



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA
DE MÉXICO



Facultad de Música

De la música a la locura: la Folía en los siglos XX y XXI.

Opción de titulación: Grabación musical

Para obtener el título de:

Licenciado en música – Instrumentista (Guitarra)

QUE PRESENTA:

FERNANDO VILCHIS GARCÍA

Asesor teórico:

Juan Carlos Ponce

Asesor práctico:

Juan Carlos Laguna

Ciudad de México, Septiembre de 2023



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.

En referencia a la portada del disco "De la música a la locura: la Folía en el siglo XX y XXI", la imagen fue generada por inteligencia artificial a través de "Bing image Creator" de Microsoft Bing con la última actualización en agosto de 2023, utilizando la siguiente especificación para su elaboración: "crear una imagen basada en la pintura 'La nave de los locos' del Bosco, pero en un contexto contemporáneo, con reyes, políticos, brujas y sabios en el barco". La imagen fue creada el 25 de septiembre de 2023, y será usada como portada de un trabajo con fines académicos y para resguardo en la biblioteca de la universidad, no se pretende violar ningún derecho de autor o de copia mediante su uso.

Así pues, la música no es en modo alguno, como las demás artes, la copia de las ideas sino *la copia de la voluntad misma* cuya objetividad son también las ideas: por eso el efecto de la música es mucho más poderoso y penetrante que el de las demás artes: pues estas solo hablan de la sombra, ella del ser.¹

1

Schopenhauer, A. (2004). *El mundo como voluntad y representación*. (P. López de Santa María, Trad.) Madrid: Editorial Trotta, pág. 154.

Agradecimientos.

En primer lugar, deseo expresar mi más profundo agradecimiento a los profesores que estuvieron involucrados en la realización de este proyecto de titulación. A mi asesor teórico, el Mtro. Juan Carlos Ponce, quien además de orientarme en este trabajo, también me ha brindado un gran apoyo en diversas etapas de mis estudios. A mi profesor de guitarra, el Dr. Juan Carlos Laguna, porque además de fungir como el asesor práctico de este proyecto, ha sido una guía fundamental en mi desarrollo profesional, su apoyo y confianza han sido esenciales para alcanzar este logro. Al profesor Carlos Larrauri, por su valiosa colaboración en la grabación y edición del disco, así como por toda la orientación que me ha proporcionado a lo largo de estos años.

A lo largo de mi recorrido universitario he tenido el privilegio de contar con la guía y enseñanza de numerosos docentes, y deseo expresar mi agradecimiento a cada uno de ellos. En particular, quiero destacar al profesor Marco Iván López Miranda, cuya labor docente fue fundamental para mi formación académica. Asimismo, agradezco a la profesora Gabriela Ramírez, al profesor José Luis Segura y al Dr. Ricardo Vázquez por su valiosa contribución a mi crecimiento académico.

Hago extensivo mi agradecimiento a mi familia por su apoyo incondicional, a Omar, Patricia, Esperanza, Rosario, Héctor, María José, Mercedes, a la familia Vilchis, en especial a José, y sobre todo quiero destacar la labor de mi mamá Magdalena García y mi papá Carlos Vilchis, quienes me enseñaron a ser disciplinado en el estudio, sin su apoyo y enseñanzas esto no hubiera sido posible. A mi hermano Carlos Vilchis por ser ejemplo de responsabilidad y compromiso, y por su orientación en cierta parte de la investigación de este trabajo. También, quiero expresar mi agradecimiento a mi mejor amiga, Vanessa Velázquez, por ser una fuente constante de apoyo y motivación a lo largo de muchos años.

A mis amigos y compañeros de estudios, a Juan José, Sergio, Luis Hugo, Luis Ángel, Isaías, Amilcar, entre otros, les agradezco por compartir sus ideas, experiencias, consejos y buenos momentos.

En resumen, este logro no es solo mío, sino es resultado del esfuerzo colectivo de muchas personas. A todos ustedes y a los que me faltó nombrar (y vaya que son muchos), gracias por ser parte de este proceso y por ayudarme a alcanzar este importante logro en mi vida.

Contenido

Agradecimientos.....	iii
Información técnica del disco	v
Track list	v
Textos recitados en el disco.....	vi
Material utilizado en la grabación.	x
1. Introducción	1
2. La Folía	4
2.1. Análisis del esquema de la Folía	5
3. La locura y su vínculo con la Folía	10
3.1. La concepción de locura	11
3.2. Algunos artistas que abordaron el tema de la locura	13
4. Análisis de la interpretación	19
4.1. Las Folías – Gaspar Sanz	24
4.2. Variaciones sobre la Folía – Juan Erena.....	33
4.3. Concierto Las Folías para guitarra y orquesta.....	40
Bibliografía	46

Información técnica del disco

Track list

- 01 Narración del cuento “El rey sabio” de *Gibrán Khalil*
- 02 *Folías* – Gaspar Sanz (1640 – 1710)
- 03 Narración de un fragmento del capítulo “¿Estamos todos locos?” del libro *De la estupidez a la locura* de Umberto Eco
- 04 *Variaciones sobre las Folías* - Juan Erena (1970)
- 05 Narración de un fragmento de *La extracción de la piedra de la locura* de Alejandra Pizarnik.
- 06 *Concierto de las Folías* – Roberto Sierra (1953).
- 07 Narración de un Fragmento del cuento *El loco* de *Gibrán Khalil*

Textos recitados en el disco.

Gibrán Khalil Gibrán – “El rey sabio”

Cierta vez hubo un rey poderoso y sabio que gobernaba en la lejana ciudad de Wirani. Y era temido por su poderío y amado por su sabiduría.

En esos tiempos, en el corazón de la ciudad había un manantial cuya agua era fresca y cristalina, del que bebían todos los habitantes, aún el rey y sus cortesanos, pues allí no había otro manantial.

Una noche, cuando todos dormían, una bruja entró en la ciudad, y vertió siete gotas de un extraño líquido en el manantial, diciendo:

- Desde este momento aquél que beba esta agua se transformará en loco.

A la mañana siguiente, todos los habitantes, excepto el rey y su señor ministro, bebieron del manantial y se transformaron en locos, como predijera la bruja.

Y durante todo aquel día el pueblo en las angostas calles y en las plazas del mercado no hacía otra cosa que murmurar entre sí:

- El rey está loco. Nuestro rey y su señor ministro han perdido la razón. No podemos ser gobernados por un rey loco. Debemos destronarlo.

Aquella tarde, el rey ordenó que llenaran una copa de oro con agua del manantial.

Una vez traída, bebió y dio de beber a su señor ministro.

Y todos se regocijaron en aquella distante ciudad de Wirani, pues su rey y su señor ministro habían recobrado la razón.²

² Incorporo fragmentos extensos de los textos de Gibrán Khalil, Umberto Eco y Alejandra Pizarnik con el fin de brindar el contexto necesario para entender el tema en cuestión. Utilizo el subrayado para destacar las partes que se recitan en voz alta en el disco.

Khalil, G. (2014). *El loco*. Barcelona: Ciudad de libros.

Umberto Eco – “¿Estamos todos locos?”, fragmento del libro *De la estupidez a la locura*

¿Estaban locos los policías acusados de la “carnicería mexicana” de la escuela Díaz durante el G8 de Génova? Hasta un minuto antes eran agentes normales. ¿Qué frenesí les entraría, después, para que se desmadraran de esa forma, como si (dejando de lado toda humanidad) ignoraran que al final alguien se daría cuenta de lo que habían hecho?

De este modo me ha vuelto a la cabeza lo que decía Owen: “Todos en el mundo están locos, excepto tú y yo. Y también tú, bien pensado...” En el fondo, nosotros vivimos con la convicción de que la sabiduría es la normalidad y los locos son excepciones de las cuales antaño se ocupaba el manicomio. ¿Es verdad? ¿No habría que pensar que la condición normal es la locura y la susodicha normalidad un estado transitorio? Saliendo de la paradoja, ¿no será más prudente convencernos de que en todo ser humano hay una dosis de locura, que para muchos permanece latente toda la vida, pero para muchos otros estalla de vez en cuando: estalla de forma no letal y a veces productiva en aquellos que consideramos genios, precursores, utopistas, pero en otros se manifiesta con acciones que nos hacen gritar a la locura criminal?

Ahora bien, me parece que Saul Bellow escribió una vez que, en una época de locura, creerse inmunes a ella es una forma de locura. Entonces no se crean a pies juntillas lo que acaban de leer. ³

³ Eco, U. (2017). *De la estupidez a la locura: como vivir en un mundo sin rumbo*. (H. Lozano Miralles, & M. Pons Irazazábal, Trads.) Barcelona: Epublibre, Pág. 213.

Alejandra Pizarnik - *Extracción de la piedra de la locura*

Si vieras a la que sin ti duerme en un jardín en ruinas en la memoria. Allí yo, ebria de mil muertes, hablo de mí conmigo sólo por saber si es verdad que estoy debajo de la hierba. No sé los nombres. ¿A quién le dirás que no sabes? Te deseas otra. La otra que eres se desea otra. ¿Qué pasa en la verde alameda? Pasa que no es verde y ni siquiera hay una alameda. Y ahora juegas a ser esclava para ocultar tu corona ¿otorgada por quién?, ¿quién te ha ungido?, ¿quién te ha consagrado? El invisible pueblo de la memoria más vieja. Perdida por propio designio, has renunciado a tu reino por las cenizas. Quien te hace doler te recuerda antiguos homenajes. No obstante, lloras funestamente y evocas tu locura y hasta quisieras extraerla de ti como si fuese una piedra, a ella, tu solo privilegio. En un muro blanco dibujas las alegorías del reposo, y es siempre una reina loca que yace bajo la luna sobre la triste hierba del viejo jardín. Pero no hables de los jardines, no hables de la luna, no hables de la rosa, no hables del mar. Habla de lo que sabes. Habla de lo que vibra en tu médula y hace luces y sombras en tu mirada, habla del dolor incesante de tus huesos, habla del vértigo, habla de tu respiración, de tu desolación, de tu traición. Es tan oscuro, tan en silencio el proceso a que me obligo. Oh habla del silencio.⁴

⁴ Pizarnik, A. (2013). *Extracción de la piedra de la locura*. Buenos Aires : Epublibre.

Gibrán Khalil - *El loco*

Me preguntáis como me volví loco. Así sucedió:

Un día, mucho antes de que nacieran los dioses, desperté de un profundo sueño y descubrí que me habían robado todas mis máscaras -sí; las siete máscaras que yo mismo me había confeccionado, y que llevé en siete vidas distintas-; corrí sin máscara por las calles atestadas de gente, gritando:

- ¡Ladrones! ¡Ladrones! ¡Malditos ladrones!

Hombres y mujeres se reían de mí, y al verme, varias personas, llenas de espanto, corrieron a refugiarse en sus casas. Y cuando llegué a la plaza del mercado, un joven, de pie en la azotea de su casa, señalándome gritó:

- ¡Miren! ¡Es un loco!

Alcé la cabeza para ver quién gritaba, y por vez primera el sol besó mi desnudo rostro, y mi alma se inflamó de amor al sol, y ya no quise tener máscaras. Y como si fuera presa de un trance, grité:

- ¡Benditos! ¡Benditos sean los ladrones que me robaron mis máscaras!

