



Universidad de Valladolid

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

MÁSTER EN MÚSICA HISPANA

TRIQUEL: MÚSICA CELTA EN VALLADOLID

(1991-2016)

ESTUDIO DE CASO

Trabajo de Fin de Máster

Presentado para la obtención del Título de Máster en Música Hispana por

CARLOS AYUSO GUADILLA

Realizado bajo la dirección del tutor: Dr. Enrique Cámara de Landa

Julio 2016

Curso académico 2015-2016



Universidad de Valladolid

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

MÁSTER EN MÚSICA HISPANA

TRIQUEL: MÚSICA CELTA EN VALLADOLID

(1991-2016)

ESTUDIO DE CASO

Trabajo de Fin de Máster

Presentado para la obtención del Título de Máster en Música Hispana por

CARLOS AYUSO GUADILLA

Realizado bajo la dirección del tutor: Dr. Enrique Cámara de Landa

Curso académico 2015-2016

El autor

VºBº del tutor

AGRADECIMIENTOS

Son muchas las personas que me han ayudado en este trabajo y que me han brindado su apoyo en todo momento. En primer lugar quiero expresar mi gratitud a mi tutor, Enrique Cámara, pues sin la confianza depositada en mí y su guía y respaldo no hubiese podido alcanzar la meta. Gracias a todo el profesorado de la Sección Departamental de Historia y Ciencias de la Música de la UVA por su auxilio cada vez que lo he necesitado, en particular a Noemí García por su amistad y sus sabios consejos y a Susana Moreno por toda la documentación facilitada. También quiero agradecer a Carlos Rausa su colaboración desinteresada al facilitarme material para este Trabajo de Fin de Máster.

Mención destacada recibe mi familia, mis padres, Andrés y María José, y mis hermanos, Andrés, María José y Eva, ya que los valores que me han transmitido, el afán de superación y el entusiasmo son el motor que rige mi vida. Sin ellos no sería posible este texto.

Por supuesto no me puedo olvidar de mis amigos y compañeros, pero son tantos que la lista sería muy larga y correría el riesgo de dejar alguno en el olvido. Gracias a todos. Quiero destacar especialmente a los miembros de Triquel que, además de colaborar en todo lo posible y ser fuente de inspiración, son los que hasta el último momento han facilitado la realización de este TFM. Gracias Juanjo, Sonia, Floro, Iván, José, Luis, Pichu y María.

Por último, el agradecimiento más especial es para mi pareja, amiga y compañera Gema Lagunilla, por todo lo que ha hecho en este trabajo, que es tan suyo como mío, pero sobre todo por acompañarme y apoyarme día a día.

A todos y cada uno de vosotros, ¡Muchas gracias!

RESUMEN

El grupo de música Triquel, de Valladolid, desarrolla su actividad desde 1991 hasta la actualidad en el género de la música celta, el cual funciona como una etiqueta comercial que aglutina diferentes estilos caracterizados por el uso de una instrumentación ecléctica y el empleo del repertorio tradicional de las zonas del denominado Arco Atlántico como base para la elaboración y composición musical. A través del trabajo de campo, la transcripción musical y el análisis de grabaciones audiovisuales, partituras y otros documentos gráficos, señalo el origen y evolución del grupo, sus características musicales y los nexos y diferencias con otros grupos de la corriente celtista.

Finalmente, añado cómo el carácter transnacional del fenómeno y la importancia de la globalización en la sociedad actual, junto con el sustento del imaginario celta y el sentimiento de pertenencia al género, son la base para la desterritorialización paulatina producida en el proceso celtista desde sus orígenes.

ABSTRACT

Triquel musical group of Valladolid develops its activity from 1991 to present in Celtic music genre, which works as a commercial label that brings together different styles characterized by the use of an eclectic instrumentation and Atlantic Arc zone traditional repertoire used as base for musical production and composition. Through fieldwork, musical transcription and audiovisual recordings analysis, scores and other graphical documents, I mark group's origin and evolution, its musical features and its links and differences with other Celtic movement.

Finally, I add how the transnational character of this trend and globalization importance in current society, along with Celtic imaginary support and genre sense of belonging, are the base for gradual deterritorialization produced during Celtic process since its beginnings.

ÍNDICE

LISTADO DE IMÁGENES	Página 13
1. INTRODUCCIÓN	Página 15
1.1 Presentación, justificación del tema.	Página 15
1.2 Estado de la cuestión	Página 15
1.3. Objetivos	Página 18
1.4 Marco teórico	Página 18
1.5 Aspectos metodológicos y estructura del trabajo	Página 21
2. TRIQUEL	Página 23
2.1 Aspectos contextuales: Valladolid en los orígenes de Triquel.	Página 23
2.2 Origen y evolución del grupo.	Página 25
2.2.1 Historia de Triquel	Página 26
2.2.2 Componentes	Página 30
2.2.3 Triskel	Página 32
2.4 Organización de ensayos y conciertos	Página 33
2.4.1 Ensayos	Página 33
2.4.2 Conciertos	Página 35
2.4.2.1 Festivales	Página 40
2.4.2.2 El Tío Molonio	Página 43
2.5 Discografía	Página 44
3. CARACTERÍSTICAS DE TRIQUEL	Página 49
3.1 Características musicales generales.	Página 49

3.1.1 Letras	Página 52
3.1.2 Instrumentación	Página 55
3.2 Análisis de “De la sangre que pierdo”	Página 58
3.3 La música celta: Análisis comparativo	Página 73
3.4 Recepción de Triquel: público y prensa.	Página 77
3.4.1 Público	Página 77
3.4.2 Prensa	Página 79
4. CONCLUSIONES	Página 81
5. BIBLIOGRAFÍA, HEMEROGRAFÍA Y WEBGRAFÍA	Página 85
6. ANEXOS CD	
6.1 FORMATO GRÁFICO	
• ANEXO I – Entrevista a Iván San José. Valladolid, 20-5-2016.	
• ANEXO II – Entrevista a Floro Cañibano. Valladolid, 20-5-2016.	
• ANEXO III – Entrevista a Juan José Cartón. Valladolid, 21-5-2016.	
• ANEXO IV – Entrevista a Álvaro García “Pichu”. Valladolid, 26-5-2016.	
• ANEXO V – Entrevista a María Rodríguez. Valladolid, 26-5-2016.	
• ANEXO VI – Entrevista a José Alfonso Garrido. Valladolid, 28-5-2016.	
• ANEXO VII – Entrevista a Luis Alberto Pelaz. Valladolid, 29-5-2016.	
• ANEXO VIII – Entrevista a Sonia del Val. Valladolid, 12-6-2016.	
• ANEXO IX – Tabla <i>Akelarre</i> .	
• ANEXO X – Tabla <i>Bichos Raros</i> .	
• ANEXO XI – Tabla <i>Sin hacer ná</i> .	
• ANEXO XII – Formulario google colaboradores.	
• ANEXO XIII – Formulario google fans.	
• ANEXO XIV – Letras <i>Akelarre</i> .	
• ANEXO XV – Letras <i>Bichos Raros</i> .	
• ANEXO XVI – Letras <i>Sin hacer ná</i> .	

- ANEXO XVII – Estadísticas seguidores Triquel en Facebook.
- ANEXO XVIII – Artículo “Puro Celta”, *El Norte de Castilla*. Valladolid, Martes 21-9-1999
- ANEXO XIX – Artículo “Presencia local más ‘cañera’ y cercana al Rock”, *Diario de Valladolid*. Valladolid, Sábado 28-5-2005
- ANEXO XX – Artículo “Embrujo celta”, *El día de Valladolid*. Valladolid, Domingo 29-5-2005
- ANEXO XXI – Artículo “Celta del Duero”, *El adelantado de Segovia*. Segovia, Miércoles 9-7-1997.
- ANEXO XXII – Artículo “Triquel enseña sus nuevos temas de rock celta en El Tío Molonio”, *Diario de Valladolid*, Valladolid, Jueves 18-11-2004.
- ANEXO XXIII – Artículo “Triquel celebra sus quince años de música en la Sala Mambo”, *El Norte de Castilla*, Valladolid, Jueves 14-12-2006.

6.2 FORMATO AUDIOVISUAL

- ANEXO XXIV – Audio *De la sangre que pierdo*, disco *Akelarre* (1996)
- ANEXO XXV – Entrevista a Iván San José. Valladolid, 20-5-2016.
- ANEXO XXVI – Entrevista a Floro Cañibano. Valladolid, 20-5-2016.
- ANEXO XXVII – Entrevista a Juan José Cartón. Valladolid, 21-5-2016.
- ANEXO XXVIII – Entrevista a Álvaro García “Pichu”. Valladolid, 26-5-2016.
- ANEXO XXIX – Entrevista a María Rodríguez. Valladolid, 26-5-2016.
- ANEXO XXX – Entrevista a José Alfonso Garrido. Valladolid, 28-5-2016
- ANEXO XXXI – Entrevista a Luis Alberto Pelaz. Valladolid, 29-5-2016
- ANEXO XXXII – Entrevista a Sonia del Val. Valladolid, 12-6-2016
- ANEXO XXXIII – Vídeo resumen concierto XXV Aniversario de Triquel. Valladolid, Jueves 12-5-2016

LISTADO DE IMÁGENES

Figura 1. Foto de concierto de Triquel con la pancarta con el símbolo lunar de fondo. Archivo del grupo.

Figura 2. Símbolo lunar de Triquel. Página web de Triquel.

Figura 3. Foto del grupo de gaiteros en el concierto XXV aniversario de Triquel. Valladolid, 2016. Foto de archivo de Triquel.

Figura 4. Foto performance con fuego en el concierto XXV aniversario de Triquel. Valladolid, 2016. Foto de archivo de Triquel.

Figura 5. Cartel del festival de la Noche Celta de Mijas. Mijas, 2008. Página web de Triquel.

Figura 6. Cartel del festival Festa da Carballeira. Zas, La Coruña, 2008. Página web de Triquel.

Figura 7. Portada del disco *Akelarre* (Triquel). Valladolid, 1996. CD y MC.

Figura 8. Portada del disco *Bichos Raros* (Triquel). Valladolid, 2002. CD.

Figura 9. Portada del disco *Sin hacer ná* (Triquel). Valladolid, 2008. CD.

Figura 10. Transcripción de *De la sangre que pierdo*. (Triquel) Disco *Akelarre*. Valladolid, 1996.

1.- INTRODUCCIÓN.

1.1.- Presentación, justificación del tema y objetivos.

En 1991 surgió en Valladolid el grupo de música Triquel, auto-etiquetado como rock celta. La creación del grupo estuvo promovida por Juan José Cartón (guitarrista y cantante) y José Alfonso Garrido (violinista hasta el año 2014), los cuales fueron aglutinando al resto de componentes. A lo largo de los casi 25 años transcurridos hasta la actualidad el grupo ha sufrido varios cambios en su formación, ha publicado tres discos de estudio y ha cambiado formas de trabajar y ensayos, pero siempre manteniendo una identidad reconocible que le ha hecho participar en numerosos festivales icónicos del mundo celta.

La elección de este campo de trabajo está determinada por varios motivos. El primero de ellos es generar conocimiento en este ámbito, ya que hay una evidente falta de estudio del mismo. Si bien es cierto que el celtismo es un fenómeno estudiado en otros ámbitos geográficos, en Valladolid es un elemento ausente dentro de las investigaciones musicológicas. El segundo tiene un carácter personal y viene marcado por la relación directa que tengo con la práctica musical en el terreno indicado, ya que desarrollo mi labor como intérprete dentro de esta formación desde el año 2009 (aunque las primeras colaboraciones se remontan al año 2003), lo que puede facilitar enormemente el acercamiento al objeto de estudio al poder combinar las perspectivas *emic* y *etic*. El último motivo es el interés que he desarrollado en los últimos años por los fenómenos celtistas y la intención de abrir nuevos horizontes de estudio en este campo en zonas geográficas fuera del Arco Atlántico.

1.2.- Estado de la cuestión.

A la hora de considerar el fenómeno del celtismo hay que tener en cuenta el libro editado por Martin Stokes y Philip V. Bohlman *Celtic Modern. Music at the Global Fringe*.¹ El libro incluye una introducción que señala los principales conceptos que hay que tener en cuenta en las investigaciones actuales sobre celtismo, y diez capítulos de diversos autores en los que presentan diversos estudios y aspectos relacionados con la corriente celtista a nivel global²: La relación entre los corsos y los celtas,³ el uso de la música irlandesa en el fenómeno

¹ Stokes, Martin y Bohlman, Philip, eds., *Celtic Modern: Music at the Global Fringe* (Scarecrow Press, 2003).

