es.wikipedia.org/wiki/Música_en_Andalucía :

Música y Literatura. 8 de noviembre de 2014. Aproximación a la ópera.
<https://aproximacionalaopera.blogspot.com/2014/11/música-y-literatura.html>

NÚÑEZ, Faustino. 2011. *Sevillanas*. Flamencopolis.com
<https://flamencopolis.com/archives/320>

OSSA MARTÍNEZ, Marco Antonio de la. (2014). *García Lorca: La música y las canciones populares españolas*. Alpha: revista de artes, letras y filosofía.
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5000103>

PÉREZ MARTIN, Miguel. 4 de marzo de 2015. *Lorca, músico antes que poeta*.
http://cultura.elpais.com/cultura/2015/03/04/actualidad/1425462230_050543.html

PIÑERO, Pedro. (enero-junio 2008) "*Lorca y la canción popular. Las tres hojas: de la tradición al surrealismo*". Culturas Populares. Revista Electrónica6
<http://www.culturaspopulares.org/textos6/articulos/pinero.htm>

PUERTO, José Luis. *Los Mozos de Monleón: Oscura tragedia ritual*. Revista Folklore. Tomo 8b. Núm. 95, 1988.
<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmctj0c2>

http://www.cervantesvirtual.com/portales/fundacion_joaquin_diaz/obrador/los-mozos-de-monleon-oscura-tragedia-ritual/html/

Romance de Don Boyso (Tradicional Leonés). (1 de noviembre de 2010). Hispanismo.org.

<https://hispanismo.org/cultura-general/12618-romance-de-don-boyso-tradicional-leones.html>

Romance Pascual de los Pelegrinitos: la historia de los primos que viajan a Roma a pedir al papa permiso para casarse. (18 de enero de 2021) De la copla a la canción moderna: análisis de letras.

<https://coplaycancionmoderna.blogspot.com/2021/01/romance-pascual-de-los-pelegrinitos-la.html>

SERRANO, Carmen. (mayo 2012). *La obra poética de Federico García Lorca. Breve estudio de la metáfora Lorquiana.*

https://fidescu.org/article/73/Carmen_Serrano.pdf

VALERO, Antonio. 7 marzo de 2015. *Los reyes de la baraja de Federico García Lorca.*

<https://antoniovalero.com/index.php/los-naipes-en-el-arte/musica/349-los-reyes-de-la-baraja-de-federico-garcia-lorca>

VIGUERA MOLINS, María Jesus. “*Tres morillas, entre el al-Andalus y Jaén*”. 2014. Estudios de Frontera. 9.

<https://medievalistas.es/wp-content/uploads/attachments/00883.pdf>

Zorongó. 27 de agosto de 2019. En Wikipedia <https://es.wikipedia.org/wiki/Zorongó>

<https://flamenco.one/es/glosario/zorongó/>

http://cultura.elpais.com/cultura/2015/03/04/actualidad/1425462230_050543.html

PIÑERO, Pedro. (enero-junio 2008) “*Lorca y la canción popular. Las tres hojas: de la tradición al surrealismo*”. Culturas Populares. Revista Electrónica6

<http://www.culturaspopulares.org/textos6/articulos/pinero.htm>

PUERTO, José Luis. *Los Mozos de Monleón: Oscura tragedia ritual.* Revista Folklore. Tomo 8b. Núm. 95, 1988.

<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmctj0c2>

http://www.cervantesvirtual.com/portales/fundacion_joaquin_diaz/obra-visor/los-mozos-de-monleon-oscura-tragedia-ritual/html/

Romance de Don Boyso (Tradicional Leonés). (1 de noviembre de 2010). Hispanismo.org.

<https://hispanismo.org/cultura-general/12618-romance-de-don-boyso-tradicional-leones.html>

Romance Pascual de los Pelegrinitos: la historia de los primos que viajan a Roma a pedir al papa permiso para casarse. (18 de enero de 2021) De la copla a la canción moderna: análisis de letras.

<https://coplaycancionmoderna.blogspot.com/2021/01/romance-pascual-de-los-pelegrinitos-la.html>

SERRANO, Carmen. (mayo 2012). La obra poética de Federico García Lorca. Breve estudio de la metáfora Lorquiana. https://fidescu.org/article/73/Carmen_Serrano.pdf

VALERO, Antonio. 7 marzo de 2015. Los reyes de la baraja de Federico García Lorca. <https://antoniovalero.com/index.php/los-naipes-en-el-arte/musica/349-los-reyes-de-la-baraja-de-federico-garcia-lorca>

VIGUERA MOLINS, María Jesus. "Tres morillas, entre el al-Andalus y Jaén". 2014. Estudios de Frontera. 9. <https://medievalistas.es/wp-content/uploads/attachments/00883.pdf>

Zorongo. 27 de agosto de 2019. En Wikipedia <https://es.wikipedia.org/wiki/Zorongo>
<https://flamenco.one/es/glosario/zorongo/>