Así fue que me convertí en un loco.

Y en mi locura he hallado libertad y seguridad; la libertad de la soledad y la seguridad de no ser comprendido, pues quienes nos comprenden esclavizan una parte de nuestro ser.

Pero no dejéis que me enorgullezca demasiado de mi seguridad; ni siquiera el ladrón encarcelado está a salvo de otro ladrón.⁵

⁵ Khalil, G. (2014). *El loco*. Barcelona: Ciudad de libros.

Material utilizado en la grabación.

La grabación de este disco se realizó con el equipo de grabación del profesor Carlos Larrauri, quien también fue el encargado de las técnicas de grabación empleadas. En la pieza de Juan Erena y de Gaspar Sanz se usaron los micrófonos AKG P420 en la guitarra, mientras que, para la grabación del concierto de Roberto Sierra, se utilizaron los micrófonos Rode M5 en la guitarra y los micrófonos AKG P420 en el piano.

La técnica de microfoneo empleada fue la técnica "A B", en la que los dos micrófonos (Micrófono A y Micrófono B) se colocan uno al lado del otro, apuntando hacia la fuente de sonido, con un espacio adecuado entre ellos. La distancia a la que se colocó cada micrófono con respecto a la fuente de sonido fue basada en la regla "3 a 1", La cual indica que la distancia entre los micrófonos y la fuente de sonido debe ser al menos tres veces mayor que la distancia entre cada micrófono. En el caso de la grabación de los textos, utilicé mi propia voz para narrarlos y empleé los micrófonos AKG P420 para realizar la grabación.

1. Introducción.

Este trabajo complementa con una breve investigación sobre el repertorio de una grabación musical, facilitando la comprensión del tema en cuestión. El material presentado en el disco es el resultado de una serie de inspiraciones provenientes de proyectos musicales realizados por distintos músicos que tienen en común el tema de la folía. Entre ellos el disco "Erasmus – Elogio de la locura" de Jordi Savall, así como una de mis obras favoritas para guitarra del compositor mexicano Manuel M. Ponce: "Tema y variaciones sobre la Folía de España". Además, se suma el trabajo realizado por el Dr. Dieter Hennings quien presentó en el Festival Internacional de Guitarra de Taxco en 2019 esta obra de Ponce junto con las "Veinte variaciones y fuga sobre la Folía de España" de Juan Trigos. Estas influencias me motivaron a crear una colección de obras que abordaran este mismo tema: la Folía.

En este proyecto, se realizó la grabación de tres piezas para guitarra basadas en la Folía. La primera obra data del siglo XVII: "Folías", del compositor español Gaspar Sanz. Posteriormente, se incursionó en el repertorio del siglo XXI con "Variaciones sobre las Folías" escritas en el 2020 por el compositor español Juan Erena, así como en el "Concierto de las Folías para guitarra y orquesta" (en reducción a piano, acompañado de Isaías Serrano Sánchez) compuesta en el 2002 por el compositor puertorriqueño Roberto Sierra. Estas dos últimas obras fusionan elementos tradicionales de la Folía con innovación vanguardista.

Como parte de mi trabajo interpretativo, consideré prudente construir una interpretación que retome el tema en cuestión. Por ello, investigué las características fundamentales de la Folía en el contexto musical con el objetivo de identificarlas en el repertorio presentado, reflejando la forma en que se adaptan estas características en el ámbito contemporáneo.

Cabe señalar que la Folía a lo largo de su historia ha sido asociada con la locura. Esta conexión se da por el tipo de música y baile originalmente denominados "Folía", los cuales eran descritos como estados fuera de la razón. Además, esta

asociación se extiende al uso de la raíz de la palabra que deriva del latín "follis" y que en idiomas como el inglés, francés e italiano significa "locura".

Como principales ejemplos que han relacionado la música con el tema de la locura, se encuentran los discos "Yo soy la locura" de Raquel Andueza, producido por Anima e Corpo en 2010; "Yo soy la locura" de Aria di Follia, producido por Continuo Records en 2017, además del disco mencionado anteriormente: "Erasmus – Elogio de la locura" (versión en castellano) realizado por Jordi Savall, La Capella Reial de Catalunya y Hesperion XXI, producido por Alia Vox en 2012.

En estos discos, se interpretan principalmente piezas barrocas, muchas de ellas Folías, españoletas y tarantelas, e incluyen canciones como "Yo soy la locura", del siglo XVII, escrita por Henry Du Bailly. En el caso del disco de Jordi Savall es de particular interés que presenta en la portada del disco la obra pictórica "La nave de los locos" de Jerónimo el Bosco (1450-1516) y se narran fragmentos de la obra "Elogio de la locura" de Erasmo de Róterdam (1469 – 1536).

Ante la relación entre la Folía y la locura, y dado que la mayoría del repertorio de este disco son obras contemporáneas, durante las reflexiones en clase con mi profesor Juan Carlos Laguna y las conversaciones con el profesor Carlos Larrauri, surgió la propuesta de realizar un trabajo artístico que también explore la relación de Folía con locura, pero en un contexto contemporáneo. Por lo tanto, emulando el trabajo de Jordi Savall, incluí como parte del disco pequeños fragmentos recitados de textos literarios del siglo XX y XXI que traten el tema de la locura. Es por esto que, de la misma manera que Savall establece un puente entre la Folía y la locura literaria y pictórica en el pasado, este trabajo pretende hacer una propuesta semejante, pero trayéndolo al presente.

El primer texto que recité es el cuento "El rey sabio" de Gibrán Khalil, que data del año 1918, seguido por un fragmento del capítulo "¿Estamos todos locos?" del libro "De la estupidez a la locura" de Umberto Eco, publicado en el 2016. Posteriormente, se narra un fragmento del texto "La extracción de la piedra de la locura" de Alejandra Pizarnik, publicado en 1968. Finalmente, el último texto que se menciona es un fragmento del cuento "El loco" de Gibrán Khalil.

Este trabajo se conforma por las siguientes secciones:

Información técnica del disco: En este apartado se aborda la técnica de grabación empleada en el disco y se detalla el equipo de microfoneo utilizado. También se presenta el "tracklist", indicando las obras y los textos recitados, así como el material textual que permite leer los fragmentos recitados.

La Folía: Se aborda el concepto de la Folía y se describen sus características tradicionales en el ámbito musical.

La locura y su vínculo con la Folía: Aquí se explora la concepción de la locura según diversos artistas y cómo ha sido vinculada con la Folía.

Análisis de la interpretación: En este capítulo, se analizan las obras grabadas en base a la información previamente discutida. Además, se menciona cómo represento la locura en el repertorio grabado.

2. La Folía.

En este capítulo presento distintas definiciones de la Folía, término que, según las fuentes consultas en esta sección, ha sido asociado tanto a un tema musical, como a una danza cortesana que fue popular durante el periodo barroco. Así mismo, proporciono una breve recopilación de las características tradicionales de la Folía en el contexto musical, las cuales se utilizarán como marco de referencia en el *capítulo 4* para el análisis del repertorio grabado.

Alison Latham menciona en el Diccionario Enciclopédico de la Música que la Folía es una “danza, probablemente de origen portugués cuyo patrón armónico característico fue usado por diversos compositores de los siglos XVII y XVIII como base de series de variaciones. El nombre ‘Folía’ aparece por primera vez en documentos españoles y portugueses de finales del siglo XV, vinculado con el canto y la danza, esta última de carácter fogoso y desenfrenado” (Latham, 2008).

El origen específico de un tema que fue ampliamente popular en distintas épocas es complejo de determinar. Sin embargo, al examinar las definiciones de la Folía, “diversos estudios musicológicos han ido aportando datos que demuestran, por ejemplo, que en determinada época la Folía fue una forma de baile muy popular, mientras que posteriormente se refirió, cada vez de forma más exclusiva, a un determinado tema musical que servía a los compositores como fundamento para realizar sobre él ricas variaciones” (Siemens Hernández , 1965, pág. 19).

Las razones que explican la complejidad y ambigüedad asociadas a la Folía se basan principalmente en el hecho de que el término “Folía” ha adquirido una gran cantidad de significados a lo largo de la historia. Este tema ha sido objeto de interpretaciones y definiciones diversas, lo cual ha generado una multiplicidad de enfoques y perspectivas en su estudio, “el mismo término aparece asociado a una danza específica, a un metro poético, a un tema musical, o a un esquema armónico-melódico.” (Florentino, pág. 3).

2.1. Análisis del esquema de la Folía.

Es importante aclarar que el esquema armónico de la Folía está conformado por los siguientes acordes, según diversos autores, entre ellos Richard Hudson en su libro “The Folía melodies”:

$$i - V - i - VII - III - VII - i - V - i.$$

Mencionar esto nos permite comparar dicho esquema con otros esquemas de otras danzas bastantes similares que presenta Richard Hudson en el siguiente cuadro (Richard , 1970, pág. 99) usando dos grupos importantes de mencionar: por *B cuadro* y por *B molle*.

Grupo	Nombre	Esquema raíz	Danzas derivadas
Por <i>B cuadro</i>	Esquema IV	$i - IV - i - V / i - IV - i - V - i$	Ritornello, Ripresa, Passacaglia, Ciaccona, Passamezzo moderno, Ruggiero, Tenor di Napoli, Aria di Firanze
Por <i>B molle</i>	Esquema III	$III - VII - i - V / III - VII - i - V - i$	Romanesca, Guárdame las vacas, Favorita, Moresca, Fantinella.
Por <i>B molle</i>	Esquema VII	$i - VII - i - V / III - VII - i - V - i$	Passamezzo antico, Ballo del Fiore, Pagnina.
Por <i>B molle</i>	Esquema V	$i - V - i - VII / III - VII - i - V - i$	Zarabanda francesa, Monica, Folía, Spagnoletta, Pavaniglia

Tabla 1 Grupo de esquemas armónicos abstractos según Richard Hudson

Cada esquema recibe el nombre del primer acorde significativo de la sucesión de acordes, y analizando los cuatro esquemas, notamos que todos comparten las mismas regiones tonales, por lo que la armonía resulta ser bastante similar. Sin embargo, dado que la Folía es una forma musical específica, es necesario encontrar el esquema y las danzas derivadas más cercanas a ésta.

Al analizar el esquema VII encontraremos los mismos cinco acordes finales que tienen la Folía, concluyendo en modo menor. Sin embargo, el esquema V es bastante similar al de la Folía, compartiendo los mismos acordes (a excepción de la tercera de picardía), señalando que las danzas derivadas tienen las mismas regiones armónicas, por lo que es importante profundizar en más características ya que “la Folía es una forma musical específica: el esquema V es una sucesión

abstracta de acordes hechos dentro del estilo de la danza italiana para definir la modalidad” [mi traducción] (Hudson, 1973, pág. 99).

Por otro lado, Florentino realiza una anotación relevante sobre este esquema V, resaltando aún más su particularidad “Hudson, como otros investigadores, nota que el esquema V (o de Folía) aparece por primera vez en el Cancionero Musical de Palacio y sigue siendo utilizado constantemente en los repertorios vocales e instrumentales hasta la primera mitad del siglo XVII” (Florentino, pág. 19).