² Los capítulos señalados aquí no vuelven a estar citados en la bibliografía, excepto aquellos que han sido importantes para el desarrollo del texto.

del nacionalismo en Australia,⁴ el legado irlandés en el Valle de Ottawa,⁵ el control de la innovación y la “tradicción” en la Competición Escocesa de Bandas de Gaitas,⁶ la relación entre música “celta” y las comunidades basadas en la música tradicional irlandesa,⁷ el trabajo de John Cale en contra del movimiento del oeste de la Diáspora Celta,⁸ la música tradicional irlandesa en la actualidad,⁹ el celtismo en Bretaña (la profesionalización de la música y el regionalismo cultural),¹⁰ la educación escocesa en música tradicional¹¹ y la mercantilización de la música celta.¹²

A nivel nacional hay diversos estudios relacionados con la denominada música celta, sobre todo en el noroeste español (Galicia y Asturias). Cabe reseñar la tesis doctoral de Javier Campos-Sotelo¹³ y en especial el capítulo titulado “El movimiento de raíces y la rearticulación de la teoría céltica”. Aquí destaca el estudio acerca del constructo de la música celta en Galicia y las implicaciones de ésta en la creación de la identidad gallega. Además dedica un apartado entero al grupo Milladoiro, que es uno de los precursores de dicho fenómeno y una de las imágenes referenciales de la música gallega. Finalmente ofrece un epígrafe con otros grupos gallegos de música celta, así como otros elementos destacables en

³ Bithell, Caroline, «Shared Imaginations: Celtic and Corsican Encounters in the Soundscape of the Soul.», en *Celtic Modern: Music at the Global Fringe*, ed. Stokes, Martin y Bohlman, Philip (Lanham, Maryland and Oxford: Scarecrow Press, 2003), 27-72.

⁴ Smith, Graeme, «Celtic Australia: Bush Bandas, Irish Music, Folk Music, and the New Nationalism.», en *Celtic Modern: Music at the Global Fringe.*, ed. Stokes, Martin y Bohlman, Philip (Lanham, Maryland and Oxford: Scarecrow Press, 2003), 73-91.

⁵ Devlin Trew, Johanne, «Diasporic Legacies: Place, Politics, and Music among the Ottawa Valley Irish.», en *Celtic Modern: Music at the Global Fringe*, ed. Stokes, Martin y Bohlman, Philip (Lanham, Maryland and Oxford: Scarecrow Press, 2003), 93-117.

⁶ Cadden, Jerry, «Policing Tradition: Scottish Pipe Band Competition and the Role of the Composer.», en *Celtic Modern: Music at the Global Fringe.*, ed. Stokes, Martin y Bohlman, Philip (Lanham, Maryland and Oxford: Scarecrow Press, 2003), 119-143.

⁷ Reiss, Scott, «Tradition and Imaginary: Irish Traditional Music and the Celtic Phenomenon», en *Celtic Modern. Music at the Global Fringe*, ed. Stokes, Martin y Bohlman, Philip (Lanham, Maryland and Oxford: Scarecrow Press, 2003), 145-169.

⁸ Griffiths, Dai, «“Home Is Living Like a Man on the Run”: John Cale’s Welsh Atlantic», en *Celtic Modern: Music at the Global Fringe*, ed. Stokes, Martin y Bohlman, Philip (Lanham, Maryland and Oxford: Scarecrow Press, 2003), 171-199.

⁹ Vallely, Fintan, «The Apollos of Shamrockery: Traditional Musics in the Modern Age.», en *Celtic Modern: Music at the Global Fringe*, ed. Stokes, Martin y Bohlman, Philip (Lanham, Maryland and Oxford: Scarecrow Press, 2003), 201-217.

¹⁰ Wilkinson, Desi, «“Celtitude”, Professionalism, and the Fest Noz in Traditional Music in Brittany.», en *Celtic Modern: Music at the Global Fringe*, ed. Stokes, Martin y Bohlman, Philip (Lanham, Maryland and Oxford: Scarecrow Press, 2003), 219-256.

¹¹ Symon, Peter, «“You Cannae Take Your Music Stand into a Pub”: A Conversation with Stan Reeves about Traditional Music Education in Scotland.», en *Celtic Modern: Music at the Global Fringe*, ed. Stokes, Martin y Bohlman, Philip (Lanham, Maryland and Oxford: Scarecrow Press, 2003), 257-74.

¹² Taylor, Timothy T., «Afterword: Gaelicier Than You.», en *Celtic Modern: Music at the Global Fringe*, ed. Stokes, Martin y Bohlman, Philip (Lanham, Maryland and Oxford: Scarecrow Press, 2003), 275-284.

¹³ Campos Calvo-Sotelo, Javier, «La Música Popular Gallega en los Años de la Transición Política (1975-1982). Reificaciones Expresivas del Paradigma identitario.» (Universidad Complutense de Madrid, 2008). Tesis doctoral.

la configuración de la identidad celta en Galicia como son los concursos y festivales, donde destaca el Festival de música celta de Santa María de Ortigueira.

De este mismo autor es el libro *Fiesta, identidad y contracultura. Contribuciones al estudio histórico de la gaita en Galicia*,¹⁴ que realiza un recorrido histórico de la gaita y su unión a señas identitarias. Incluye un apartado destacando el uso de la gaita como símbolo del imaginario celta, la música celta a nivel europeo y también el cambio de paradigma en Galicia por medio de grupos como Milladoiro, Na Lúa o Luar na Lubre e intérpretes individuales como Carlos Núñez.

En Asturias es importante el texto de Ana Pozo Nuevo “El concepto de música celta en la cultura asturiana.”¹⁵ La autora señala algunos de los aspectos importantes en la construcción de la identidad y la música celta y como éstos son percibidos en la cultura asturiana. En su estudio resalta la importancia del Festival Intercéltico de Lorient en la configuración céltica de Asturias y muestra el caso del grupo Llan de Cubel, uno de los referentes en la recreación de la cultura astur.

A nivel local no hay prácticamente ningún escrito sobre la corriente celtista, hasta donde he podido indagar. Es cierto que existen abundantes textos sobre otro grupo de la ciudad que está enmarcado en la música celta (Celtas Cortos¹⁶), pero sobre el objeto de estudio en cuestión sólo hay tres referencias bibliográficas. La primera de ellas es una entrada sobre el grupo en la wikipedia,¹⁷ que aporta de manera muy escueta información como la historia, los componentes o la discografía del grupo.

La segunda es el trabajo sin publicar “Triquel. Rock celta a la vera del Pisuerga”, realizado por Alfonso Aguado¹⁸ para la asignatura de Etnomusicología de la Licenciatura en Historia y Ciencias de la Música en la Universidad de Valladolid. Dividido en dos partes principalmente, Aguado expone en la primera su idea de la música celta y en la segunda se

¹⁴ Campos Calvo-Sotelo, Javier, *Fiesta, identidad y contracultura. Contribuciones al estudio histórico de la gaita en Galicia*. (Pontevedra: Diputación de Pontevedra, 2007).

¹⁵ Pozo Nuevo, Ana, «El concepto de música celta en la cultura asturiana.», *Revista de Musicología* XXVIII, n.º 1 (2005), 529-542.

¹⁶ Por citar uno: Fuente, Juan Luis de la, «Celtas Cortos», ed. Casares Rodicio, Emilio, *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* (Madrid: SGAE, 1999).

¹⁷ «Triquel (banda)», *Wikipedia, la enciclopedia libre*, 8 de abril de 2016, [https://es.wikipedia.org/w/index.php?title=Triquel_\(banda\)&oldid=90336200](https://es.wikipedia.org/w/index.php?title=Triquel_(banda)&oldid=90336200).

¹⁸ Aguado Ruiz, Alfonso, «Triquel. Rock celta a la vera del Pisuerga» (Valladolid: Sin publicar, 2005). Trabajo para la asignatura de Etnomusicología en la Licenciatura de Historia y Ciencias de la Música. Universidad de Valladolid.

centra en aspectos del grupo como la historia, componentes, ensayos, actuaciones, público y repertorio. Añade también un análisis musical del tema “En la plaza”.

Finalmente está el libro de Carlos Ramírez y Miguel Orrazo *¿Dónde estabas tú? Historia musical pop rock de Valladolid 1975-2005*¹⁹. En este libro los autores realizan una exposición divulgativa de algunos de los principales grupos musicales y músicos de Valladolid entre 1975-2005. También incluye otros elementos de la cultura como pinchadiscos, salones de música, salas de conciertos, etc., además de la unión de la música y otras escenas como deporte y enseñanza. La entrada sobre Triquel se limita a una breve exposición del grupo, donde marca los componentes, la discografía y alguno de los principales conciertos del grupo hasta la fecha.

1.3 Objetivos.

El objetivo principal es ofrecer una primera aproximación al grupo Triquel y su vinculación con las corrientes celtistas, señalando los nexos y diferencias con este fenómeno. Para conseguir este objetivo principal se establecen los siguientes objetivos específicos:

- Indagar acerca del origen y evolución del grupo, sus componentes y aquellos elementos que configuran su identidad.
- Elaborar una síntesis histórica de Triquel que marque las principales etapas del grupo.
- Identificar las características celtistas que posee el grupo.
- Investigar sobre el proceso de composición y creación que desarrollan los componentes del grupo.
- Analizar parte del repertorio y estudiar las relaciones existentes entre Triquel y otros grupos del celtismo.

1.4 Marco teórico.

Uno de los pilares fundamentales para el desarrollo de este trabajo es la aportación de Michael Dietler a los estudios del celtismo con su diferenciación entre celtismo, celticidad y

¹⁹ Ramírez Villafáñez, Carlos y Orrasco, Miguel, *¿Dónde estabas tú? Historia musical pop rock de Valladolid 1975-2005* (Valladolid: Ayuntamiento de Valladolid, 2009).

celtitud.²⁰ El autor señala que los tres son conceptos esenciales en la creación de la identidad celta, pero poseen diferencias significativas que hay que tener en cuenta. Por un lado “Celticism consists of self-conscious attempts to construct ethnicized forms of collective memory and communal identity that are territorially bounded and embedded in overt projects and ideologies.”²¹ La celtitud está íntimamente ligada a este primer concepto ya que “Celtitude consists of forms of diasporic transnational Celtic identity. It is largely ‘ethno-nostalgic’ in orientation and is found among, for example, descendants of the Irish and Scottish diasporas around the world”,²² mientras que la celticidad está ligada más a un sentimiento de pertenencia, una elección de participación en el grupo, sin que haya relaciones de raza:

Celticity is a phenomenon centered around a global spiritual connection to the idea of Celtic identity. Although employing many of the same symbols and tropes as previous nationalist and regionalist Celtic movements, versions of Celticity depart in important ways from prior forms of Celticism in that the concept is largely decoupled from essentializing notions of race, “blood”, genealogy, or even language.²³

Dietler señala que Celticidad y Celtitud son *identityscapes* íntimamente ligados a los medios de comunicación, flujos de gente y capital, pero irónicamente en muchas ocasiones son contrarios a la globalización. Además “These movements and their instantiating manifestations are especially characterized by a marked hybridity of practices and symbols and the use of cyberspace to structure and commoditize transnational mediascapes of identity.”²⁴

²⁰ Dietler, Michael, «Celticism, Celtitude and Celticity. The consumption of the past in the age of globalization.», en *Celtes et Gaulois dans l'histoire, l'historiographie et l'idéologie moderne.*, Actes de la table ronde de Leipzig. 16-17 juin 2005 (Glux-en-Glenne: Bibracte, Centre Archéologique Européen, 2006), pp. 237-48.

²¹ Todas las traducciones de citas que aparecen a pie de página son propias, salvo indicación contraria. “El Celtismo consiste en los intentos autoconscientes de construir formas étnicas de memoria colectiva y una identidad común que son limitadas territorialmente e incrustadas en abiertos proyectos políticos e ideológicas”. *Ibid.*, 237.

²² “La Celtitud consiste en formas de la identidad céltica de la diáspora transnacional. Es esencialmente de orientación 'etno-nostálgica' y se encuentra entre, por ejemplo, descendientes de las diásporas Irlandesas y Escocesas alrededor del mundo”. *Ibid.*, 238.

²³ “La Celticidad es un fenómeno centrado alrededor de una conexión espiritual global ligada a la idea de la identidad celta. Aunque emplea muchos de los mismos símbolos y tropos de los movimientos celtas nacionalistas y regionalistas previos, las versiones de celticidad se desvían de manera importante de las formas anteriores de celticismo, de hecho el concepto es en gran medida separado de las nociones esenciales de raza, ‘sangre’, genealogía o incluso lengua” *Ibid.*, 238.