La Folía tuvo un patrón melódico que solía hacerse de dos formas: empezando en la tónica o empezando en la mediantes, cada forma se hacía con mayor influencia en distintos periodos.

1) Tone-series 4
3 2 3 ④ 5 4 3 2 3
1 1

2) Tone-series 7
1 ⑦ 1 2 3 2 1 7 1

Chord-row V
i ⑤ i VII III VII i V i

Tabla 2 Esquema armónico y sus series melódicas según Richard Hudson

Según Hudson, la melodía 1 la denomina “Serie de tonos 4” porque en la melodía hay un cuarto grado (en el cuarto acorde), y la melodía 2 “Serie de tonos 7” porque la melodía tiene el séptimo grado cada que se da el acorde de dominante, “a partir del siglo XV hasta el primer cuarto de siglo XVI se utilizó sobre todo la serie de tonos 4 (en el Cancionero Musical de Palacio y en unas frottole italianas de Tromboncino y Fogliano); a mediados del siglo XVI se dio más importancia a la serie de tonos 7 (en las gallardas italianas y francesas; en el tema inglés Blame not my lute; en algunas formas recurrentes como La cara cosa, La gamba

utilizadas a partir de 1580 hasta finales del 'estilo de danza italiano' se volvió a utilizar la primera serie (Folía temprana) mientras que con la difusión de la Folía tardía, a partir de finales del siglo XVII, se reafirmó la segunda serie melódica” (Florentino, pág. 20).

Dentro de la investigación que realizó Juan José Rey (1978) sobre las Folías que se encontraban en el Cancionero Musical de Palacio encontramos que pocas son las piezas que considera Folías, ya que debían de contar con las siguientes características: estribillo de dos versos y desarrollo paralelístico de las coplas, esquema armónico típico de la “Folía de España”, y ritmo y estructura de danza.

Al usar la misma estructura melódica en dos diferentes posiciones hizo que se denominaran dos tipos de Folías: temprana y tardía. La temprana usa la melodía que empieza en la medianta, mientras que la Folía tardía usa la melodía que empieza en la tónica, sin embargo, existían más recursos característicos de cada Folía, los cuales podemos encontrar en la tesis doctoral de Giuseppe Fiorentino en un cuadro obtenido de la información que proporciona Roberd Hudson en su libro “The folia melodies” (Florentino, pág. 21).

	Folía temprana	Folía tardía
Periodo	1577-1674	1672-1750
Lugares	España e Italia	Sobre todo, Francia e Inglaterra
Estructura	-Cuatro frases de cuatro compases. -A veces se repite la segunda mitad. -Puede tener dos ritornelli. -El primer acento cae en el acorde V.	-Dos secciones de ocho compases. -No hay repeticiones interiores del esquema. -No tiene ritornelli. -El primer acento cae siempre en el acorde I.
Ritmo	-Dos tiempos iniciales de anacrusa. -Tempo rápido y vivo. -Acento sobre el segundo tiempo de los compases (excepto los cc. 4, 8, 12, 16). -Los acordes pueden tener	-Habitualmente no tiene anacrusa. -Tempo lento y solemne. Acento sobre el segundo tiempo de los compases impares causado por los puntillos.

	<p>duraciones diferentes.</p> <p>-Alternancia entre ritmo binario y ternario.</p>	<p>-Cada acorde del esquema ocupa habitualmente un compás entero (excepto el compás 15).</p> <p>-Énfasis en el compás de $\frac{3}{4}$.</p>
Armonía	<p>-El acorde de tónica puede ser mayor, menor o mixto en la misma pieza.</p> <p>-Habitualmente en Sol mayor, pero puede aparecer en otras tonalidades mayores o menores.</p> <p>-No incluye III en el esquema armónico, que puede ser añadido como acorde insertado.</p> <p>-Frecuentemente se añaden nuevos acordes (IV, II o III) al esquema armónico. Éste es el principal método de variación.</p> <p>-El mismo esquema armónico era utilizado en otras formas antes y durante este periodo.</p>	<p>-El acorde de tónica es siempre menor.</p> <p>-Casi siempre en Re menor.</p> <p>-Siempre incluye III en ambas mitades del esquema.</p> <p>-Raramente se añaden nuevos acordes.</p> <p>-El esquema armónico era único durante este periodo histórico.</p>
Melodía	<p>-El esquema melódico se basa en la serie de notas 3-2-3-4-(5)-4-3-2</p> <p>-Variaciones en las notas y duraciones del esquema melódico.</p>	<p>-El esquema melódico se mueve una tercera inferior a aquel de Folía temprana.</p> <p>-Melodía fija. En los juegos de variaciones, la melodía es el principal elemento objeto de variación.</p>

Tabla 3 "Características de la Folía temprana y Folía tardía según Hudson" obtenido de la tesis doctoral de Florentino

Como ya se ha mencionado anteriormente, la Folía tuvo sus orígenes en Portugal y España, Por otra parte, aunque el esquema V presenta diferencias con la Folía temprana, en la segunda mitad del siglo XVII fue asumido como estructura armónica definitiva de la Folía.

Cabe aclarar que el paso entre Folía temprana y Folía tardía se produjo como resultado de una búsqueda de mayor virtuosismo instrumental que incrementó el uso de variaciones, pues Hudson explica que:

“este proceso de cambio se habría efectuado en las siguientes fases: 1) la ralentización del tempo a medida que los músicos iban añadiendo variaciones de mayor virtuosismo y complejidad a la Folía temprana; 2) la tendencia a acentuar la anacrusa con que empieza la Folía temprana mediante el uso del puntillo; 3) tendencia a reforzar el tiempo fuerte inicial, empezando cada nueva variación en el último acorde de la variación anterior; y 4) afirmación de la nueva estructura rítmica gracias a la transmisión oral del repertorio” (Hudson, 1973, págs. XXV-XXVII).

Conclusión.

Esta transición entre la Folía temprana y tardía nos recuerda que la música es un reflejo de la “evolución” cultural y técnica, así como de la búsqueda constante de nuevos horizontes sonoros. El mismo tema, de textura homofónica en el renacimiento y barroco, periodos que están ligados a la composición polifónica basada en el desarrollo de varias voces superpuestas, es reflejo de este cambio cultural y artístico en el cual se abordó la estructuración vertical y acordal del repertorio. Por lo tanto, “el esquema de Folía en comparación con los procesos de composición utilizados por los compositores del Renacimiento [...] forma parte de una “revolución” estilística que tuvo lugar a finales del siglo XV” (Florentino, pág. 29).

El objetivo de este capítulo es proporcionar una breve recopilación de datos esenciales para comprender las características fundamentales de la Folía en el contexto musical. Esto se hace con la intención de analizar del repertorio grabado en el disco en base a esta información, permitiéndonos apreciar cómo estas características se manifiestan en el ámbito contemporáneo.

3. La locura y su vínculo con la Folía.

Tras analizar la Folía en su contexto musical, resulta relevante comprender la conceptualización que ha sido atribuida a la locura, así como la representación que ha adquirido en los ámbitos artístico, cultural y religioso. Esto permitirá establecer una analogía con el repertorio grabado, evidenciando cómo este disco se convierte en una expresión artística que se entrelaza con la temática de la locura presente en diversas manifestaciones culturales. Este capítulo desempeña un papel fundamental en la comprensión de los textos recitados a lo largo del disco, al proporcionar un enfoque en el tema de la locura.

Como punto de partida, se describe la manera en que la Folía era bailada, lo que arroja luz sobre parte de la relación que se le ha atribuido con la locura. Posteriormente, se presenta un breve contexto histórico que contribuye a entender las causas y motivaciones que impulsaron a los artistas a crear obras basadas en este tema. Finalmente, se exponen algunas obras artísticas que, además de ser alusivas al tema de la locura, han servido como fuentes de inspiración para la creación de este disco.

La Folía como danza.

El libro "El Tesoro de la Lengua Castellana" de Sebastián de Covarrubias es una obra lexicográfica que se publicó en 1611. Ofrece definiciones y explicaciones de palabras y términos de la lengua española de su época. Al consultar la palabra "Folía", encontramos la siguiente explicación:

“Es una cierta danza portuguesa de mucho ruido; porque resulta de ir muchas figuras a pie con sonajas y otros instrumentos, llevan unos ganapanes disfrazados sobre sus hombros unos muchachos vestidos de doncellas, que, con las mangas de punta van haciendo tornos y a veces bailan, y también teñen sus sonajas; y es tan grande el ruido y el son tan apresurado, que parecen estar los unos y los otros fuera de juicio. Y por así le dieron la danza el nombre de la Folía, de la palabra toscana “folle” que

vale vano, loco, sin seso, que tiene la cabeza vana” (de Covarrubias , Tesoro de la lengua castellana, 1611).

Según Juan José Rey en su libro “Danzas cantadas en el renacimiento español” señala que la Folía es “básicamente, pues, una danza, con su música y su texto correspondientes y sazónada con un jolgorio rayano en la locura. Estos cuatro elementos (Danza, música teatro y jolgorio) que en el hecho folklórico se dan inseparables, van a sufrir una evolución más o menos distante entre sí, conservando siempre cada uno el nombre que en principio sólo se refería al conjunto” (Rey, 1978, pág. 53). En esta cita se destaca la adición de un "jolgorio" que bordea la locura.

3.1. La concepción de locura

El significado de "locura" según la RAE y Oxford es la privación del juicio o uso de la razón, un trastorno o perturbación patológica de las facultades mentales, y una acción imprudente o irreflexiva. No obstante, estas definiciones son insuficientes para abordar la complejidad de la palabra. La concepción de este término ha sido debatida por diversos autores a lo largo del tiempo y ha inspirado a artistas a crear obras basadas en esta idea.

El fin del siglo XV y el siglo XVI en Europa, con el desarrollo de la imprenta y la publicación de escritos que promovieron nuevas formas de pensamiento, marcó un período importante para comprender el concepto de "locura". Dicho sea de paso, “Nicolás Maquiavelo (1469 – 1527), quien en su obra *El príncipe* planteó que los hombres tenían poder para gobernar y mantener sus ciudades sin depender de los mandatos de Dios. Por su parte, Erasmo de Róterdam escribió acerca de lo que él consideraba la decadencia moral de la iglesia” (Pérez Tagle Mercado, Velázquez Piedras , Chacón Fregoso, Briseño Ramírez, & Castillo Ruiz, 2009, pág. 67). Es decir, la difusión de ideas contrarias al feudalismo y a la religión establecida, la Reforma protestante de Martín Lutero, la transición del feudalismo

al capitalismo comercial y otros eventos históricos impulsaron a los humanistas a cuestionar su sociedad de manera renovada.

Es importante mencionar que esta conceptualización de "loco" puede ser referida como "insensato", "tonto" y "necio", ya que en el campo léxico del español no se cuenta con una palabra que, a diferencia de otros idiomas románticos como el inglés, francés e italiano, tenga una raíz derivada del latín "fol – follis" para designar al loco (Huerta Calvo, 1999).