²⁴ “Estos movimientos y sus manifestaciones instantáneas están especialmente caracterizados por una marcada hibridación de prácticas y símbolos y el uso del ciberespacio para estructurar y mercantilizar la mediascape de identidad transnacional”. *Ibid.*, 240. El término *mediascape* es una de las cinco dimensiones del flujo cultural global acuñadas por Arjun Appadurai quien lo define como “both the distribution of the electronic capabilities to

Igual de importante es el capítulo introductorio de la obra de Stokes y Bohlman²⁵, en el que indican algunos de los elementos fundamentales que deben estar presentes en los estudios actuales sobre el celtismo. Para los autores hay tres tipos de práctica musical desde 1990 en los que el celtismo está presente y reivindicado. Estas prácticas musicales son muy diferentes entre sí, pero tienen en común el uso de símbolos del imaginario celta:

1. “[...] multicultural and multireligious repertoires of world music, especially those that mark the boundary regions historically troubled by religious conflict.”²⁶
2. “[...] New Age music, an amalgam of globalized peripheries, medievalist fantasy, and other plays with and on “deep” past.”²⁷
3. “[...] the revival of “traditional” forms of worship in the Catholic church in Europe.”²⁸

Destaca la visión de fenómeno transnacional que los autores tienen sobre el celtismo, al igual que su idea relativa al hecho de que la apropiación de formas expresivas de los músicos del arco céltico sólo se entiende en un contexto de globalización, donde hay elementos como los festivales celta o Hollywood que posibilitan intercambios culturales o la creación y mantenimiento de símbolos del imaginario celta. Por último, la conexión que realizan entre el mundo celta y el comercio (es decir, el celtismo como una forma mercantil) es un concepto básico en este trabajo.

También es necesario señalar para el desarrollo de la investigación la aportación de Jeff Todd Titon al campo de la etnomusicología de su cuarto paradigma,²⁹ incluido en el libro *Shadows in the Fields*: “I have called this new paradigm the study of people making music, but it might also be called this new paradigm the study of people experiencing music.”³⁰ Titon destaca la importancia que tiene la práctica musical conjunta con los informantes, a los que

produce and disseminate information (newspapers, magazines, TV stations and film production studios...) and the images of the world created by these media” en Appadurai, Arjun: “Disjuncture and Difference in the Global Cultural Economy” *Public Culture* 2, no.2 (1990): 1-24 citado por Reiss, Scott, «Tradition and Imaginary: Irish Traditional Music and the Celtic Phenomenon», 161.

²⁵ Stokes, Martin y Bohlman, Philip, «Introduction», en *Celtic Modern. Music at the global fringe*, ed. Stokes, Martin y Bohlman, Philip, Europea: Ethnomusicologies and Modernities 1 (Lanham, Maryland and Oxford: The Scarecrow Press, Inc., 2003).

²⁶ “Repertorios multiculturales y multireligiosos de la *World music*, especialmente aquellos que marcan las regiones fronterizas afectadas históricamente por conflictos religiosos”. *Ibíd.*, 10.

²⁷ “Música New Age, una amalgama de periferias globalizadas, fantasía medievalista, y otras interpretaciones [musicales] conectadas con un ‘profundo’ pasado”. *Ibíd.*, 10.

²⁸ “El revival de las formas ‘tradicionales’ de oración de la Iglesia Católica Europea”. *Ibíd.*, 10.

²⁹ Titon, Jeff Todd, «Knowing Fieldwork», en *Shadows in the Field. New perspectives for fieldwork in Ethnomusicology.*, ed. Barz, Gregory F. y Cooley, Timothy J. (New York, Oxford.: Oxford University Press, 1997), 87-100.

³⁰ “He llamado a este nuevo paradigma el estudio de la gente que hace música, pero podría ser llamado también este nuevo paradigma como el estudio de la gente sintiendo música”. *Ibíd.*, 91.

considera profesores, consultores, amigos o todo a la vez, ya que “For me, making music is incomplete when I do it by myself; it is completed in a social group when I make music with others”,³¹ y esto le lleva a usar la práctica musical como base de la investigación: “[...] I ground musical knowledge in the practice of music, not in the practice of science, or linguistics, or introspective analysis.”³² Para el autor el hacer música con otras personas lleva a querer entenderlos, algo que comparto en mi investigación: el hecho de ser parte del grupo y compartir experiencias musicales me lleva a intentar entender el fenómeno musical en el que participamos, pero esto puede implicar un problema ya que al mismo tiempo soy estudioso y objeto de estudio.

Finalmente, aunque de una manera más limitada en este trabajo, es importante la teoría en el campo de la sociología musical de Lisa McCormick,³³ que consiste en entender la música como una performance social, en la que hay que integrar el texto, el contexto y la acción para poder hacer un análisis y estudio completo. Según la autora, los seis estadios que conforman una actuación musical y que hay que tener en cuenta son:

1. Sistemas de representación colectiva
2. Actores
3. Público y otros observadores
4. Significados de producción simbólica
5. Puesta en escena
6. Poder social

1.5 Aspectos metodológicos y estructura del trabajo.

Entre los aspectos metodológicos para llevar a cabo la investigación destacan el trabajo de campo y el estudio de la documentación obtenida. Hay que tener en cuenta que “Fieldwork is no longer viewed principally as observing and collecting (although it surely

³¹ “Para mí, hacer música es incompleto cuando lo hago yo sólo; está completo en un grupo social cuando hago música con otros”. *Ibíd.*, 93.

³² “[...] Baso los conocimientos musicales en la práctica de la música, no en la práctica de la ciencia, o la lingüística, o el análisis introspectivo”. *Ibíd.*, 94.

³³ McCormick, Lisa, «Music as Social Performance», en *Myth, meaning, and performance. Toward a new Cultural Sociology of the arts*, ed. Eyerman, Ron y McCormick, Lisa (Boulder y Londres: Paradigm Publishers, 2006), 121-54.

involves that) but as experiencing and understanding music.”³⁴ Es decir, parto de la idea de Titon de la experiencia común y la ejecución musical colectiva como base del trabajo de campo, donde la parte fundamental está en la interpretación y reflexión sobre la experiencia:

Like many of my colleagues, I experience fieldwork not primarily as a means to transcription, analysis, interpretation, and representation, although is surely is that, but as a reflexive opportunity and an ongoing dialogue with my friends which, among other things, continually reworks my “work” as “our” work.³⁵

Las entrevistas y conversaciones con las personas vinculadas al objeto de estudio, las grabaciones audiovisuales, las visitas a ensayos y los conciertos son el material primordial para llevar a cabo la labor de transcripción para su posterior análisis y comparación. Además los cuestionarios planteados a colaboradores y fans del grupo han servido para seleccionar la obra musical analizada en el presente trabajo (“De la sangre que pierdo”), ya que es el tema del repertorio que más encuestados han indicado como su favorito. Estos mismos cuestionarios contienen elementos que han sido incluidos con un fin relacionado directamente con el grupo y no sólo con un objetivo musicológico, como son las preguntas dirigidas a conocer las canciones favoritas del público o a saber qué cosas cambiarían del grupo.

Otra fuente de estudio es la prensa, principalmente local y regional, donde destacan periódicos como *El Norte de Castilla*, *Diario de Valladolid* o *El día de Valladolid*, así como los archivos radiofónicos o televisivos. En todos los casos hay que tener en cuenta el mundo virtual y no solo el físico (periódicos digitales, radios por internet, programas online.).

El trabajo está estructurado en dos capítulos. El primero está dedicado al grupo en cuestión y su relación sociocultural con la ciudad de Valladolid. Aquí trato temas como el origen y evolución, los componentes, la discografía o los ensayos y conciertos del grupo. El segundo capítulo trata la parte musical: características del repertorio, letras de las canciones y la instrumentación utilizada. Además incluyo el análisis musical de “De la Sangre que pierdo” y un apartado que trata sobre la recepción de Triquel por parte del público y los medios.

³⁴ “El trabajo de campo ya no está visto principalmente como la observación y la recogida (aunque sin duda lo incluye) sino como sentir y entender la música”. Titon, Jeff Todd, «Knowing Fieldwork», 87.

³⁵ “Como sucede a muchos de mis colegas, mi experiencia del trabajo de campo no significa principalmente transcripción, análisis, interpretación y representación, aunque sea algo de todo ello, sino una oportunidad reflexiva y un diálogo progresivo con mis amigos, con quienes, entre otras cosas, continuamente rehago mi ‘trabajo’ como ‘nuestro’ trabajo”. *Ibíd.*, 94. Traducción de Enrique Cámara en Cámara de Landa, Enrique, *Etnomusicología*, Música Hispana Textos. Manuales (Madrid: ICCMU, 2003), 194-195.

2. TRIQUEL.

2.1 Aspectos contextuales: Valladolid en los orígenes de Triquel.

Valladolid es la ciudad más poblada de la comunidad autónoma de Castilla y León.³⁶ Aunque frecuentemente está considerada como la capital de la comunidad, se trata de un dato erróneo ya que el Estatuto de Autonomía de Castilla y León, aprobado en 1983 y reformado en 1988, 1994, 1999 y 2007, no define capital para la misma y sólo habla de sedes institucionales en su artículo 3:

1. Una ley de las Cortes de Castilla y León, aprobada por mayoría de dos tercios, fijará la sede o sedes de las instituciones básicas de la Comunidad.
2. La Junta de Castilla y León determinará la ubicación de los organismos o servicios de la Administración de la Comunidad, atendiendo a criterios de descentralización, eficacia y coordinación de funciones y a la tradición histórico-cultural.³⁷

Desde la reforma estatutaria de 1987 es sede de los tres órganos superiores de gobierno de la comunidad: Presidente, Junta y Cortes de Castilla y León, pero no posee la capitalidad de la misma. Este centralismo gubernamental es una de las causas del crecimiento demográfico de Valladolid, entre otros efectos, como indican Basilio Calderón y José Luis García:

Desde ese momento y de forma progresiva se comenzaron a apreciar en la ciudad y su entorno al menos tres grandes efectos: por una parte, se asiste a un sensible incremento de la población activa vinculada a la administración, tan evidente que, en términos relativos, merma el significado de otras actividades en una ciudad de tradición industrial como Valladolid; por otra parte, se provocará una redistribución de su población y un cambio en las formas de uso de la ciudad y su entorno [...]. Y finalmente, se asiste a la

³⁶ A 1 de enero de 2015 tiene 303.905 habitantes, como refleja la web del Ayuntamiento de Valladolid (www.valladolid.es) con datos obtenidos del Instituto Nacional de Estadística. Según esta misma web en el año 1991 (año de creación de Triquel) la población de la ciudad es 345.891.

³⁷ Administración del Estado, *LEY ORGÁNICA 14/2007, de 30 de noviembre, de reforma del Estatuto de Autonomía de Castilla y León*, 3.

consolidación de nuevas pautas de uso residencial y, muy singularmente, la configuración de una nueva área de centralidad [...].³⁸

La industria de la ciudad, con grandes empresas como FASA Renault o Michelin y las instituciones educativas no obligatorias (Universidad de Valladolid, Conservatorio de Música,...) son otros de los factores aglutinantes de población, tanto en la ciudad como en su alfoz.

Es lógico pensar que en una ciudad relativamente grande las posibilidades de creación de grupos musicales es más alta que en el medio rural, pero además en el caso de Valladolid encontramos otro factor importante: las salas de conciertos. Tanto en la década de 1980 como en la de 1990 hay infinidad de salas, bares, discotecas, etc. que organizan conciertos habitualmente: “Pero en los ochenta, coincidiendo con la explosión musical de nuestra ciudad, hay una proliferación de salas.”³⁹ Algunos de estos lugares son: Zapping (posteriormente denominado Ziggy), que fue el pionero en la organización de un concurso de bandas locales, Cuarto de Star, Hippopotamus o Hippo, América, Jockey, Subway, Subterfugio, El Lazos, el Café Lisboa y El Tío Molonio. Mención especial es el caso de Pigalle⁴⁰ porque organizó varias ediciones de un concurso de rock y por su apuesta por los grupos locales, lo que generó la eclosión de nuevos grupos en la ciudad: “Enseguida empezaron a desfilar grupos noveles que estaban deseando que alguien escuchara la música que tocaban en sus locales de ensayo. Los había de todas las tendencias musicales: heavy, pop, punk y aunque predominaban los del Rock todo el mundo tenía allí su espacio para tocar, lo que hizo que desde el inicio el ambiente musical fuera cosmopolita.”⁴¹

En relación con la formación de nuevos grupos en la década de los ochenta Carlos Ramírez y Miguel Orrasco afirman que: “Esta década trajo consigo un impulso desconocido hasta la fecha, no sólo por la irrupción de nuevas ideas en muchos aspectos contraculturales, sino por el apoyo que las instituciones, Ayuntamientos, Diputaciones y los incipientes

³⁸ Calderón Calderón, Basilio y García Cuesta, José Luis, «Capitalidad política regional y cambios en la estructura urbana de Valladolid (1987-2012)», *Estudios Geográficos* LXXV (junio de 2014), 100-101.

³⁹ Ramírez Villafañez, Carlos y Orrasco, Miguel, *¿Dónde estabas tú? Historia musical pop rock de Valladolid 1975-2005*, 326.

⁴⁰ El Pigalle abrió en abril de 1987 y cerró en 1991 por no poder cumplir con los requisitos que se le exigían como sala de conciertos. Tiempo después volvió a abrir con el conjunto Celtas Cortos como nuevos dueños y con el nombre de El Tío Molonio, pero siguió manteniendo esa idea de ofrecer un lugar a los grupos locales para que ofreciesen su música. La programación musical de El Tío Molonio se ha mantenido estable hasta la prohibición en Valladolid de realizar conciertos en aquellos bares o salas que no reuniesen las características necesarias para ello. En la actualidad el bar ha cerrado sus puertas.

⁴¹ Pigalle, Germán en Ramírez Villafañez, Carlos y Orrasco, Miguel, *¿Dónde estabas tú? Historia musical pop rock de Valladolid 1975-2005*, 338.

Gobiernos Autonómicos, dieron a la cultura juvenil en general y por supuesto a la música, que ocupó un lugar preeminente.”⁴² Aquí nace el grupo Celtas Cortos, cuya primera denominación fue Colectivo Eurofolk, con la que ganan en 1986 el concurso de la discoteca Sheraton. La proyección internacional del grupo influye de una manera muy importante en la vida cultural de la ciudad, más especialmente a partir de la publicación del disco *Gente impresentable* en el año 1990, con el que comenzaron a ser un grupo reconocido.

Con la llegada de los años noventa aparece una nueva generación de grupos y músicos en la ciudad:

[...] surgieron muchas bandas formadas por músicos que habían pertenecido a otros grupos, con un bagaje que no habían tenido sus predecesores, pero también el nivel de exigencia por parte de público y crítica especializada era mayor. De alguna forma habíamos pasado del desenfado, la ingenuidad, la improvisación y el *todo vale*, al camino definitivo del profesionalismo.⁴³

Esta nueva generación de grupos se encuentra con un panorama distinto en la ciudad ya que muchas de las salas de conciertos cerraron, el apoyo institucional se redujo debido a la diversificación de la actividad artística y creativa, desaparecieron programas radiofónicos y los cambios en los soportes fonográficos y en las nuevas tecnologías marcaron el desarrollo musical.

2.2 Origen y evolución del grupo.

El origen de la banda vallisoletana Triquel está en el grupo Yenay,⁴⁴ grupo en el que participaba Juan José Cartón (Juanjo)⁴⁵ como guitarrista en el año 1988 o 1989.⁴⁶ Este grupo ensayaba en el local de la Asociación Juvenil Sala Oscura, que estaba situado en la calle Duque de Lerma a la altura de la Plaza de la Universidad (hoy día el edificio está derribado y en su lugar sólo se encuentra un solar). En el grupo decidieron incluir un violín y el puesto fue ocupado por José Alfonso Garrido (José), que era primo del bajista de la banda. Cuando

⁴² *Ibíd.*, 80.

⁴³ *Ibíd.*, 182.

⁴⁴ Considero que los nombres de los grupos musicales son nombres propios y por lo tanto no van en cursiva, aunque estén en otro idioma. Lo mismo ocurre con las Festivales de música y los instrumentos musicales.

⁴⁵ Debido a la relación de amistad y compañerismo que tengo con todos los componentes de Triquel, siempre voy a utilizar el nombre o apelativo que utilizamos para referirnos entre nosotros, aunque la primera vez que aparezcan en el texto incluiré el nombre completo y entre paréntesis el nombre que voy a usar, como en este caso.

⁴⁶ Fechas referidas por Juanjo. Entrevista a Juan José Cartón, 21 de mayo de 2016. ANEXO III.

Yenay desaparece como grupo, Juanjo y José deciden enrolarse en un proyecto conjunto y empiezan a buscar gente para la nueva agrupación.

2.2.1 Historia de Triquel.

La historia de Triquel ocupa veinticinco años, periodo que he dividido en tres etapas fundamentales, atendiendo a los hechos acontecidos durante estos años y la relevancia que presentan para la formación.

1. Etapa de formación. (1991-1995).

Estos primeros años están marcados por el continuo movimiento de personas dentro del grupo hasta llegar a una primera formación estable. El primer baterista del grupo fue Diego Martín,⁴⁷ con el que estuvieron ensayando en un local situado en la Calle San Quirce a la altura de la Plaza de la Trinidad, pero estuvo poco tiempo en la formación y en seguida ocupó el puesto Luis Alberto Pelaz (Luis). El puesto de teclista fue uno de los primeros en quedar ocupado. Jerónimo Martínez (Jero) llegó a la formación por medio de un anuncio en Musical Tamayo.⁴⁸ Aunque hubo algunas personas anteriormente en el grupo, el puesto de flautista quedó definitivamente consolidado con Sonia del Val (Sonia), que llegó al grupo en septiembre de 1991 (Juanjo y José contactaron con Sonia en junio de ese año a través del Conservatorio de Música). Sonia indica que cuando se incorporó a Triquel ya estaban el resto de músicos, incluido Rogelio David Arranz con el bajo.⁴⁹ Sin embargo el puesto de bajista ha sido el más voluble en esta primera etapa hasta la llegada de Florentino Cañibano (Floro) en el año 1993, que procedía del grupo Máscaras+. Por este puesto han pasado también músicos como César Díez⁵⁰ o Inés Cañadas, incluso estuvieron tocando una temporada sin bajista cuando Rogelio abandonó la formación.⁵¹ Juanjo, José, Luis, Jero, Sonia y Floro configuran la primera formación estable del grupo.

Además de los movimientos en la formación, también hubo varios movimientos de local de ensayo hasta llegar a la ubicación actual. La banda estuvo afinada en un local en las

⁴⁷ Actual baterista del Celtas Cortos.

⁴⁸ Musical Tamayo es una de las tiendas de venta de instrumentos y repuestos musicales de la ciudad y durante muchos años José ocupaba allí un puesto de trabajo.

⁴⁹ Entrevista a Sonia del Val, 12 de junio de 2016. ANEXO VIII.

⁵⁰ César es uno de los músicos más polivalentes de Valladolid y actualmente desarrolla su profesión en formaciones como Taper Duel o El Naán, entre otras muchas.

⁵¹ Entrevista a Luis Alberto Pelaz, 29 de mayo de 2016. ANEXO VII.

antiguas escuelas de Cabezón de Pisuerga (el primer local en el que estuvo Sonia), en otro en el barrio vallisoletano de los Pajarillos y en uno en una nave del polígono de San Cristóbal de Valladolid.

El grupo comenzó a dar conciertos de manera cada vez más frecuente, los cuales transcurren desde funciones en pequeñas salas y locales de música hasta espectáculos de mayor calibre como los organizados con motivo de festividades patronales. Otro dato importante en esta primera etapa es la grabación en 1994 de la maqueta *Danza de Duendes, Meigas y Hadas*, en los estudios de Armando Records.

2. Etapa de consolidación (1996-2008).

El segundo periodo contiene varios acontecimientos importantes. El primero de ellos es la publicación en 1996 del primer disco del grupo, *Akelarre*.⁵² Un segundo suceso importante es el abandono de la formación de Jero y la llegada al grupo de Iván San José (Iván, teclista). Jero, según declaran el resto de compañeros, abandona la formación por múltiples causas, entre las que están los temas laborales, pero Sonia además indica que fue una elección de prioridades: “Es que él veía como que tenía ciertas limitaciones, estaba dando clases particulares, pero no tenía...sabes...él se veía con limitaciones, entonces también que cada vez había igual más exigencias en el grupo, eh... pues no sé, empezó a estudiar Fotografía y vio que le gustaba y que... le requería más dedicación, y... vamos, sin más.”⁵³ Iván llegó al grupo en 1998 a través de José, ya que éste en muchas ocasiones trabajaba de “pipa” en la orquesta en la que tocaba Iván⁵⁴ y le ofreció el puesto al salir Jero de la formación. Iván había conocido con anterioridad a Triquel en un concierto en la Sala Ambigú de Valladolid, cuando tenía diecisiete años. Con la incorporación de Iván, Triquel llega a la segunda formación estable (la más duradera hasta la fecha).

En esta etapa el grupo adquiere cierta fama dentro de Valladolid y comienza a dar conciertos más importantes. Algunos de los hitos musicales son:

- Año 1997: Concierto de la Luna Celta'97 en el Valle del Tiétar, junto a Gwendal y Na Lua entre otros
- Año 1999: Participación en el Festival Internacional de Leipzig (Alemania)
- Año 2004: Poborina Folk y Parapanda Folk (Éste último junto a Hevia)

⁵² La información relativa a la discografía está el apartado 2.5 “Discografía”, 44.

⁵³ Entrevista a Sonia del Val, 12 de junio de 2016. ANEXO VIII.

⁵⁴ La orquesta Rue53.

- Año 2005: Festival Celta Valladolid junto a The Chieftains y Carlos Núñez.
- Año 2007: Festival de la luna de Mayo en Cáceres, Festival Maiafolk en Azores, Festival Irmandiño en A Coruña.
- Año 2008: Festa da Carballería de Zas.

Además de estos festivales, Triquel sigue acumulando actuaciones en salas de conciertos, fiestas patronales, ferias medievales y eventos de diversa índole. Durante estos años la banda trabaja con algunos representantes musicales, como Javier Celada,⁵⁵ pero el resultado no es el esperado y desde entonces deciden auto-representarse.

Otro dato importante es la inauguración en 1997 de la página web del grupo,⁵⁶ cuyo mantenimiento y actualización está a cargo de Sonia y Ramón Rivera.⁵⁷ La página web cambia de diseño cada cierto tiempo, normalmente asociado a algún acontecimiento importante del grupo como los aniversarios o el lanzamiento de un nuevo disco.

Los últimos acontecimientos importantes de este periodo son el lanzamiento de los otros dos discos del grupo: *Bichos Raros* (2002) y *Sin hacer ná* (2008).

3. Etapa de regeneración (2009-Actualidad)

El principal factor a tener en cuenta en este espacio de tiempo es el cambio de componentes en la formación, bien sea por un periodo de tiempo determinado, bien sea de manera permanente. En febrero de 2009 Sonia decide dejar el grupo por una temporada, ya que está embarazada y no puede compaginar ambas cosas. El grupo contrata a Eva González para su sustitución, la cual fue compañera de Sonia en el Conservatorio. Por motivos laborales Eva no puede acudir a uno de los conciertos programados para ese año y Triquel decide contar para esa fecha con mis servicios, además de los de Begoña Alejo para los coros. Aunque sólo era un concierto al que Eva no podía acudir, estuve contratado para toda la gira, de modo que en directo actuábamos Eva y yo. Al finalizar la gira pasé a formar parte del grupo. Sonia retomó la actividad con Triquel después de verano.

Durante el 2011 hay otro cambio temporal de músico. La empresa en la que trabajaba Luis cierra por motivos de la crisis económica y éste tiene que buscar nuevo empleo. Los

⁵⁵ Gracias a Javier Celada el grupo participó en el ciclo de Artistas en Ruta de la AIE (Asociación de Artistas Intérpretes O Ejecutantes Sociedad de Gestión de España) en el año 1999.

⁵⁶ www.triquel.com.

⁵⁷ Ramón es el marido de Sonia. Además de su labor con la página web, realiza funciones de fotógrafo, cámara de vídeo, etc., siempre que puede.

turnos de su nuevo puesto de trabajo le impiden continuar con la rutina del grupo y ese año le sustituye a la batería Jesús Gómez.

El 2013 es un año nefasto para el grupo, en cuanto a conciertos se refiere, ya que sólo hay una actuación hacia finales de año. Los motivos fueron dos: el primero el nuevo embarazo de Sonia y el segundo mi operación de rodilla, que me tuvo más de dos meses de baja, por lo que el grupo no pudo afrontar una gira de conciertos.