Originalmente, la "locura" era comprendida dentro de la visión teocéntrica que regía la moralidad cristiana. Por lo que, se consideraba que el individuo "loco" tenía "una falta de juicio que impedía reconocer a Dios" (Emilio, Fantasmas de la sociedad medieval: Enfermedad. Peste. Muerte., 2004, pág. 73), debido a que se "plantea una concepción de la locura como pecado, concepción que hunde sus raíces en la Baja Edad Media y triunfa en la Europa del Norte. [...] Así el ebrio, el mentiroso, el charlatán, el adúltero, etc. son locos y pecadores" (González Hernando, 2012, pág. 81).

El concepto de loco pecador aparece en el Proverbio 1,7, donde se atribuye al rey Salomón la escritura: "El temor del Señor es el comienzo de la sabiduría, los necios desprecian la sabiduría y la instrucción" (La biblia. El libro del pueblo de Dios, 2015, pág. 1148). La traducción del término "necio", como se mencionó anteriormente, puede variar en diferentes ediciones de la Biblia, utilizándose también palabras como "insensatos" y "tontos": "únicamente los tontos desprecian la sabiduría y la disciplina" (La biblia. El libro del pueblo de Dios, 1999, pág. 806), "Los insensatos desprecian la sabiduría y la enseñanza" (La santa biblia, 2000, pág. 484).

Finalmente encontramos una explicación que nos ayudará a entender este concepto de loco-sabio: "Que nadie se engañe. Si uno es sabio según el mundo y pasa por tal entre ustedes, que se haga insensato para ser realmente sabio. Porque la sabiduría de este mundo es tontería a los ojos de Dios. Ya lo dijo la escritura: Dios atrapa a los sabios en su propia sabiduría" (La biblia. El libro del

pueblo de Dios, 2015, pág. 2007). Debido a esto, el loco se basa en una figura de gran importancia para la moralidad cristiana: Cristo.

En palabras de Emilio en "Fantasmas de la sociedad medieval se refleja en la idea de "una forma de sabiduría que hace de Cristo una suerte de loco-sabio". (Emilio, Fantasmas de la sociedad medieval: Enfermedad. Peste. Muerte, 2004). En este tipo de narrativas, el personaje del "loco" suele ser presentado como alguien que se sitúa en los márgenes de las normas sociales, cuyas acciones y palabras frecuentemente desafían las convenciones cotidianas. No obstante, detrás de esta aparente locura, con frecuencia se oculta un entendimiento distinto de la realidad. Es por esta razón que algunos artistas han empleado la figura del "loco" como un recurso literario en sus obras, con el propósito de cuestionar, pensar y reflexionar sobre la sociedad y los problemas del mundo terrenal.

3.2. Algunos artistas que abordaron el tema de la locura

Uno de los primeros humanistas que abordaron este tema en el siglo XV fue Sebastián Brant, quien publica en 1494 "Das Narrenschiff", obra satírica que en la traducción de Antonio Regales Serna aparece como "La nave de los necios". Ésta constituye un conjunto de textos en verso a modo de 112 capítulos en los que se critica "los vicios de la sociedad, de tal forma que la obra sirve para denunciar la condición mundana del ser humano" (Gamero Parra, 2017).

El texto de Brant tiene "una fuerte influencia de los temas de la Sagrada Escritura y de los clásicos griegos y latinos" (Vivanco Saavedra, 2003, pág. 169), por ello "es evidentemente una composición literaria inspirada sin duda en el viejo ciclo de los Argonautas" (Foucault, 2008, pág. 14). Cabe señalar que, de todos estos navíos literarios, "la nave de los necios es el único que ha tenido existencia real,

ya que sí existieron estos barcos, que transportaban de una ciudad a otra sus cargamentos insensatos”⁶ (Foucault, 2008, pág. 14).

El significado de esta figura literaria es una metáfora de la locura que se usa para “hacer mordaces ataques a la sociedad y a los poderes de su tiempo. [...] La tesis de Brant, como señala Regales Serna, es que todos somos necios, y (...) habría una especie de afán en la obra de exponer el mundo y la condición humana tal como ellos son. En ese sentido, la obra es una exposición de la flaqueza humana” (Vivanco Saavedra, 2003, pág. 170).

Como nos dice Gamero Parra, la idea de representar una barca tripulada por necios siendo símbolo de la locura fue bastante popular entre 1400 y 1500 en el mundo europeo, y aunque la obra de Brant es de mucha relevancia, “el símbolo del barco ya había sido utilizado anteriormente, por ejemplo en el poema alegórico del siglo XIV de Guillermo de Deguilleville titulado ‘El peregrinaje de la vida del hombre’, en el que la nave es la Iglesia, tripulada por clérigos y prebostes, que conduce al hombre por el mundo” (Gamero Parra, 2017). En este periodo, diversos escritores publicaron sus novelas basadas en barcos que realizan un viaje simbólico cuyos personajes imaginarios atraviesan diversas aventuras.⁷

Como principales obras pictóricas que aborden la locura, encontramos “El cirujano” de Van Hemessen, “La extracción de la piedra de la locura” de Pieter Bruegel el Viejo, “La extracción de la piedra de la locura” Del Bosco, “Extracción de la piedra de la locura” de Pieter Huys, “En la Extracción de la piedra” de Jan Steen, “Extracción de la piedra de la locura” de Jansz Quast, y “Alegoría de la locura” de Quentin Massys, “La loca Meg” de Pieter Brueghel, entre otros.

⁶ Durante el siglo XV en Alemania se registraron la presencia de 62 locos; 31 fueron expulsados; en los 50 años siguientes, constan otras 21 partidas. Estas cifras se refieren sólo a locos detenidos por las autoridades municipales. (Foucault, 2008, pág. 14)

⁷ Michael Foucault expone una serie de ejemplos tales como *La nef des princes et des batailles de Noblesse* y *Nef des Dames vertueuses* de Symphorien Noblesse en 1502 y 1503 respectivamente; *Nef de Santé* de Jacob van Oestvoren en 1413 y *Stultiferae naviculae scaphae fatuarum mulierum* de Josse Bade en 1498. (Foucault, 2008)

La nave de los locos – Jerónimo el Bosco



Ilustración 1. La nave de los locos de Jerónimo el Bosco

En la portada del disco de Jordi Savall mencionado anteriormente, se presenta una de las obras más importantes en cuanto a este tópico: “La nave de los locos” del pintor flamenco Jerónimo el Bosco. Esta es una obra pictórica que probablemente forma parte de un tríptico, “hasta se ha llegado a suponer que el cuadro era parte de toda una serie de pinturas que ilustraban los cantos principales del poema de Brant” (Foucault, 2008, pág. 21). La obra representa una alegoría moral y satírica que muestra una nave navegando en un mar turbulento, llena de personajes grotescos que representan diferentes vicios y simbolizan la locura y la insensatez humana.

Según diversas fuentes, como el libro "La Guía del Louvre" (Sefrioui, 2015, pág. 329) se sugiere que la nave de los locos se complementaría con "La muerte del avaro" (cuadro que se encuentra en Washington), "Alegoría de la gula y la lujuria" (cuadro que actualmente se encuentra en la Galería de Arte de la Universidad de Yale en New Haven), y "El caminante" (se conserva en el Museo Boijmans Van Beuningen de Róterdam), los cuales formarían parte de un tríptico similar al del Jardín de las delicias (obra pictórica que también aborda el tema de la locura). Actualmente se desconoce la parte central del cuadro.

En mi interpretación de esta pintura, el barco navega a la deriva, sin una ruta preestablecida. En esta travesía, los personajes se extravían en el viaje, eventualmente arribando a un destino desconocido en el que podrían encontrar la razón en un mundo distinto al nuestro. Esto me evoca una analogía con las piezas del repertorio grabado. Los compositores presentan un tema basado en la Folia, pero a medida que la obra progresa, las variaciones transforman dicho tema, llevándolo a "mundos sonoros" completamente diferentes, y en algún punto, la Folia reaparece de manera evidente, como si se hubiera perdido durante el transcurso de la obra para ser redescubierta más adelante.

Perder la cabeza – Francesc Torres.



Ilustración 2. Perder la cabeza de Francesc Torres

Dado que este trabajo pretende actualizar una de las principales fuentes que inspiraron este proyecto como es el disco "Erasmus", consideré prudente buscar una obra contemporánea que pueda modernizar la pintura "la nave de los locos" que aparece en la portada. Francesc Torres es un artista español, autor de la obra "Perder la cabeza". Se trata de una instalación que representa la locura en el arte visual contemporáneo.

En el centro de la obra se encuentra la figura de San Dionisio arrodillado, sin cabeza y con las manos juntas en actitud de oración, junto a una banda transportadora de maletas de aeropuerto donde se encuentra su cabeza. La ausencia de cabeza en la figura de San Dionisio se puede interpretar como un símbolo de la pérdida de la razón y la desconexión con la realidad. Desde mi perspectiva, la elección de una banda transportadora de maletas de aeropuerto como parte integral de la obra puede evocar una metáfora del materialismo presente en nuestra sociedad actual. Torres, de manera sutil, nos invita a reflexionar sobre cómo nuestras mentes y atención están constantemente inmersas en el consumismo y las posesiones materiales.

Esta obra se vincula con el repertorio de la grabación en virtud de que, al igual que Francesc Torres, quien retoma la figura histórica de San Dionisio degollado para contextualizarlo en un entorno moderno, utilizando la banda transportadora de maletas de los aeropuertos como metáfora contemporánea. Del mismo modo, Juan Erena y Roberto Sierra retoman el tema de la Folía, pero lo desarrollan dentro de un contexto musical actual. Asimismo, en la obra de Gaspar Sanz, las Folías se presentan con modificaciones que otorgan a la interpretación un matiz contemporáneo.

Conclusión.

En este capítulo, hemos explorado la complejidad del término "locura" y su interpretación a través de obras artísticas que resultan ilustrativas para este proyecto. A pesar de que las definiciones convencionales en los diccionarios no logran abarcar completamente su profundidad, hemos examinado el material artístico del final del siglo XV, XVI y parte del XVII en Europa, ya que este período fue fundamental para comprender el tema en cuestión.

A mi manera de entender la locura de la que nos hablan Brant, el Bosco, Erasmus de Róterdam, y más artistas, sugieren la posibilidad de una nueva forma de ver el mundo. La inversión de los roles jerárquicos y sociales puede abrir un espacio para la liberación de ideas y pensamientos reprimidos, ya que el estado de locura permite explorar territorios no explorados y reconsiderar las verdades aceptadas. La locura, en este sentido, actúa como un agente de cambio y disrupción, llevando a la superficie la naturaleza relativa y mutable de las estructuras sociales.

4. Análisis de la interpretación.

En este capítulo se hablará sobre algunas ideas en la interpretación del repertorio grabado sustentado en los capítulos anteriores. Para tales fines, se presenta un análisis musical del repertorio grabado basado en las características tradicionales de la Folía, además de explorar mi enfoque interpretativo en relación al tema de la locura. También se proporciona una breve explicación de los textos que preceden a cada obra, contextualizando así las piezas musicales en relación con el tema.

El tema de la locura plantea la noción de que el mundo “está al revés”. Esta afirmación implica una inversión completa de los roles establecidos. En este contexto, las normas y convenciones tradicionales se desvanecen, permitiendo que lo contrario a lo convencional tome mayor importancia. En mi interpretación musical, busco capturar esta inversión de perspectivas a través de ajustes armónicos y expresivos que reflejen esta idea.

En la tradición musical, un acorde de dominante se interpreta generalmente como un acorde sonoro y de dinámica fuerte debido a la tensión armónica que genera. Por otro lado, en el contexto literario de la locura, donde se habla de un mundo al revés. Retomando estas ideas, propongo una alternativa para la secuencia

armónica de la Folía. Sugiero que el primer acorde de dominante se toque con menor sonoridad que el acorde de primer grado (ver las dinámicas señaladas en la *ilustración 3* como ejemplo). De esta manera, se puede lograr una expresión musical que refleje la inversión de las convenciones establecidas, y que evoque la atmósfera del “mundo al revés” que tomo del ámbito literario de la locura.

En mi interpretación, he propuesto establecer una analogía entre la interpretación musical de las piezas que comprenden este disco y la literatura de la locura en articulación con la tendencia humana de ver las cosas como queremos, en lugar de como realmente son. Para lograrlo, en las obras de Sanz, Sierra y Erena he dado prioridad a las melodías tradicionales de la Folía, incluso en partes donde la melodía no se ajusta estrictamente a la tradición. De esta manera, exploramos cómo la melodía se desvía o se transforma en diferentes momentos de la pieza, reflejando así la idea de que la percepción de la realidad puede ser interpretada de diversas formas. Es decir, destacar cómo cada compositor aborda la melodía de la Folía con su propio acercamiento y lenguaje. El objetivo es destacar cómo nuestra perspectiva puede influir en la interpretación de lo que escuchamos, así como la locura en la literatura puede mostrar cómo nuestra percepción puede distorsionar la realidad. Al unir estos conceptos, busco reflexionar sobre la forma en que vemos y experimentamos el mundo que nos rodea.

Un ejemplo bastante claro de la interpretación musical que propongo es el siguiente: en las Folías de Garpar Sanz, diversos guitarristas⁸ interpretan la melodía del primer compás destacándola de la siguiente forma: fa, mi, re, mi. Esto porque son las notas más agudas de la frase. Sin embargo, yo propongo que la melodía sea destacando las notas: re, mi, re, do. Esto con la finalidad de mantener el esquema melódico “Serie de tonos 7” del que habla Hudson en los primeros tiempos de cada compás. En la *ilustración 3* muestro una partitura en la que he señalado en color azul la melodía resultante durante los primeros ocho compases, correspondientes al desarrollo de la primera secuencia armónica. También incluyo

⁸ Entre ellos está las versiones consultadas en YouTube de Nolan Harvel en guitarra moderna: <https://www.youtube.com/watch?v=vkJ96CgWxII>; Maria Wilgos junto con Klaudyna Żołnierek en guitarra barroca y tiorba respectivamente: <https://www.youtube.com/watch?v=GvBBBnyWndc>; Brandon Acker en vihuela: <https://www.youtube.com/watch?v=NiRyqN60CRQ>.

algunas indicaciones de la dinámica que propongo, destacando que el primer acorde de dominante lo realizo menos sonoro que el acorde de tónica.

Instrucción de musica sobre la guitarra española ... (Zaragoza, 1675), Libro II, f.37
Eingerichtet von Stefan Apke Gaspar Sanz (1640 – 1710)

The image displays a musical score for guitar, consisting of three staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 3/4 time signature. The music is written in a single melodic line. The first measure is marked with a forte dynamic (f) and a 'p' (piano) instruction. The second measure is marked with a mezzo-forte dynamic (mf) and a 'p' instruction. The third measure is marked with a mezzo-forte dynamic (mf) and a 'p' instruction. The fourth measure is marked with a forte dynamic (f) and a 'p' instruction. The fifth measure is marked with a mezzo-forte dynamic (mf) and a 'p' instruction. The sixth measure is marked with a forte dynamic (f) and a 'p' instruction. The seventh measure is marked with a mezzo-forte dynamic (mf) and a 'p' instruction. The eighth measure is marked with a forte dynamic (f) and a 'p' instruction. The ninth measure is marked with a mezzo-forte dynamic (mf) and a 'p' instruction. The tenth measure is marked with a forte dynamic (f) and a 'p' instruction. The eleventh measure is marked with a mezzo-forte dynamic (mf) and a 'p' instruction. The twelfth measure is marked with a forte dynamic (f) and a 'p' instruction. The thirteenth measure is marked with a mezzo-forte dynamic (mf) and a 'p' instruction. The fourteenth measure is marked with a forte dynamic (f) and a 'p' instruction. The fifteenth measure is marked with a mezzo-forte dynamic (mf) and a 'p' instruction. The sixteenth measure is marked with a forte dynamic (f) and a 'p' instruction. The seventeenth measure is marked with a mezzo-forte dynamic (mf) and a 'p' instruction. The eighteenth measure is marked with a forte dynamic (f) and a 'p' instruction. The nineteenth measure is marked with a mezzo-forte dynamic (mf) and a 'p' instruction. The twentieth measure is marked with a forte dynamic (f) and a 'p' instruction. The score includes various performance instructions such as 'mp', 'p', and 'f', and dynamic markings like '01...' and '24...'. There are also blue vertical bars highlighting specific notes and chords throughout the piece.

Ilustración 3. Partitura de las Folías de Gaspar Sanz

En el concierto de Roberto Sierra se presenta otro ejemplo relevante. La melodía se encuentra en la voz más alta, sin embargo, en los acordes que solo aparecen en el primer tiempo de cada compás, destaco especialmente algunas notas que siguen el esquema melódico “Serie de tonos 7”. De esta manera, además de la melodía principal en la voz superior, suena otra melodía que se origina en el registro bajo. Es importante señalar que, con el propósito de no perder de vista este esquema melódico, he creado una digitación en la que se puede “cantar” de mejor manera ambas melodías. A continuación, se muestra dicho esquema melódico “serie de tonos 7” señalado con un círculo rojo en la *ilustración 4*:



Ilustración 4. Partitura del Concierto las Folías de Roberto Sierra (guitarra)

En la misma obra, hacia el final, se presentan una serie de acordes siguiendo el esquema armónico de la Folia, en el que se puede apreciar la intención de mantener este mismo esquema melódico "Serie de tonos 7" en la voz superior. En mi interpretación, abordo estos acordes en forma de arpeggio, asegurándome de que la última nota del acorde sea la que "cante" el esquema. Nuevamente se destaca en la siguiente ilustración dicho esquema melódico.

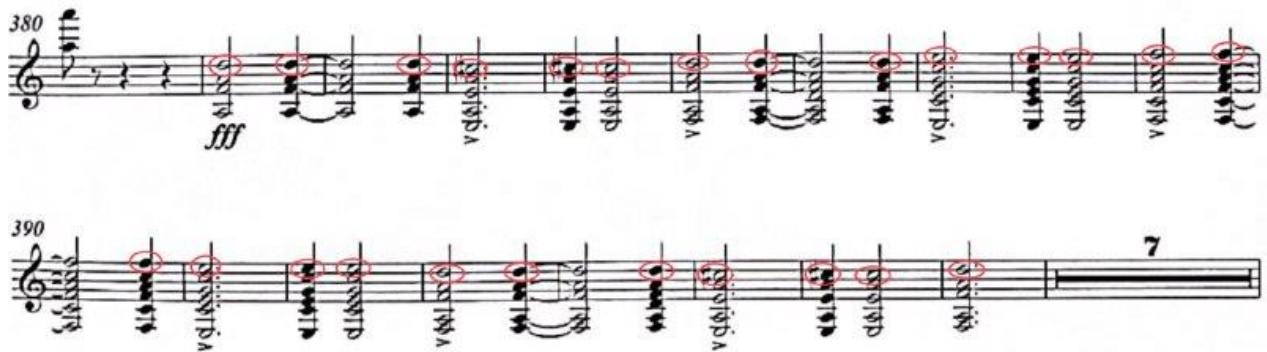


Ilustración 5. Acordes con el esquema melódico "serie de tonos 7" en la voz superior en la partitura del Concierto las Folías (guitarra)

En la *ilustración 6* se muestra el tema de la obra de Juan Erena, se presentan dos melodías basadas en el esquema melódico "Serie de tonos 7" (señalado con color azul), y el esquema "Serie de tonos 4" (señalado con rojo), que corresponde a la Folia temprana, según Hudson.

a Juan Carlos Laguna, con todo mi afecto
Variaciones sobre las Folías

Fingered by Juan Carlos Laguna

Juan Erena
 (Noviembre, 2020)

Tema. Adagio

mf

4

7

Ilustración 6. Esquema melódico “Serie de tonos 7” y “Serie de tonos 4” en el Tema de las Folías de Juan Erena

4.1. *Las Folías – Gaspar Sanz*

Gaspar Sanz fue un destacado compositor, guitarrista y teórico musical español del siglo XVII. Es conocido principalmente por su obra "Instrucción de música sobre la guitarra española" publicada en 1674. El libro incluye una recopilación de piezas para guitarra, danzas populares, aires y variaciones, así como instrucciones detalladas sobre técnicas de interpretación y ejecución en la guitarra barroca.

Incluir una pieza de la Folia del siglo XVII en este trabajo puede parecer fuera de lugar en relación al repertorio contemporáneo que se está abordando. No obstante, dado que uno de los objetivos de este trabajo es explorar las características generales de la Folia como punto de partida para distinguirlas en el repertorio del disco, consideré pertinente interpretar una pieza cercana a la época en la que se popularizó la Folia para ofrecer al oyente una referencia más apegada a la originalidad del tema.

Por otro lado, es importante tener en cuenta que, en el repertorio de este momento histórico, las partituras que existían eran más bien una "guía" que indicaba qué se debía tocar, dejando espacio para que el intérprete agregara elementos adicionales. Estos elementos podían variar desde recursos como rasgueos, trinos y mordentes, hasta un acompañamiento más elaborado que implicaba la improvisación. Recursos incluso consolidados desde años atrás, de tal manera que "la práctica de improvisar sobre el esquema de Folia no es una novedad de la música instrumental del siglo XVI, sino que en el siglo XV ya existía una tradición solista de improvisar sobre esquemas armónicos-melódicos". (Florentino, pág. 27)

Revisando las Folías de Gaspar Sanz junto al profesor Carlos Larrauri, surgió la idea de presentar una versión que transforme una obra del siglo XVII en una pieza que incorpore recursos característicos de una época claramente distinta, los siglos XX y XXI. Aunque es evidente que la obra no pertenece al siglo XXI, se busca establecer una relación con esta era actual al reinterpretarla de forma moderna a través de retomar el uso de variantes que durante los siglos XVII y XVIII hubiesen

sido improvisadas (como elaboraciones armónicas y melódicas) y aquí se plantean dichas variantes de manera más planeada que improvisada. En otras palabras, una interpretación que “enloquecidamente” combina elementos del barroco con contemporáneos, invirtiendo la “racionalidad” de una interpretación convencional.