A finales de ese año el grupo empieza a plantearse su disolución, pero como hay un concierto cerrado para el 2014 los miembros deciden esperar hasta esa fecha para hacerlo. El principal motivo para la disolución es el hastío generado dentro del grupo, ya que, debido a las diversas bajas, el grupo sólo ensaya repertorio y no monta temas nuevos. El concierto del Portillo Medieval del 2014 iba a ser el último de Triquel como grupo, aunque Sonia, Floro, Iván y yo decidimos seguir tocando juntos, bien fuese como Triquel o como una nueva formación. Finalmente Juanjo opta por seguir en el grupo y comienza un periodo de búsqueda de baterista y violinista. Para el puesto de batería se presentan varios candidatos a los que la banda hace una prueba, hasta que en octubre de 2014 empiezan a trabajar con Álvaro García (Pichu, el actual baterista). Por otro lado, el puesto de violín fue cubierto primeramente por Artur Zagrodzki, pero éste abandona el grupo rápidamente por la incompatibilidad generada con otras formaciones (no llegan a hacer ningún concierto juntos). En octubre de ese mismo año comienza Aida García Ayala, violinista con la que realizan la gira del año 2015. En septiembre Aida decide no continuar en el grupo y llega al puesto María Rodríguez Vidal (María, actual violinista), con la que montan el espectáculo de 2016 y comienzan a preparar temas nuevos.

Aunque es un periodo convulso dentro de la formación, Triquel sigue actuando en diversos festivales y eventos importantes, como:

- Año 2009: Festival Guísamo Folk en Bergondo en La Coruña, junto a Ca Lúa y Gwendal.
- Año 2010: Festival Intercéltico de Avilés y Comarca, Orce Folk y Fusión Velillos.
- Año 2011: Folk Canarias y Folk Pozoblanco.
- Año 2012: Festa do Avante en Lisboa.
- 2016: Concierto XXV aniversario en las fiestas de San Pedro Regalado, Plaza Mayor de Valladolid.

2.2.2 Componentes.

En la actualidad Triquel está formado por siete músicos, de los que solamente tres pertenecen a la primera etapa del grupo.⁵⁸ La formación del grupo está compuesta por Juanjo, Sonia, Floro, Iván, “Pichu”, María y yo. Todos hemos asistido alguna vez a clases de música (aunque no sean regladas), pero sólo Sonia, Iván y María tienen estudios reglados de instrumento terminados,⁵⁹ Floro no terminó sus estudios de solfeo y el resto no han acudido nunca a un conservatorio.

Todos los componentes de Triquel compaginan su labor dentro del grupo con otra profesión, ya que la banda no es su principal fuente de ingresos. A continuación señalo la formación de cada uno, el puesto que ostenta en el grupo y su principal ocupación profesional:

- Juan José Cartón (París, 13 de septiembre de 1971): Guitarrista y cantante. Estudió Educación Social y trabaja en la Unidad de Apoyo Social del Servicio de Asuntos Sociales de la Universidad de Salamanca. Comenzó en la música a través de clases particulares y continuó de manera autodidacta.
- Floro Cañibano (Valladolid, 13 de noviembre de 1966): Bajista. Estudió guitarra flamenca dos años de pequeño y posee hasta cuarto de solfeo. Aprende a tocar el bajo de manera autodidacta. Es montador-soldador en una empresa de aire acondicionado.
- Iván San José (Valladolid, 4 de septiembre de 1976): Teclista. Es Ingeniero Técnico Industrial y tiene el Grado Profesional de Música de Piano. Trabaja en el desarrollo de proyectos de instalaciones en su propia empresa.
- Sonia del Val (Miranda de Ebro, 13 de septiembre de 1969): Flautista. Obtiene el grado profesional de música de flauta en el Conservatorio de Valladolid. Además es Ingeniera Técnica en Telecomunicaciones. Actualmente trabaja en la elaboración de proyectos en la empresa de Iván, aunque ha sido profesora de flauta durante muchos años en academias de Valladolid (Albeniz, Pianissimo, Castilla y Escuela Municipal de Música, entre otras).
- Álvaro García: (Valladolid, 10 de septiembre de 1992): Baterista. Estudió percusión clásica en la Escuela Municipal de Música de Valladolid. Posteriormente recibe clases

⁵⁸ Ver punto 2.2.1 “Historia de Triquel”, 26.

⁵⁹ Sonia e Iván poseen el grado profesional de música, en flauta y piano respectivamente, y María el grado Superior en violín.

de batería de Paco Tejero y Antolín Olea. En la actualidad estudia el Grado en Historia y Ciencias de la Música en la Universidad de Valladolid.

- María Rodríguez (Valladolid, 21 de septiembre de 1991): Violinista. Posee el Grado Superior de Violín por el Conservatorio Superior de Música de Zaragoza. Trabaja como profesora de música en distintas escuelas y academias de Valladolid, como Musicalia o MusicArt.
- Carlos Ayuso (Valladolid, 4 de julio de 1983): Gaitero. Soy Maestro-Especialidad de Educación Musical y Licenciado en Historia y Ciencias de la Música, ambas carreras por la Universidad de Valladolid. Mi formación como intérprete está unida a las clases particulares y a la realización de cursos, donde destacan profesores de gaita como Abraham Fernández, Diego González Mariño o Anxo Lorenzo. Trabajo en la Escuela Municipal de Música y Danza de Aranda de Duero.

Es importante destacar el hecho de que la relación entre los componentes del grupo trasciende el plano meramente profesional y hay grandes lazos de amistad entre ellos: “Pues somos... pues no sé si algo más que un grupo. Somos realmente, somos amigos, somos... no sé, es que es parte de mí. Tanto tiempo. No sé, no me imagino la vida sin Triquel, la verdad.”⁶⁰ Esta idea de no imaginarse la vida sin el grupo es compartida en general por todos los miembros (sobre todo los más veteranos), ya que, como indica Juanjo en su entrevista, en ese momento en que el grupo estuvo a punto de desaparecer, el resto de componentes tenía claro que quería seguir adelante. La sensación que comparten los miembros del grupo es que Triquel es una familia,⁶¹ como señala Floro: “Pero vamos, yo creo que sí, que Triquel es eso: es una familia. Eh... hemos aprendido a convivir con Triquel [...]”⁶² Además los componentes de grupo más recientes destacan que han congeniado perfectamente con el resto y que no notan diferencias con los demás. En este sentido Triquel es un símbolo de amistad y compañerismo.

⁶⁰ Entrevista a Sonia del Val, 12 de junio de 2016. ANEXO VIII.

⁶¹ Aunque ya no están en el grupo, José Alfonso Garrido y Luis Alberto Pelaz hacen alusión a este sentimiento también en sus entrevistas.

⁶² Entrevista a Floro Cañibano, 20 de mayo de 2016. ANEXO II.

2.2.3 Triskel.

El nombre de Triquel, como los propios componentes del grupo indican, deriva del término triskel, pero al existir ya grupos musicales en otras regiones que utilizaban esta denominación decidieron modificar y adaptar la palabra al castellano.

El triskel es un símbolo que consiste en un molinete de tres brazos y es muy utilizado en el arte celta desde sus comienzos, pero también se mantuvo durante el cristianismo: “Los triskeles aparecen en una época tan temprana como el siglo V.a.C. y siguieron siendo un motivo importante durante todo el periodo cristiano.”⁶³

Hay muchas “[...] interpretaciones esotéricas de esta figura que hablan de los tres elementos: aire, fuego y agua, uno por cada brazo, añadiéndose la tierra como cuarto elemento en el caso del tetraskel”,⁶⁴ pero esta afirmación no es correcta. Según Miranda Green los dos elementos destacables en el triskel son la idea del triplismo y el movimiento rotatorio,⁶⁵ aunque posiblemente también estuvo asociado al sol.⁶⁶ “Este motivo parece haber sido un símbolo, posiblemente solar, de buena suerte que incorporaba el número sagrado, tres”⁶⁷ Parece indiscutible que el número tres tiene un significado especial en la cultura celta:

But in the Celtic context there is no doubt, whilst two, four and more replicated images were on occasions represented, the number three transcended all. Indeed, it is indisputable that, over and above mere intensification, threeness, triplism or triadism had a very special symbolic significance, though it could be argued that threeness could perhaps be symbolic of all multiples in general, not just three, and that three was chosen as a pleasing artistic composition.⁶⁸

But it is three that stands out in the iconography; and this is endorsed by the importance of the number in the Irish and Welsh literature. The “triad” is a literary formula used for traditional learning which combined three concepts

⁶³ Green, Miranda, *Arte Celta. Leyendo sus mensajes*. (Tres Cantos: Akal, 2007), 123.

⁶⁴ Álvarez Peña, Alberto, *Simbología mágico-tradicional*. (Gijón: Picu Urriellu, 2002), 50.

⁶⁵ Green, Miranda, *Arte Celta. Leyendo sus mensajes*, 124.

⁶⁶ *Ibíd.*, 78. Esta afirmación sobre el sol y la del movimiento rotatorio también es compartida por Alberto Álvarez en Álvarez Peña, Alberto, *Simbología mágico-tradicional*.

⁶⁷ Green, Miranda, *Arte Celta. Leyendo sus mensajes*, 100-101.

⁶⁸ “Pero en el contexto Celta no hay duda, pese a que dos, cuatro o más imágenes replicadas fueron representadas en ocasiones, que el número tres trascendió a todas. De hecho, es indiscutible que, más allá de la mera intensificación, la trinidad, el triplismo o el triadismo tenía un significado simbólico muy especial, aunque podría ser argumentado que la trinidad podría quizás ser simbólico de todos los múltiplos en general, no sólo tres y que el tres fue elegido como una composición artística agradable.” Green, Miranda, *Symbol & Image in celtic religious art* (London: Routledge, 1989), 169.

and which dominated much of Celtic vernacular literature. More than that, however, trios are exceptionally prominent within Celtic literature. Groups of three beings appear constantly, as triplication of a single individual [...]. We have the Irish legend of the threefold death of the king [...]. The Ulster hero Cú Chulainn possessed much imagery abounding in the number three [...]. Triads of deities were also important [...].⁶⁹

En el arte celta abundan los objetos decorados o diseñados con triskeles, que van desde elementos de uso diario como vasijas hasta escudos y cascos de guerra, lo que según Miranda Green puede implicar una atribución talismánica a los triskeles, incluso tal vez mágica, con la que daban suerte al objeto que decoran y a su propietario.⁷⁰

El uso del término Triquel en referencia al triskel celta y a todo lo que le rodea, implica un mantenimiento del imaginario celta dentro del grupo: “En efecto, casi todos los nombres de grupos musicales, títulos de canciones o discos, tienen un significado simbólico, legendario o toponímico [...].”⁷¹

2.4 Organización de ensayos y conciertos.

2.4.1 Ensayos.

Los ensayos son un pilar fundamental para la composición de nuevos temas y para la preparación del repertorio de cara a los conciertos. Triquel realiza dos ensayos a la semana de manera habitual, los lunes a las 23:00 y los jueves a las 21:30, aunque a lo largo de su existencia han cambiado de días y horarios en varias ocasiones.⁷² Estos ensayos no son suspendidos nunca (salvo contadas excepciones y antes de suspender el ensayo intentan cambiar de día el mismo) y si alguien no puede acudir al ensayo por el motivo que sea, el resto del grupo acude igualmente a trabajar: “hay días de ensayo y esos son sagrados”⁷³ La

⁶⁹ “Pero es el tres el que destaca en la iconografía; y esto está respaldado por la importancia del número en la literatura irlandesa y galesa. La ‘triada’ es una fórmula literaria utilizada por la enseñanza tradicional que combina tres conceptos y que domina la mayoría de la literatura vernácula celta. Más allá de eso, sin embargo, los tríos son excepcionalmente prominentes entre la literatura celta. Grupos de tres seres aparecen constantemente, como triplicación de un solo individuo [...]. Tenemos la leyenda irlandesa de la triple muerte del rey [...]. El héroe del Ulster Cú Chulainn poseía mucha imaginería abundante en el número tres [...]. Triadas de deidades eran también importantes [...].” *Ibíd.*, 170.

⁷⁰ Green, Miranda, *Arte Celta. Leyendo sus mensajes*, 124.

⁷¹ Pozo Nuevo, Ana, «El concepto de música celta en la cultura asturiana.», 535.

⁷² Sonia indica en su entrevista que durante su estancia en Madrid por trabajo estuvieron quedando los sábados. Floro también comenta que hubo una época en la que ensayaban los martes y los jueves a las 23:00.

⁷³ Entrevista a Floro Cañibano. 20 de mayo de 2016. ANEXO II.

duración de los ensayos varía por diversas causas, pero se sitúa entre una hora y media y dos horas y media cada uno.