La inclusión de disonancias como variantes en la interpretación de Sanz, se usa como una manera de enriquecer la interpretación. La adición de estos recursos puede generar tensiones armónicas interesantes, contrastando con sonoridades más consonantes y tradicionales de la época de Sanz. Esto aporta un elemento de exploración sonora al repertorio antiguo, ampliando las posibilidades expresivas y creativas de la música.

Usando recursos contemporáneos en una pieza que pertenece al estilo barroco se establece un diálogo entre el pasado y el presente, fusionando elementos tradicionales con expresiones contemporáneas. Esta reinterpretación parte de las estrategias que planteo para traer a la música la idea de “el mundo al revés” del que se habla en el tema de la locura abordado en el capítulo 3.

Dado que estoy relacionando dos estilos diferentes a través de una pieza, utilizo los puntillos de repetición que se encuentran en cada sección de 16 compases para que la primera vez que se presente cada sección, sea interpretada con las características propias de la época, siguiendo la estética y el estilo barroco de Sanz. En la segunda repetición de cada sección, se realizará una propuesta inspirada en la “improvisación”, manteniendo la esencia de la obra, pero dotándola de una nueva perspectiva sonora agregando notas a la armonía y melodía provenientes de distintas obras inspiradas en la Folía compuestas en el siglo XX y XXI, en concreto, las que comprenden el presente trabajo y otro par de obras más, de tal manera que el resultado no es meramente improvisado pero tomo su principio como referencia para elaborar de manera personal.

La obra la divido en 3 secciones, cada una está conformada por 16 compases. A continuación, se describen los elementos extraídos del “Tema y Variaciones sobre las Folías” de Juan Erena y el “Tema y Variaciones sobre la Folía de España” de

Manuel M. Ponce, que se han incorporado a la primera sección de la obra de Sanz.

En los compases en re menor de la pieza de Sanz (compases 1, 3, 9 y 11), añadido un do que extraje de la obra de Juan Erena (ver de color rojo en la *ilustración 7*) Esto se debe a que, en su pieza, el compositor suele incluir una séptima menor en este acorde.

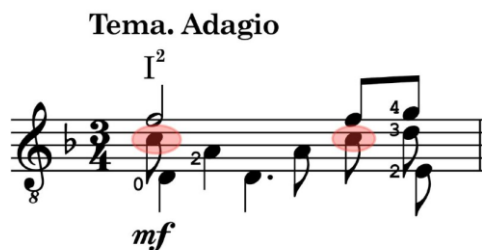


Ilustración 7. Primer compás del tema sobre la Folía de Juan Erena

Por otra parte, en las variaciones de Ponce, el compositor añade al tema original un sol sostenido al primer acorde de dominante de la secuencia armónica. Este sol sostenido (señalado de verde en la *ilustración 8*) forma parte del acorde de séptima de dominante (también conocido como sexta francesa) que resuelve hacia una segunda menor ascendente (Ia). (En la obra de Sanz, este elemento aparece en los compases 2 y 10)



Ilustración 8. Primeros dos compases del tema sobre la Folía de Manuel M. Ponce

En la misma obra de Ponce, el acorde de do mayor, el re (el cual eventualmente desciende a do) que aparece, presenta un choque de segunda mayor producido con mi (en Sanz, esta nota la presento en el compás 4 y 12), indicado de verde en la *ilustración 9*.



Ilustración 9. Compás 4 del tema sobre la Folia de Manuel M. Ponce

Por otro lado, en la obra de Juan Erena, sus variaciones presentan do sostenido y la, que convierten en el acorde que inicialmente era de do mayor en la mayor (en Sanz, esto se presenta en los compases 6 y 14). Ver de color rojo en la *ilustración 10*.



Ilustración 10. Compás 6 del tema sobre la Folia de Juan Erena

En la *ilustración 11*, se observa la primera sección de las Folías de Sanz. Destaqué en color rojo y verde las notas añadidas mencionadas anteriormente (las notas encerradas en rojo han sido tomadas de la obra de Juan Erena, mientras que las notas encerradas en verde han sido tomadas de Manuel M. Ponce).

Ilustración 11. Sección 1 de la Folia de Gaspar Sanz con notas añadidas

En la sección 2 de las Folías de Sanz que abarca del compás 17 al compás 32, he añadido notas que hacen alusión al Sujeto en la Fuga en la obra de Manuel M. Ponce (*ilustración 12*). Mi adición consiste en trazar un dibujo melódico ascendente que alcanza su punto más alto en el primer tiempo del siguiente compás, (correspondiente a la nota más alta del Sujeto). Luego, he utilizado las corcheas presentes en la obra de Sanz para descender el resto del compás y finalizar el dibujo melódico con un movimiento ascendente hacia el primer tiempo del siguiente compás. Ver *ilustración 16* para una mejor visualización.



Ilustración 12. Fuga, sección final de las variaciones sobre la Folía de Manuel M. Ponce



Ilustración 13. notas añadidas a las Folías de Gaspar Sanz

Finalmente, en el movimiento cadencial en el que concluye Sanz esta sección, añadí un fragmento bastante similar al que aparece en Ponce para el movimiento cadencial V – i.



Ilustración 14. Últimos dos compases del tema sobre la Folía de Manuel M. Ponce

La *ilustración 15* presenta la sección 2 en su totalidad, donde las notas adicionales basadas en el dibujo melódico previamente descrito están resaltadas en color verde. Además, en los compases 31 y 32, he señalado un rectángulo de contorno verde que indica el movimiento cadencial tomado de la *ilustración 14*.

The image displays three staves of musical notation for 'Folías de Gaspar Sanz'. The first staff (measures 16-22) shows a melody with green highlights on notes in measures 17, 18, 19, 20, 21, and 22. The second staff (measures 23-29) continues the melody with green highlights on notes in measures 24, 25, 26, 27, 28, and 29. The third staff (measure 30) shows a cadential phrase with a green box around the notes in measures 31 and 32.

Ilustración 15. Sección 2 con los elementos añadidos en las Folías de Gaspar Sanz

Además, consideré la obra "Veinte variaciones y fuga sobre la Folía de España" de Juan Trigos para integrar ciertos fragmentos en mi interpretación de Sanz. La *ilustración 16* muestra la partitura de la obra de Juan Trigos, donde he resaltado en color azul las notas que he utilizado como referencia para incorporarlas en la sección 3 de la obra de Sanz. Específicamente, en la *ilustración 17*, se pueden apreciar en color azul las notas añadidas en dicha sección.

to Dieter, Eladio, Eric, Iván, Jeremy and Trevor

Twelve Variations and Fugue on the *Folia de España*

for solo guitar

to Dieter Hennings

Tema

Juan Trigos

$\text{♩} = 48$ ($\text{♩} = 96$)
 Manteniendo bene il polso
mf vib. molto il canto

⑥ = Re

sempre simile

mp

breve

sempre arpeggiando

rall.

Attacca

Ilustración 16. Partitura del tema sobre la *Folia* de Juan Trigos

Ilustración 17. Sección 3 en las Folías de Gaspar Sanz con elementos añadidos

Esta propuesta interpretativa en Sanz la relaciono con el cuadro “perder la cabeza” debido a que, así como Francesc presenta en un contexto contemporáneo a San Dionisio, personaje que aparece en algunas pinturas desde el renacimiento como lo fueron “Retablo de San Dionisio” de Henri Bellechose (año 1416) y “Crucifixión del Parlamento de París” posiblemente de André d’Ypres (año 1449) (Sefrioui, 2015, pág. 160 y 161). La versión que yo interpreto de Sanz resulta ser similar al retomar una pieza escrita hace cuatro siglos para dotarla de recursos contemporáneos.

Encuentro en esta propuesta interpretativa una similitud con la idea de perder la cordura de la que se habla en el cuento que antecede en el disco a esta obra: “El rey sabio” de Gibrán Khalil (ubicado en la página vi), ya que, además de ser una historia que introduce al oyente en el tema de la locura, cuando presento la parte modificada en la obra de Sanz, siento como si hubiera bebido del manantial envenenado por la bruja, y en consecuencia, perdido la razón. En contraste, al interpretar la parte que se adhiere a la forma tradicional, es como cuando el rey del cuento bebe del agua envenenada y recupera la razón.

Como reflexión sobre el cuento de Gibrán y mi interpretación de las Folías de Sanz, comparto un fragmento del capítulo titulado "¿ESTAMOS TODOS LOCOS?" del libro "De la estupidez a la locura" escrito por Umberto Eco (ubicado en la página vii), un autor italiano que, en mi opinión, aborda en esta obra una serie de denuncias y críticas, similar a lo que hizo Sebastian Brant en "La nave de los necios", pero al mundo contemporáneo.

En este capítulo, Eco plantea que lo anormal no es la locura, sino que la llamada normalidad podría considerarse como la auténtica locura. Esta idea está en sintonía con el cuento de Gibrán, en el cual el rey, al beber el agua del manantial envenenado, no se vuelve loco, sino que en realidad se asemeja a los demás y recupera la razón. Este paralelismo entre el cuento de Gibrán y la perspectiva de Eco subraya la noción de que las percepciones convencionales de la cordura y la locura pueden estar invertidas, e invitan a cuestionar lo que entendemos como racionalidad y demencia en un mundo que a menudo valora una "normalidad" que podría estar más cerca de la locura de lo que imaginamos.

4.2. Variaciones sobre la Folía – Juan Erena.

En el siglo XX, varios compositores mostraron interés por el tema de la Folía, entre ellos músicos como Serguéi Rajmáninov y Manuel María Ponce, y recientemente Roberto Sierra y Juan Trigos, han creado obras basadas en esta temática. Juan Erena es un compositor nacido en España en 1970, que contribuyó a esta tendencia al escribir una obra para guitarra solista basada en la Folía en noviembre de 2020, la cual fue grabada en 2022 por Juan Carlos Laguna en su disco “Sofía”. La composición consta de un tema, 8 variaciones y un final. En esta pieza, Erena logra una fusión armónica de recursos de la Folía temprana y la Folía tardía, alternando entre ambos estilos de manera constante.

En el tema, se puede apreciar una sección inicial que combina características de ambas formas de la Folía. Basándome en el cuadro de Florentino presentado en la *tabla 3* (apartado 2.1), se pueden identificar rasgos propios de la Folía tardía, como el uso del compás de $\frac{3}{4}$, un tempo lento y solemne, el uso de acordes de tónica menores, la tonalidad en re menor, la inclusión del acorde de III en ambas mitades del esquema armónico, con cada acorde ocupando un compás, (con la excepción del compás 15), y el bajo presenta el esquema melódico “serie de tonos 7” (mencionado ya anteriormente en este capítulo) con acentos en el segundo tiempo de los compases impares causados por los puntillos, señalado de color azul en la *ilustración 18*.