Triquel ensaya en un local situado entre los términos municipales de Valladolid y La Cistérniga,⁷⁴ donde hay otros muchos locales de ensayo. Es una zona muy ecléctica en cuanto a estilos musicales se refiere, ya que allí practican habitualmente bandas de muchos géneros: rock, heavy, flamenco, incluso una banda vinculada a la Semana Santa. Hay grupos que comparten el mismo local; sin embargo Triquel cuenta con el espacio sólo para él. Este hecho es uno de los facilitadores de la flexibilidad que posee el grupo para mover, cambiar o alargar el ensayo.

En función de la época del año el tiempo de ensayo es destinado a unas labores u otras. Durante los periodos cercanos a los conciertos los componentes del grupo se centran en las tareas relacionadas con los mismos (interpretación del repertorio completo, labores de difusión y publicidad del evento, organización del concierto, etc.), mientras que en el resto del año concentran sus esfuerzos en las labores más creativas como la composición de nuevos temas y la elaboración de arreglos musicales para ellos. Existen dos vertientes principales en relación con la creación de obras nuevas:

1. Tema cantado: En este caso Juanjo es el principal promovedor de la canción. Él es el que elabora todas las letras del grupo, labor que desempeña normalmente en su casa, y realiza una primera criba antes de llevar el resultado a sus compañeros. Posteriormente las letras son sometidas a una segunda criba, ya que entre todos los componentes deciden qué se toca. Una vez que han elegido una canción empieza el trabajo en común que consiste en la armonización de la pieza⁷⁵, la elección de melodías para pasajes y puentes (tanto melodías tradicionales como compuestas), el reparto de voces o acompañamientos en las partes instrumentales, la búsqueda del carácter general del tema, etc., es decir, comienza el proceso de creación de arreglos. Esta labor es llevada a cabo entre todos. Cabe destacar que en muchas ocasiones Juanjo lleva ya una melodía elegida para la canción y trabajan a partir de ese material.
2. Tema instrumental: El proceso es similar al anterior en cuanto a la creación musical conjunta, pero difiere en la selección del material. El tema puede ser tradicional o compuesto por alguno de los componentes, pero en esta vertiente hay más miembros

⁷⁴ En la antigua fábrica de muebles Castrillo (Carretera de Soria).

⁷⁵ En este paso Iván y Juanjo son los que poseen una mayor responsabilidad.

que desempeñan la función de llevar material primario para el resto del grupo. Este material también pasa dos cribas: la primera es la selección llevada a cabo por el individuo en sí y la segunda la que realizan el resto del grupo.

En este sentido Triquel es un grupo democrático a la hora de elaborar temas, democracia que es llevada al resto de facetas de la banda. La democracia en el grupo supone en ocasiones un retraso en los tiempos: “Como se ha querido siempre en el grupo dar mucha validez a la opinión de cada uno, pues eso nos ha ralentizado en la toma de decisiones, en la toma...en avanzar con cosas, ¿no?”⁷⁶ Sin embargo todos están de acuerdo en el hecho de que esa democracia es la que les ha llevado a cumplir 25 años de trayectoria.

2.4.2 Conciertos.

Triquel no es un grupo proclive a extensas giras. El hecho de no dedicarse en exclusiva al grupo y que todos sus miembros tengan otro trabajo como fuente principal de ingresos, hace que la mayoría de conciertos se concentren en fin de semana y principalmente en verano. Pese a esto, ellos mismos indican que el grupo es otra de las actividades que desarrollan día a día y como tal tiene que ser profesional:

Nosotros creo que somos un grupo amateur, lógicamente, porque no vivimos de ello, pero el concierto es un concierto profesional. Luego, estamos haciendo un trabajo profesional en unos horarios, hay unos ensayos, luego es un tema profesional. Otra cosa es que si fuéramos profesionales invertiríamos mucho más todos y sería una cuestión más de tiempo, o sea, conseguiríamos las metas en menor tiempo, grabaríamos un disco al año, eh...tocaríamos mucho más porque tendríamos a alguien que tendría que estar moviendo o nosotros tendríamos que estar moviéndolo para vivir de ello, pero en cambio nosotros jugamos con el tiempo, no con la calidad. O sea, creo que al final nosotros ofrecemos lo que ofrecemos, que es un concierto de primer nivel, un concierto de profesional, que luego dependerá de los gustos, pero que es un producto eh...profesional, aunque seamos amateur.⁷⁷

⁷⁶ Entrevista a Iván San José. 20 de mayo de 2016. ANEXO I.

⁷⁷ *Ibíd.*

El número de conciertos que desarrolla el grupo anualmente varía mucho, pero en general oscila entre 10 y 15 espectáculos.⁷⁸ Es cierto que durante unos años la cantidad decreció enormemente⁷⁹ debido a diversos motivos como la baja maternal de Sonia, mi operación de rodilla o la crisis económica. Sin embargo el principal motivo de este descenso fue la falta de búsqueda de los mismos, ya que el grupo estaba en un punto que le llevó casi a su desaparición.⁸⁰ Juan José Cartón en su entrevista indica que tuvo un tiempo de “bajón” y que no tenía tiempo ni ganas para buscar conciertos. En este sentido él es el principal motor del grupo, ya que, como él mismo indica: “Empecé a funcionar distinto porque yo llegué a llevar el tema de hacer envíos, representar un poco, [...]”⁸¹ Además de su labor como cantante y guitarrista desenvuelve una función de representación del grupo: búsqueda de conciertos, contratos, difusión, etc. En la actualidad ese “bajón” está superado y los conciertos previstos hasta el momento para el año 2016 son catorce, de los cuales seis ya han tenido lugar. Asimismo esas labores de representación se han diversificado más entre los miembros del grupo y, aunque Juanjo sigue manteniendo principalmente dicha labor, el resto de miembros colabora en todo lo posible.

Para el desarrollo de los conciertos el grupo dispone siempre a mayores de dos miembros indispensables. El primero es Manuel Rodríguez Campiñez, que es el encargado del transporte del grupo y sus enseres (instrumentos, amplificadores, bolsas de viaje...). Asimismo, durante el concierto desempeña otras labores como la venta de discos y camisetas o asistir a los componentes en lo que necesiten. Triquel contrata sus servicios desde el año 1998, pero la sensación general es que es uno más del grupo. El segundo es el técnico de sonido: en cada gira se contrata a una persona para desarrollar las labores de sonorización en directo, trabajo que desde el año 2015 desempeña Jaime Vidal, aunque han pasado otros técnicos como Raúl Arroyo o Armando Fernández.⁸² Jaime acompaña al grupo en todos los conciertos y en el caso de no poder asistir a alguno en concreto, el grupo busca un sustituto. La labor del técnico es fundamental para conseguir un sonido y unas condiciones óptimas durante el concierto. Con el hecho de llevar siempre al mismo técnico de sonido el grupo se asegura que conoce el repertorio y minimiza los posibles fallos durante el directo.

⁷⁸ Floro Cañibano en su entrevista me remite a unos 15 conciertos, entre 15 y 20, pero viendo el histórico de actuaciones que el grupo tiene publicado en la página web www.triquel.com desde el año 2001 (anteriormente a esta fecha sólo hay citados un listado general), la cifra está entre 10 y 15.

⁷⁹ Año 2011 (5 conciertos), año 2012 (6 conciertos), año 2013 (1 concierto), año 2014 (1 concierto) y año 2015 (5 conciertos).

⁸⁰ El concierto de 2014 iba a ser el último del grupo.

⁸¹ Entrevista a Juan José Cartón. 21 de mayo de 2016. ANEXO III.

⁸² Dueño del estudio de grabación Armando Records.

La puesta en escena de los conciertos de Triquel tiene una estética similar a la de los grupos de rock, solicitan escenarios amplios con equipos de sonido potentes, varios juegos de luces y otros elementos característicos de las performances rockeras como una máquina de humo. Además, desde este año colocan un rótulo de grandes dimensiones en la parte posterior del escenario (colgado del puente de luces), que representa una luna llena con la silueta de un bajista en su interior (Figura 1). Aunque este cartel es de nueva creación, Triquel ha utilizado durante mucho tiempo como símbolo representativo el dibujo de una luna creciente lanzando fuego por la boca (Figura 2). El símbolo lunar es otro de los elementos asociados a la simbología celta y el uso de este distintivo por parte de la banda implica una continuación con el ideal celta.⁸³



Figura 11. Foto de concierto de Triquel con la pancarta con el símbolo lunar de fondo. Archivo del grupo.

⁸³ El dibujo de la luna lanzando fuego fue la imagen principal de la página web de Triquel con motivo del XX aniversario. La evolución de la página web se puede ver en http://www.triquel.com/web_2016.html Además también fue el motivo principal del diseño de camisetas del grupo con motivo del XV aniversario. <http://www.triquel.com/tienda.php>.



Figura 12. Símbolo lunar de Triquel. Página web de Triquel.

Otros elementos usados durante las actuaciones son dos tarimas en las que se colocan la batería y los teclados, de manera que están por encima del nivel de resto. De este modo Pichu e Iván son visibles por todos, aún estando en la parte trasera del escenario. El resto de componentes se colocan en la primera línea, con María y Sonia a los lados y Juanjo, Floro y yo en el centro. Es habitual el uso de microfonía inalámbrica, lo que permite el desplazamiento de los músicos con total libertad por el escenario. En cuanto al tema de vestuario, Triquel no presenta características especiales y cada componente usa el atuendo que desea.

Finalmente, el desarrollo del concierto es como una especie de *crescendo*, en donde los temas más festivos y bailables están hacia el final: “me mola el rollo que da cuando estás acabando el concierto pues el de la muñeira, ¿no? Que le damos y ¡”boom”! La gente ya está como en la salsa esta que le damos del *set* final, que es el que tocamos ayer.”⁸⁴ La relación con el público es importante y siempre buscan una mayor conexión con él, por medio de la participación de los asistentes en algunos temas o incluso tocando entre ellos si las instalaciones lo permiten. Es importante señalar que en algunas ocasiones especiales, como

⁸⁴ Entrevista a Juan José Cartón, 21 de mayo de 2016, ANEXO III.

por ejemplo el concierto de XXV Aniversario celebrado en la Plaza Mayor el 12 de mayo de 2016, Triquel invita a otros músicos a colaborar con ellos. Entre los colaboradores hay músicos de todo tipo, pero es habitual el uso de un grupo de gaitas⁸⁵ (Figura 3) y el de una zanfona.⁸⁶ Además en este mismo concierto utilizaron animación teatral en algunos temas, como en *Akelarre*, donde las actrices⁸⁷ realizaban una performance con fuego relacionada con la brujería (Figura 4). Estos elementos incrementan la estética celtista.



Figura 13. Foto del grupo de gaiteros en el concierto XXV aniversario de Triquel. Valladolid, 2016. Foto de archivo de Triquel.



Figura 14. Foto performance con fuego en el concierto XXV aniversario de Triquel. Valladolid, 2016. Foto de archivo de Triquel.

⁸⁵ El grupo de gaitas es variable, aunque todos los participantes tienen o han tenido relación con la Casa de Galicia de Valladolid.

⁸⁶ El zanfonista es Ramiro González, componente del grupo Divertimento Folk.

⁸⁷ Libera teatro.

Los elementos extramusicales del rock están presentes en Triquel. Javier Campos realiza una analogía entre los grupos de música celta y otros géneros musicales, cuyos elementos incorpora la banda vallisoletana en sus espectáculos: “Es decir, una corriente musical que parece tomar del pop y rock algunos elementos, como el tipo de concierto, el uso de la indumentaria informal, el desenfado y libertad expresiva, o la participación del público.”⁸⁸

2.4.2.1 Festivales.

Triquel desarrolla una parte importante de sus conciertos en Festivales de Música. Dentro de ellos destaca la enorme cantidad de festivales que usan el apelativo celta en su nombre, con lo que se mantiene, y a la vez se alimenta, el imaginario céltico. Muchos de estos festivales se celebran en zonas que están dentro del Arco Atlántico, algo habitual por otro lado, como el Festival Intercélticu de Avilés y Comarca, donde el grupo participó en las ediciones de 2003 y 2010 (VII y XIV edición respectivamente) o donde participará en la XX edición el 29 de julio de 2016. Sin embargo el punto realmente importante que conviene destacar es la proliferación de este tipo de festivales fuera de dicha zona geográfica, lo que lleva a una desterritorialización del fenómeno celtista. Los festivales de la Luna Celta del Valle del Tiétar (Toledo) y Solosancho (Ávila), la Noche Celta de Mijas (Málaga) y Alcobendas (Madrid), los Festivales de Música Celta de Valladolid, Collado-Villalba, (Madrid), Tres Cantos (Madrid), Toledo, Batalha (Portugal) y el Festival Folk Celta de Ponte da Barca⁸⁹ (Portugal), son algunos ejemplos de este fenómeno: “[...] en la actualidad resulta prácticamente imposible citar siquiera un número aproximado de *festivales celtas* que se realizan en el mundo, ya que esta denominación está presente en multitud de encuentros que ni siquiera tienen un nombre concreto.”⁹⁰

⁸⁸ Campos Calvo-Sotelo, Javier, *Fiesta, identidad y contracultura. Contribuciones al estudio histórico de la gaita en Galicia*, 210.

⁸⁹ Este concierto tendrá lugar el próximo sábado 30 de julio de 2016.

⁹⁰ Campos Calvo-Sotelo, Javier, «La Música Popular Gallega en los Años de la Transición Política (1975-1982). Reificaciones Expresivas del Paradigma identitario.», 730.



Figura 15. Cartel del festival de la Noche Celta de Mijas. Mijas, 2008. Página web de Triquel.

Por otro lado hay una serie de encuentros y festivales en los que ha participado o va a participar Triquel y que, aunque no usen el calificativo de celta en su nombre, son iconos del celtismo y lugar de encuentro para muchos seguidores de éste género (es habitual encontrar grupos de música celta dentro de los carteles de estos festivales), como la Festa da Carballeira de Zas (La Coruña), el Sauga Folk de Colindres (Cantabria) o el Festival Irmandiño de Moeche (La Coruña), entre otros.



Figura 16. Cartel del festival Festa da Carballeira. Zas, La Coruña, 2008. Página web de Triquel.

Además de actuar en estos referentes enmarcados en la corriente celtista, el grupo toca habitualmente en diversos festivales de música de distintos géneros en los que predominan los de la vertiente folk. También son usuales las actuaciones del grupo en mercados y ferias de temática medieval, en donde es más que habitual la unión de éstas con la simbología y la estética del celtismo.

Es importante señalar que los miembros más antiguos del grupo coinciden en la selección de los momentos más importantes para ellos dentro de Triquel, que son los festivales en los que han compartido escenario con grupos como Gwendal, Carlos Núñez, Hevia, The Chieftains o Wolfstone, los cuales son símbolos y referentes de la música celta.⁹¹ En relación con esto Javier Campos-Sotelo señala:

⁹¹ Algunos ejemplos señalados por el grupo son el Festival de Música Celta de Valladolid o la Festa da Carballeira de Zas.

Hace tiempo que los músicos de Escocia, Irlanda, Bretaña, Asturias o Galicia intercambian ideas y experiencias musicales, coinciden en los festivales *intercélticos*, emplean instrumentos y melodías análogos -entre los que sobresalen la gaita, junto a violín, arpa o flauta- y crean singulares productos híbridos pero no carentes de homogeneidad, dando lugar a una cierta acepción popular del folklore moderno como lenguaje internacional con raíces y destino comunes.⁹²

2.4.2.2 El Tío Molonio

Mención especial merece el bar vallisoletano El Tío Molonio por ser durante mucho tiempo un referente en cuanto a programación musical estable se refiere. Se sitúa en la calle Alamillos en el mismo lugar en el que hubo otra sala con programación estable, el Pigalle, y sus primeros dueños fueron los Celtas Cortos: “Los Celtas cogen el bar con la idea romántica de dar oportunidad a otros grupos de ofrecer un lugar donde los grupos vallisoletanos pudiesen tocar y ser escuchados. En esta época tocan muchos grupos como *Tuco* y *los definitivos*, *Sobrinus*, *Buenas noches Rose*, *Triquel* o los mismísimos *Celtas Cortos*.”⁹³

Con el cambio de dueño crece la oferta musical y Charles Vyvian Kendall desarrolla una programación trimestral estable: “Actualmente la demanda de grupos que desean tocar allí es enorme, Charlie cuenta con más de cien maquetas de grupos que han pedido día. El tocar en *El Tío Molonio* para los grupos es un escaparate [...]. Se ha convertido en un punto de referencia [...].”⁹⁴ *Triquel* actúa de manera casi anual en el bar⁹⁵ y es un referente dentro de la programación: “De grupos de Valladolid sí que ha habido buenos conciertos como *Triquel* que han dado un par de conciertos bastante míticos.”⁹⁶

El Tío Molonio, además de haber sido un gran exponente en programación de conciertos durante muchos años, fue un foco importante en la recreación del imaginario celta en la ciudad: el hecho de ser conocido como el bar de los Celtas Cortos ayudó a asociar el

⁹² Campos Calvo-Sotelo, Javier, *Fiesta, identidad y contracultura. Contribuciones al estudio histórico de la gaita en Galicia*, 216-217.

⁹³ Cuadrillero Ortega, Jorge & Escudero de la Viuda, Roberto, «El Tío Molonio: Una apuesta por la música popular urbana.» (Universidad de Valladolid: Trabajo sin publicar, curso 2003-2004), 13.

⁹⁴ *Ibíd.*, 13.

⁹⁵ Desde el cambio de dueño tocan en 2002, 2003, 2004, 2005 y 2007. Además están los conciertos organizados en la época que regentaban el bar los miembros de Celtas Cortos.

⁹⁶ Cuadrillero Ortega, Jorge & Escudero de la Viuda, Roberto, «El Tío Molonio: Una apuesta por la música popular urbana.» ANEXOS p. XVII Entrevista a Óscar García (Bajista de Celtas Cortos).

establecimiento con la estética celta, pero también hubo otros motivos como la decoración del lugar con símbolos del arte celta o la programación de ciertas actividades como las *queimadas* populares.

2.5 Discografía

La banda tiene editados tres discos de estudio en formato CD: *Akelarre*⁹⁷ (1996), *Bichos Raros* (2002) y *Sin Hacer ná* (2008). Anteriormente a estos discos, la banda publicó una maqueta en cinta titulada *Danzas de duendes, hadas y meigas* en el año 1994, cuya principal función era la promoción del grupo (Algunos de los temas de esta maqueta se reutilizaron en el primer disco). En el año 2006 y con motivo del decimoquinto aniversario del grupo editaron el CD *Tres zarpazos* que incluye tres canciones (usadas posteriormente en el último disco), destinado a ser regalado durante los conciertos del grupo. Juanjo en su entrevista indica que cree que grabaron una primera maqueta en el sótano de Musical Tamayo con el fin de promocionarse, pero no está seguro de ello y no he encontrado constancia al respecto.

Todas las grabaciones del grupo están auto-producidas, lo que puede explicar la distancia temporal entre publicaciones, debido a los altos costes de grabación, diseño, impresión y creación de copias que existen en el mercado discográfico.

Aunque las características musicales están tratadas en el capítulo 3.1 “Características musicales generales”, aquí señalo los principales rasgos que poseen los tres discos de estudio:

- *Akelarre*: Está grabado y mezclado en los estudios de Armando Records de Valladolid en marzo y abril de 1996, menos los temas *Os Canes de Sempre* y *La taberna de los locos* que fueron grabados en 1994 en el mismo lugar. Está grabado por la primera formación estable del grupo.⁹⁸ Posee 12 temas (6 cantados y 6 instrumentales) compuestos por el grupo o arreglados a partir de uno tradicional⁹⁹. En la grabación colaboran César Mayorga¹⁰⁰ y Pilar Alonso¹⁰¹. La portada del disco representa de una forma muy esquemática a una mujer (posiblemente una bruja)

⁹⁷ *Akelarre* también está publicado en formato MC.

⁹⁸ Ver apartado 2.2.1. “Historia de Triquel”, 26.

⁹⁹ ANEXO IX – Tabla *Akelarre*.

¹⁰⁰ Gaita en “De la sangre que pierdo”.

¹⁰¹ Coros en “Os canes de sempre”.

bailando alrededor de una hoguera a la luz de la luna. Este disco fue elegido como disco folk de grupos noveles en 1996 por el programa Trébede de Radio3 (RNE).

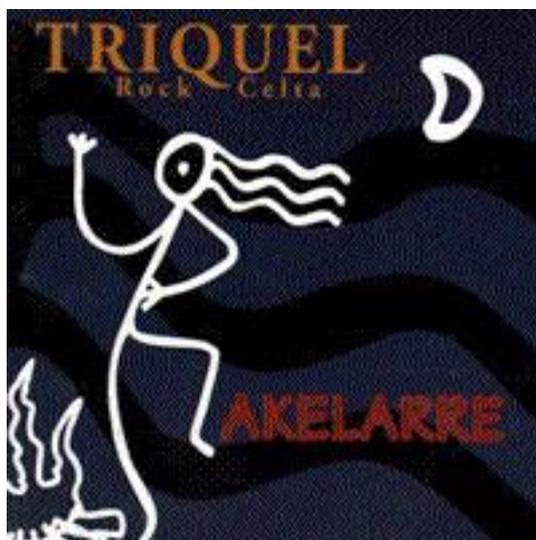


Figura 17. Portada del disco *Akelarre* (Triquel). Valladolid, 1996. CD y MC.

- *Bichos Raros*: También está grabado y mezclado en los estudios de Armando Records entre noviembre de 2001 y febrero de 2002. Pertenece a la segunda formación estable de la banda.¹⁰² Incluye 11 temas compuestos por los miembros del grupo (casi exclusivamente por Juanjo).¹⁰³ De estos temas 7 son cantados y 4 instrumentales. Los ingenieros de sonido son Armando Fernández, Goyo Yeves¹⁰⁴ y Eduardo Tarilonte.¹⁰⁵ Además este último colabora con el acordeón en la grabación del tema “Bichos”. En el diseño de portada aparece una especie de dragón, aunque está realizado como un esbozo. Triquel firmó un contrato con la discográfica Avispa, que se encargaba de la distribución del disco, pero el resultado de la distribución no fue el deseado: “A nosotros nos fichó una discográfica, Avispa, y tuvimos la suer...la mala suerte de que no dedicaron ningún empeño. Me acuerdo la firma de contrato que fue dos días consecutivos reunidos viendo cláusulas y cláusulas, para que al final eh...se dedicaran a mandar los discos a una gran almacén y poco más.”¹⁰⁶ “[...] creímos

¹⁰² Ver apartado 2.2.1. “Historia de Triquel”, 26.

¹⁰³ ANEXO X – Tabla *Bichos Raros*.

¹⁰⁴ Fundador y miembro de Celtas Cortos desde sus inicios y hasta la actualidad.

¹⁰⁵ Tarilonte ha pertenecido durante un periodo de tiempo al grupo Celtas Cortos.

¹⁰⁶ Entrevista a Iván San José, 20 de mayo de 2016. ANEXO I.

que...que bueno, que aquello igual iba a ser la bomba en cuanto a distribución y ni fue la bomba ni fue nada.”¹⁰⁷



Figura 18. Portada del disco *Bichos Raros* (Triquel). Valladolid, 2002. CD.

- *Sin hacer ná*: Grabado, mezclado y masterizado en los mismos estudios que los anteriores entre mayo de 2007 y febrero de 2008. La formación que graba los temas es la misma que en el disco anterior. Contiene 12 temas (9 cantados y 3 instrumentales) que vuelven a estar repartidos entre composiciones del grupo y temas con material tradicional.¹⁰⁸ La portada representa, de manera esquemática, una persona tumbada encima del planeta Tierra.



Figura 19. Portada del disco *Sin hacer ná* (Triquel). Valladolid, 2008. CD.

¹⁰⁷ Entrevista a Juan José Cartón, 21 de mayo de 2016. ANEXO III.

¹⁰⁸ ANEXO XI – Tabla *Sin hacer ná*.

En esta discografía hay varios elementos directamente relacionados con el imaginario celta, como son las representaciones de la bruja o el dragón que aparecen en las portadas de los discos. Además algunos de los títulos de los temas están directamente relacionados con ese mundo medievalista y de fantasía que atesora el celtismo, como son “Viento del Norte”, “Akellarre”, “Musas”, “El aprendiz de brujo”, “Trasgo en el reino de Chim Pam Pum” o “Asalto al Castillo”.¹⁰⁹

Una de las inquietudes que tiene el grupo en la actualidad es volver a pasar por los estudios de grabación: “[...] sí que hay intención de...de grabar un CD de cara al año que viene y la verdad es que yo tengo muchísimas ganas.”¹¹⁰ Iván añade que es algo necesario para la vida del grupo y que supone avanzar: “Yo creo que el próximo año tenemos que dar un paso más y tenemos que como sea pues sacar eh...un nuevo producto.”¹¹¹ Además los fans de Triquel solicitan la grabación de un nuevo disco,¹¹² algo que he podido comprobar también en los cuestionarios realizados en este trabajo.¹¹³ Para llegar a la elaboración de un nuevo disco Juanjo señala que primero hay que preparar el material para ello, a lo que Sonia añade que además ahora mismo el grupo no tiene recursos económicos para llevarlo a cabo. Sin embargo es una meta que todos tienen en común.