Por otra parte, también se observan elementos característicos de la Folía temprana, como la estructura compuesta por cuatro frases de cuatro compases cada una (en la siguiente *ilustración* se separa cada frase con líneas de color amarillo y rojo), con una anacrusa en todas ellas, a excepción de la primera frase. Esto me motivó a hacer una respiración entre cada frase. Además, destacué la melodía señalada de color rojo, la cual se basa en el esquema “serie de tonos 4”. Ver *ilustración 18* para encontrar estas descripciones en la partitura.

a Juan Carlos Laguna, con todo mi afecto
Variaciones sobre las Folías

Fingered by Juan Carlos Laguna

Juan Erena
 (Noviembre, 2020)

Tema. Adagio

mf
 Re menor: i V6 i

Anacrusa
 VII₆ III VII₆ (V43)

i V6 i V6

Anacrusa
 i VII₆ II

II⁴ I³ VI²
 VII⁶ V₄₃ i V₆ i h.12 h.7

Ilustración 18. Análisis del tema de la obra de Juan Erena basado en las características tradicionales de la folía

En la primera variación, la tonalidad se establece en si menor y exhibe ciertas características propias de la folía tardía (según la *tabla 3* del apartado 2.1). El tempo se mantiene relativamente rápido, marcando una alternancia entre ritmos binarios y ternarios (los compases señalados de rojo son en división ternaria y los compases en verde de división binaria en la *ilustración 20*). La melodía presenta, en los primeros cuatro compases, un motivo melódico que coincide con el inicio del esquema "serie de tonos 4" (destacado en un tono azul intenso en la *ilustración 19*). Posteriormente, en los siguientes dos compases, la melodía repite una parte del mismo motivo melódico, esta vez basado en el esquema "serie de tonos 7" (señalado en un tono azul claro en la *ilustración 19*).

Variación 1. Allegretto

The musical score is written in G minor (one sharp) and 3/4 time. It consists of two systems of music. The first system contains four measures. The first measure is marked with a red '3' and a blue dot on the first note. The second measure is marked with a red '3' and a blue dot on the first note. The third measure is marked with a red '3' and a blue dot on the first note. The fourth measure is marked with a red '3' and a blue dot on the first note. The second system contains four measures. The first measure is marked with a red '3' and a blue dot on the first note. The second measure is marked with a red '3' and a blue dot on the first note. The third measure is marked with a red '3' and a blue dot on the first note. The fourth measure is marked with a red '3' and a blue dot on the first note. The score is marked with 'mf' and 'mp' dynamics.

Ilustración 19. Inicio de la variación 1 en Juan Erena

Variación 1. Allegretto

The musical score for Variación 1. Allegretto consists of seven staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of two sharps (F# and C#), and a 3/4 time signature. The music features a mix of binary and ternary rhythms, indicated by red and green brackets above the notes. The first staff is marked *mf*. The second staff starts at measure 4 and is marked *mp*. The third staff starts at measure 8 and is marked *mf*. The fourth staff starts at measure 12 and is marked *f*. The fifth staff starts at measure 16 and is marked *f*, with a *sonoro* marking above the notes and a *rit.* marking below. The sixth staff starts at measure 20 and is marked *poco rit.*. The seventh staff starts at measure 24 and is marked *a tempo*, with a *f* marking below the first part and a *mp* marking below the second part. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

Ilustración 20. Alternancia entre ritmos binarios y ternarios en la variación 1

Una variación que retoma el esquema armónico de la folía es la variación 6. Se trata de una variación con características de la folía tardía (según la *tabla 3*): una estructura de dos secciones de ocho compases, en compás de 3/4, cada acorde del esquema ocupa habitualmente un compás entero, el acorde de tónica es siempre menor y se incluye el acorde de III grado en ambas mitades del esquema. Como elemento de variación a la armonía, además de concluir la variación en el quinto grado, suele omitir alguna nota del acorde (en muchos casos se omite la tercera) y se agregan intervalos de séptima, novena y undécima. Ver el cifrado en la *ilustración 21*.

En la primera frase se introduce un motivo melódico (señalado en azul en la *ilustración 22*) que, a pesar de encontrarnos en si menor, hace referencia al esquema melódico "serie de tonos 7" en re menor (la tonalidad más frecuente en la Folía, según Hudson en la *tabla 3*). Después de concluir este motivo, hice una pequeña respiración, debido a que, a partir del compás 3, reaparece el mismo motivo melódico, pero esta vez corresponde al esquema "serie de tonos 4" (en re una vez más), y se desarrolla hasta el compás 8. Para que la estructura de esta variación sea comprensible, he incluido una pequeña pausa al finalizar la primera sección (justo después de tocar el acorde del compás).

En la segunda sección (marcada con una línea roja en la *ilustración 21*), el compás 13 presenta un movimiento melódico descendente basado también en el esquema "serie de tonos 4" (señalado de rojo en dicho compás) pero con un ritmo de semicorcheas, lo que pudiera ser una variación del motivo melódico del compás 3. Se observa un arpeggio descendente en el compás 10 (resaltado en color morado), que vuelve a aparecer al final de la variación de forma ascendente y descendente. Este arpeggio reaparece nuevamente al final de la variación 8, tal como se muestra en la *ilustración 22*.

Variación 6. Marcia Moderato ♩ = 85

BE-211007

Ilustración 21. Análisis de la variación 6 de la obra de Juan Erena

Ataca el final

Ilustración 22. Últimos compases de la variación 8

La obra de Juan Erena, compuesta por una serie de variaciones, audazmente modifica las características de la "Folía" mencionadas en el capítulo 2, explorando nuevas ideas musicales a través de esta técnica. Este enfoque me trae a la mente la pintura "La nave de los locos" de Jerónimo el Bosco (abordada en el capítulo 3), donde una embarcación navega sin rumbo por el mar, emprendiendo un viaje cuyo destino es incierto. De manera similar, la obra de Juan Erena utiliza la variación como un medio para presentar el material inicial de formas diversas, permitiendo así que surjan múltiples interpretaciones y desarrollos musicales. Justo como el mar es el medio para alcanzar un nuevo destino, las variaciones de Erena abren la puerta a explorar ideas musicales distintas.

Al finalizar esta obra, incluí un fragmento del poema "Extracción de la piedra de la locura" de Alejandra Pizarnik (ubicado en la página viii). Este texto hace referencia a la creencia que prevalecía en el siglo XVI, donde "La tradición popular asociaba la locura a una piedra alojada en el cerebro. Tomando la metáfora en sentido estricto, los más ingenuos trataban de librarse de esa supuesta piedra haciendo que se la extirparan" (Museo del Prado, 2022). Así mismo, también hay fragmentos que hace alusión a diversas pinturas de Jerónimo el Bosco, como "Alegoría de la gula y la lujuria", "El jardín de las delicias", "La nave de los locos", y evidentemente, "La extracción de la piedra de la locura".

4.3. *Concierto Las Folías para guitarra y orquesta – Roberto Sierra.*

Roberto Sierra nació en Puerto Rico en 1959 y ha escrito un gran número de obras, entre las que destacan el Concierto para saxofón y orquesta, el Doble concierto para violín y viola, el Concierto de Cámara, el Concierto Barroco y el Concierto Las Folías para guitarra, el cuál fue escrito en 2004 y ha sido grabado únicamente por Manuel Barrueco en el disco “Concierto Barroco” en 2002.

A mi parecer, el concierto presenta ciertas secciones que podrían evocar una de las principales esencias de la folía: la improvisación. Relacioné esta idea con la locura, ya que, como mencioné anteriormente, la locura puede representar una ruptura con las normas y convenciones establecidas, lo que brinda a cada individuo mayor libertad. De manera similar, la improvisación en la música, el teatro o el arte en general, rompe con las estructuras preestablecidas, permitiendo una mayor libertad y expresión individual.

En la *ilustración 23 y 24* el material rítmico y melódico asemeja una improvisación escrita. Por ejemplo, en el primer compás se presenta un acelerando escrito sobre la primera célula melódica, que después sube hasta si bemol y desciende hasta sol, pero dentro de estos primeros dos compases se puede improvisar con la agógica, acelerando, desacelerando y haciendo ciertas pausas según sea el motivo, la frase, el giro melódico, y alguna otra idea que surja al momento. Para dichas propuestas interpretativas me valgo además de la seña “Libero” que pone Roberto Sierra en estas secciones. Esto les da mucha expresividad a estos pasajes.

Libero, $\text{♩} = \text{ca. } 60$

Ilustración 23. Partitura de la guitarra en el concierto de las Folías de Roberto Sierra

6 CADENZA Sierra: Folias - Solo Guitar

Libero, $\text{♩} = 76$

Ilustración 24. Cadenza del concierto de las Folías de Roberto Sierra

La obra retoma gran parte de las características de la Folía tardía que se mencionan en la tabla 3 del capítulo 2, además, constantemente se presenta la progresión armónica de la Folía que menciona Hudson, en donde cada acorde ocupa habitualmente el compás entero, toda la obra está en $\frac{3}{4}$, secciones en un tempo lento con la finalidad de añadir mayor virtuosismo y complejidad a la sección, casi siempre es re menor, normalmente se usa el acorde de tercer grado, un acento sobre el segundo tiempo, y el esquema melódico “serie de tonos 7” (ver *ilustración 5*). Por otro lado, una parte que comparte características de la Folía

tardía como es el Allegro del compás 80. En esta sección la tonalidad es re mayor, y en la *ilustración 25* se muestra cómo se añaden acordes diferentes al esquema armónico señalando el cifrado en color rojo.

La obra retoma en gran medida las características de la Folia tardía que se mencionan en la *tabla 3* del capítulo 2, como es el uso de compás en $\frac{3}{4}$, secciones en un tempo lento con la finalidad de añadir mayor virtuosismo y complejidad, predomina la tonalidad de re menor, se utiliza normalmente el acorde del tercer grado, en diversas secciones (como el de la *ilustración 5*) se presenta el esquema melódico de la "serie de tonos 7", y la progresión armónica de la Folia que menciona Hudson.

Por otro lado, hay una sección que comparte características de la Folia tardía, como es el caso del Allegro en el compás 80. En esta sección, la tonalidad cambia a re mayor, y en la *ilustración 25* se muestra cómo se añaden acordes diferentes al esquema armónico, indicados con cifrado en color rojo.

The image shows two staves of musical notation. The first staff begins at measure 103 with a melodic line starting on a half note G4, followed by eighth notes A4, B4, C5, B4, A4, G4. A forte (f) dynamic is indicated. The second staff begins at measure 111 with a chordal accompaniment. A fortissimo (ff) dynamic is indicated. Red chord symbols are placed below the notes: I₆₄, V, vi, ii, vi, V/V, V₇/V, V, I, iii, iv_{7M}, and ii₆.

Ilustración 25. Pasaje del concierto con una progresión de acordes diferentes al de la Folia

En este concierto se introducen recursos de técnicas extendidas en el instrumento solista como son los Pizzicatos Bartók en la *ilustración 25*, o las percusiones sobre las cuerdas frente al diapason en la *ilustración 26*. El uso de compases irregulares y progresiones armónicas atonales como aparece en la Cadenza y en la *ilustración 27*, son elementos contemporáneos que se combinan con rasgos populares como son el uso de hemiolas, el motivo rítmico del Fandango, y desde luego, los elementos de la Folia discutidos en el párrafo anterior.

365 **2** *sfz* *fff*

374 *ff*

Ilustración 26. Pizzicatos Bartók en el concierto de las Folias de Roberto Sierra

328 (hit the strings against the fretboard with both hands) *mf*

334 *mf*

Ilustración 27. Percusiones sobre el diapasón de la guitarra en el concierto de las Folias

339 *cresc.*

343 *fff*

346 *mp* *f*

Ilustración 28. Progresión atonal en el concierto de las Folias

El Concierto de las Folías de Roberto Sierra nos recuerda que la música es un arte en constante evolución y que las conexiones con el pasado pueden inspirar la creación de algo nuevo y original. La fusión de elementos tradicionales con técnicas contemporáneas en esta obra nos invita a apreciar la riqueza y diversidad de la música, y nos desafía a explorar nuevas fronteras en la composición y la interpretación. Sierra demuestra que la música puede ser un puente entre el pasado y el presente, y que la tradición puede ser redefinida y enriquecida con nuevas perspectivas.

Como una reflexión sobre el tema de la locura y el repertorio presentado en el disco, incluí un extracto del primer cuento de "El loco" de Gibran Khalil (página ix). Esta elección fue motivada por el deseo de invitar al oyente a considerar la locura como una búsqueda de la libertad. Esta perspectiva sugiere que desafiando las expectativas sociales y permitiéndonos no ser completamente comprendidos ante los demás, podemos encontrar un camino hacia una comprensión más profunda de nosotros mismos y una expresión más rica de nuestra individualidad.

Conclusión.

En este capítulo, se ha llevado a cabo un análisis musical en el que se han tomado en cuenta las características tradicionales de la Folía, previamente discutidas en el capítulo 2. Al tener en cuenta estas características, se nos brinda una perspectiva informada sobre el tema en cuestión, siendo una base importante para abordar la colección de obras inspiradas en la Folía presentes en el disco.

En el capítulo 3 se introduce al lector al tema de la locura, aunque resulta ser un tema bastante extenso e imposible para detallarse en este trabajo, es suficiente para aproximarse al tema, y en este contexto discográfico, sirve como una guía para concebir los textos recitados desde una perspectiva más orientada, así como para entender los elementos interpretativos que asocio con la noción de la locura.

Reflexionando sobre todo esto, no podemos evitar considerar que, en última instancia, la locura es una manifestación de la búsqueda de la libertad. Es el

intento del individuo de escapar de las cadenas impuestas por la sociedad y las normas convencionales. Al enfrentar la locura, estamos cuestionando lo que está arraigado y explorando nuevas posibilidades. En este sentido, tal vez la locura sea más que una simple expresión extravagante; podría ser el camino hacia la autenticidad y la realización personal. A medida que nos sumergimos en la locura, podríamos estar descubriendo nuevos horizontes en los que podamos encontrarnos a nosotros mismos.

Bibliografía

- Alcázar, M. (2000). *Obra completa para guitarra de Manuel M. Ponce*. México: Conaculta.
- Araos Bralic, J. (2014). "La nave de los locos" de Sebastián Brant: un viaje de la humanidad hacia la locura. *Revista Electrónica Historias del Orbis Terrarum*, 124.
- blogspot*. (21 de abril de 2019). Obtenido de La nave de los locos, cuadro del pinto flamenco El Bosco (Blodunque, c. 1450-1516): <http://granperdonanza.blogspot.com/2019/04/la-nave-de-los-locos-cuadro-del-pintor.html>
- Calahorra, P., Zaldívar, Á., & Prensa, L. (1985). Revista Aragonesa de Musicología XXI. En *Nassarre*. Zaragoza: Fernando el católico .
- Carpio, L. d. (s.f.). *La villana del Getafe*. Madrid.
- D. Lorey, R. (12 de Octubre de 2012). *Emergenciarevista*. Obtenido de "La nave de los locos" Del Bosco. Una interpretación : <https://emergenciarevista.wordpress.com/2012/10/21/la-nave-de-los-locos-del-bosco-una-interpretacion/>
- de Covarrubias, S. (1611). *Tesoro de la lengua castellana*. Madrid : Castalia.
- de Covarrubias, S. (1611). *El tesoro de la lengua castellana*. Madrid.
- Emilio, M. F. (2004). *Fantasmas de la sociedad medieval: Enfermedad. Peste. Muerte*. Valladolid: Editorial Universidad de Valladolid .
- Emilio, M. F. (2004). *Fantasmas de la sociedad medieval: Enfermedad. Peste. Muerte*. Valladolid: Editorial Universidad de Valladolid.
- Erasmus, D. (1999). *Elogio de la locura / Erasmo de Rotterdam; traducción, prólogo y notas de Pedro Voltes Bou*. Obtenido de Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes: <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcw9548>
- Florentino, G. (s.f.). Música Española del renacimiento entre tradición oral y transmisión escrita: el esquema de la folía en procesos de composición e improvisación. (*tesis doctoral*). Universidad de Granada, Granada, 2009.
- Foucault, M. (2008). *Historia de la locura en la época clásica I*. (J. Utrilla, Trad.) Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Gamero Parra, A. (20 de Diciembre de 2017). *ecwiki. Enciclopedia Católica*. Obtenido de Nave de los locos: https://ec.aciprensa.com/wiki/Nave_de_los_locos
- Gamero, A. (09 de Octubre de 2004). *La piedra de Sísifo*. Obtenido de Maestro, quíteme la piedra, me llamo Lubert Das: <https://lapiedradesisifo.com/2004/10/09/maestro-qu%C3%ADteme-la-piedra-me-llamo-lubbert-das/>
- González Hernando, I. (2012). La piedra de la locura. *Revista Digital de Iconografía Medieval*, vol. IV, N. 8 (pág. 81). Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- Hudson, R. (1973). *The folia melodies*. Cunnigham: International Musicological Society.

- Huerta Calvo, J. (1999). Brant en España. *Revista de Filosofía Alemana* , (pág. 345). Madrid.
- KRAMER , H., & SPRENGER, J. (1486). *Malleus Maleficarum*. Ediciones Orión.
- La biblia. El libro del pueblo de Dios*. (1999). (B. Hurault, Trad.) Chile: Sociedad Bíblica Católica Internacional.
- La biblia. El libro del pueblo de Dios*. (2015). (A. J. Levoratti, & A. B. Trusso, Trads.) Verbo Divino.
- La biblia. Libro del Pueblo de Dios. (2015). En *Proverbios 20* (pág. 1175). Verbo divino.
- La santa biblia*. (2000). Nashville: Broadman y Holman Publishers.
- Latham, A. (2008). *DICCIONARIO ENCICLOPÉDICO DE LA MÚSICA* . Ciudad de México : Fondo de Cultura Económica .
- Luján, I. (16 de marzo de 2016). *Universitat de València*. Obtenido de La invención de la imprenta y su impacto en la historia: <https://www.uv.es/uvweb/master-historia-formacion-mundo-occidental/es/blog/invencion-imprenta-impacto-historia-1285960141137/GasetaRecerca.html?id=1285961209839#:~:text=Con%20la%20invenci%C3%B3n%20de%20Johannes,%C3%ADndices%20de%20alfabetizaci%C3%B3n%20er>
- Monique, D. (2009). *El intérprete y la música*. MADRID: Ediciones RIALP, S.A.
- Moreri, L. (1753). *El gran diccionario Histórico*. París.
- Museo del Prado*. (03 de Noviembre de 2022). Obtenido de La extracción de la piedra de la locura. El Bosco: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/la-extraccion-de-la-piedra-de-la-locura/313db7a0-f9bf-49ad-a242-67e95b14c5a2>
- Orozco Quibrera, O., & Mínguez García, H. (2017). La representación artística de la locura. Interpretaciones metaforológicas contemporáneas a través de la Nave de los Locos. *Arte, Individuo y Sociedad*.(29 (Número Especial)), 284 - 285.
- Pérez Tagle Mercado, G. E., Velázquez Piedras , C. I., Chacón Fregoso, G. I., Briseño Ramírez, M., & Castillo Ruiz, F. (2009). *Historia 1*. Ciudad de México: Grupo Editorial Patria.
- Rebón Fernández, A. (06 de abril de 2016). *Antrophistoria* . Obtenido de 'La Nave de los Locos' de El Bosco: <https://www.antrophistoria.com/2016/04/la-nave-de-los-locos-de-el-bosco.html>
- Rey, J. (1978). *Danzas cantadas en el renacimiento español*. Madrid: SEdeM.
- Richard , H. (1970). The concept of mode in Italian guitar music during the first half of the 17-th century. En *Acta musicologica* (págs. 172-177). American Institute of musicology.
- Romero Ramírez, R. (2009). La danza del renacimiento al romanticismo . *Historia del arte*, 11, 12.
- Schopenhauer, A. (2004). *El mundo como voluntad y representación*. (P. López de Santa María , Trad.) Madrid: Editorial Trotta.
- Sefrioui, A. (2015). *La guía del Louvre*. París: Musée du Louvre Éditions.

Siemens Hernández , L. (1965). La folía histórica y la folía popular canaria. En L. p. Canaria, *Museo Canario*. Madrid: Las palmas de gran canaria.

Vivanco Saavedra, L. (2003). BRANT, Sebastián: La Nave de Los Necios. Edición de Antonio Regales Serna. *Reseñas, Revista de Filosofía, N. 45* (pág. 169). Universidad de Zulia.

W. Hayford , J. (2022). *Bibliatodo*. Obtenido de Comentario la Biblia del Diario Vivir: <https://www.bibliatodo.com/comentario-biblico/?v=DHH&co=diario-vivir&l=salmos&cap=106>

Material discográfico

Andueza, R. (2010). *Yo soy la locura* [CD]. Madrid: Anima e Corpo. Recuperado de <https://open.spotify.com/intl-es/album/5a8NXTszRjyEUfzp0C9DjE>

Aria Di Follia. (2010). *Yo soy la locura* [CD]. Tarquinia: Continuo Records. Recuperado de <https://open.spotify.com/intl-es/album/6D8ncvbOQcx4APoun2BLCW>

Barrueco, M., Pérez, V. P., & Sierra, R. (2002). *Concierto Barroco* [CD]. Madrid: EMI CLASSICS. Madrid: EMI CLASSICS.

Laguna, J. C., & Erena, J. (2022). *Sofía* [CD]. Ciudad de México. Recuperado de <https://open.spotify.com/intl-es/album/6onHITJSUDlt9wQ41XFp6C>

Savall, J. (2012). *Erasmus - Elogio de la locura (versión en castellano)* [CD]. Cataluña: Alia Vox. Recuperado de <https://open.spotify.com/intl-es/album/3YDCe7LcNOXSWam3mM8dqw>

Material recitado

Eco, U. (2017). *De la estupidez a la locura: como vivir en un mundo sin rumbo*. (H. Lozano Miralles , & M. Pons Irazazábal, Trads.) Barcelona: Epublibre.

Khalil, G. (2014). *El loco*. Barcelona: Ciudad de libros . Obtenido de https://www.google.com.mx/books/edition/El_loco/BDe4BgAAQBAJ?hl=es-419&gbpv=1&printsec=frontcover

Pizarnik, A. (2013). *Extracción de la piedra de la locura*. Buenos Aires : Epublibre.