¹⁰⁹ La relación completa de los temas de cada disco están en las tablas de los ANEXOS IX, X y XI.

¹¹⁰ Entrevista a María Rodríguez, 26 de mayo de 2016. ANEXO V.

¹¹¹ Entrevista a Iván San José, 20 de mayo de 2016. ANEXO I.

¹¹² A través de la página web o las redes sociales del grupo. También Iván hace referencia en su entrevista a que la gente le pregunta que para cuándo una nueva grabación. ANEXO I.

¹¹³ ANEXOS XII-XIII – Formularios google para colaboradores y fans.

3. CARACTERÍSTICAS DE TRIQUEL

Este capítulo está centrado en el análisis y descripción de los elementos especiales que configuran la identidad de Triquel. El repertorio utilizado como base para el análisis musical es el publicado hasta el momento por el grupo, es decir, la colección de temas expuesta en los tres trabajos discográficos de Triquel,¹¹⁴ aunque en el epígrafe sobre la instrumentación trato también elementos actuales que no están recogidos en las grabaciones. En este sentido, el timbre es un parámetro significativo en las características musicales de Triquel.

Por otro lado, los aspectos musicales tratados se refieren a cuestiones de tonalidad, tempo y ritmo, principalmente, aunque también señalo otros como el uso de material de origen tradicional, la textura o la utilización de estrofas y estribillos en las canciones.¹¹⁵

El último apartado importante para el estudio de las cualidades del grupo es el relacionado con las letras de las canciones y su temática: “[...] las letras son muy importantes en nuestro grupo [...]”.¹¹⁶

3.1 Características musicales generales.

Esbozar unas características generales del grupo resulta complicado debido a la diversidad de elementos que es necesario tener en cuenta y a la evolución del grupo desde su creación. En relación con la evolución musical del grupo Juanjo señala:

Mira, yo creo que tuvo una evolución, ¿no? De temas instrumentales, ya te digo muy sencillos, a temas cantados, luego me lié la madeja, sobre todo yo, con temas instrumentales...no, con temas en general con muchas partes, muy complicados. Quería hacer algo que tuviera alguna enjundia, ¿no? Y sin saber, porque no tengo ni puñetera idea. Entonces a veces pues salía alguna cosa maja y luego salieron pues algunos pegotes, ¿no?, de canciones, que pues igual pueden salir tres canciones de una. Y luego creo que hemos

¹¹⁴ Ver 2.5 “Discografía”, 41.

¹¹⁵ No incluyo un estudio profundo de la estructura musical del repertorio por no considerarlo relevante para la investigación, aunque trato elementos estructurales de manera general.

¹¹⁶ Entrevista a Iván San José, 20 de mayo de 2016. ANEXO I.

vuelto un poco a la sencillez, pero a una fórmula...como muy...una fórmula muy, muy propia [...].¹¹⁷

Sin embargo, muchos de los elementos que utiliza Triquel son comunes en los tres discos. Las características generales son:¹¹⁸

Timbre.

- Mayor existencia de temas cantados que instrumentales (veintitrés frente a doce). Este hecho además ha ido evolucionando, ya que en el primer disco la presencia de temas instrumentales y cantados es equitativa (seis de cada uno), pero se va reduciendo paulatinamente hasta llegar a sólo tres temas instrumentales en el último disco.
- Frecuente utilización de líneas vocales secundarias acompañando a la voz principal. Se concentran mayormente en los estribillos, pero también aparecen en algunas estrofas.
- Uso de la instrumentación para crear atmósferas.
- Gran variedad instrumental, principalmente en los dos primeros discos. El sintetizador juega con diferentes sonidos para aportar una mayor riqueza tímbrica.

Ritmo.

- Uso habitual de compases en 4/4, 6/8 y 12/8. La utilización de otros compases como los ternarios o los de amalgama es prácticamente testimonial. Además, ocasionalmente se producen cambios de compás dentro de la misma obra para dar una mayor sensación de velocidad.
- Uso de ritmos de danza tradicionales, como reels, jigas y muiñeiras, para las partes instrumentales. Cuando estas partes instrumentales son compuestas, lo están basándose en esos mismos ritmos de danza. Aparecen también otros ritmos como polcas o marchas.
- Ritmo muy insistente y marcado.
- Casi todos los temas poseen un comienzo tético, aunque la melodía empiece en anacrusa.

¹¹⁷ Entrevista a Juan José Cartón, 21 de mayo de 2016. ANEXO III.

¹¹⁸ Las tablas con todos los datos están en los ANEXOS IX, X y XI.

Tonalidad.

- Predilección por las tonalidades mayores. Alrededor del 70% de los temas analizados utiliza tonalidades mayores, frente al 30% que usa menores. En este sentido las tonalidades mayores más utilizadas son LaM y ReM (utilizadas en 8 temas cada una), seguidas de SolM y DoM (usadas en 6 ocasiones). En cuanto a las tonalidades menores, las más frecuentes son Lam, Sim y Mim con 5, 4 y 3 apariciones cada una respectivamente. La elección de este tipo de tonalidades viene marcada por el repertorio tradicional irlandés y escocés, principalmente, ya que son tonalidades muy utilizadas en él.
- Uso frecuente de la escala menor dórica y la escala mayor de 2º tipo (con el 6º grado rebajado un semitono).
- La afinación utilizada es 440Hz.

Tempo.

- El *tempo* general es rápido, entre *moderato* y *presto*, aunque predominan las composiciones en *allegro*. Pocas obras con *tempo* más lento.
- Es habitual las variaciones de tiempo durante el desarrollo del tema, sobre todo en los discos de *Akelarre* y *Bichos Raros*, pero aún así es un recurso utilizado comúnmente. Esto proporciona también una sensación de más velocidad.

Textura.

- La textura habitual es la monodia acompañada, aunque también aparecen texturas homofónicas y polifónicas. El papel de la melodía principal está centrado principalmente en voz, violín y flauta, aunque el resto de instrumentos también poseen secciones con una mayor importancia melódica.

Tesitura.

- La tesitura general es amplia y varía en función de la pieza interpretada. Un recurso frecuente es el cambio de registro o de octava en el violín y la flauta. Este aspecto también está muy relacionado con la interpretación del repertorio tradicional irlandés y escocés.

Estructura.

- Uso frecuente de partes instrumentales para articular la estructura de la canción. Estos puentes melódicos suelen ir entre estrofas y después de los estribillos. Además son interpretados por todos los instrumentos, pero tienen un mayor peso la flauta y el violín.
- Las canciones con estrofas y estribillo no siguen la estructura habitual. Uso de melodías, variaciones, secciones alternativas, etc. para evitar la monotonía y facilitar una mayor variedad estructural.
- Es habitual que las obras cantadas comiencen y terminen con una sección melódica.

Uso de material tradicional o de autor:

1. Las obras son principalmente de autor. De las 35 composiciones analizadas, 25 son de autor y 10 usan material tradicional¹¹⁹ como base. El autor fundamental de las obras es Juanjo, aunque otros componentes también aportan material.

3.1.1 Letras.

Juanjo es el encargado de realizar todas las letras del grupo¹²⁰ y el resto de componentes no muestra rechazo al resultado obtenido: “Yo creo que le dejamos ya puerta abierta [...] yo creo que en cuanto a las letras no nos metemos con él. No le quitamos ilusiones de que quiera decir lo que en ese momento crea conveniente.”¹²¹ Aunque no hay manipulación del contenido de la letra por parte del grupo, es cierto que muchas canciones no han pasado la criba y son desechadas por el grupo, pero esto tiene que ver más con el sentido musical de la canción que con la temática de la letra: “Pero más que las letras han sido las canciones, que nos gustasen más o menos. No por el tema de las letras, o sea el tema de las letras luego...”¹²² “Eh...que te gustase el ritmo o...que te gustase, es que era así de sencillo. Que nos gustase a la mayoría. Había canciones que a lo mejor no nos gustaba por más lentas, otras al contrario, por muy rápidas. No sé, el rollo de que te gustase el tema en sí.”¹²³

¹¹⁹ Varios de los componentes indican que muchos de los temas tradicionales están sacados de cancioneros, pero ninguno recuerda el título de alguno de ellos.

¹²⁰ En el primer disco, *Akelarre*, aparecen dos canciones cantadas que son tradicionales. Son los dos únicos ejemplos en los que Juanjo no ha trabajado en la letra.

¹²¹ Entrevista a Floro Cañibano, 20 de mayo de 2016. ANEXO II.

¹²² Entrevista a Luis Alberto Pelaz, 29 de mayo de 2016. ANEXO VII.

¹²³ *Ibíd.*

Para elaborar las letras, Juanjo suele partir de una línea melódica a la que añade la letra, incluso alguna vez ha partido de una melodía tradicional a la que le ha añadido texto:

La parte cantada siempre ha ido un poquito, una línea de voz, una melodía primero y a partir de ahí haces una letra. No a partir de una letra que ya tienes ahí intentar sacar una melodía. No sé, por darle un...primero están los golpes de voz de la melodía y luego ya haces la letra. Vamos, en lo cantado. Y en lo instrumental vamos, yo recuerdo haber sacado de algún tema, o sea, de alguna melodía tradicional se han cogido acordes y ya con ese juego de acordes y con todo eso que había de lo tradicional, se ha hecho una letra. Eso lo hicimos en alguna...en algunos temas.¹²⁴

El idioma utilizado es el castellano, aunque hay tres ejemplos cantados en otros idiomas (pertenecientes al disco *Akelarre*): “Leaving of Liverpool” y “A song of Ireland” están en inglés y “Os canes de sempre” en gallego.

La temática¹²⁵ concreta de las canciones es variada, pero a nivel general destacan tres grandes bloques de contenido:

1. Expresión de sentimientos: Aquí incluyo todas las canciones amorosas, pero también las relacionadas con el desamor, el rechazo, la ausencia de la persona querida o la añoranza de tiempos pasados. Representan un total de diez canciones de las veintitrés que tienen letra y los títulos son: “Leaving of Liverpool”, “Tonada del músico cariacontecido y despechado (parte I)”, “A song of Ireland”, “Musas”, “Mañana”, “Nunca más”, “Faltas tú”, “Ciudad mortal”, “Despierta Maggie” y “El que fuiste”.
2. Canciones protesta: Es una temática muy importante dentro del grupo. Este bloque engloba canciones sobre las injusticias de la sociedad y de cómo la gente permanece impasible ante ellas. Estas nueve canciones son: “Con qué facilidad”, “Os canes de sempre”, “No te lo puedes perder”, “Si no te dejan pacer”, “Ya jodería”, “Trasgo en el Reino del Chim Pam Pum”, “¡¡Vamos, rey!!”, “Sin hacer ná” y “Cuando suba la marea”.
3. Vida del grupo: Este apartado incluye cuatro canciones que tratan sobre la vida y funcionamiento de un grupo, donde hablan de asuntos como la inspiración utilizada para componer o la realidad de la vida de un músico. Los títulos son: “En la plaza”, “De la sangre que pierdo”, “Veneno para el corazón” y “El vaso del adiós”.

¹²⁴ Entrevista a Juan José Cartón, 21 de mayo de 2016. ANEXO III.

¹²⁵ La relación completa de las canciones y su temática está en los ANEXOS IX, X y XI.

Las canciones están llenas de elementos del lenguaje coloquial y es habitual el uso de metáforas en ellas. Un recurso muy utilizado es la búsqueda de similitud con el ámbito trovadoresco, tanto en el contenido de las canciones como en la forma de narrarlas, lo que lleva a una conexión con el mundo medievalista que promulga el celtismo. El uso de este recurso es evidente en la “Tonada del músico cariacontecido y despechado (parte I)”, “Musas” y “Mañana, entre otras”. Asimismo, “Si no te dejan pacer” está desarrollada a modo de fábula, dónde Juanjo representa algunos de los roles de la sociedad como si fueran animales, con un sentido peyorativo.

En los textos aparecen continuamente alusiones al mundo medieval, mitológico, de fantasía, ensoñación, etc., independientemente de la temática de la canción. Algunos ejemplos son: “[...] Salta, que esta noche hay luna llena, que aún hay lumbre en el fogón y todas las hadas buenas te buscan las vueltas, te buscan la perdición.”¹²⁶ “Las musas bailan de noche en el zaguán, siempre me hablan cuando no estás. Las musas mienten, dicen que al alba se van; no me consienten tocar la felicidad.”¹²⁷ “Este día de otoño es un año en prisión, Cenicienta hasta el coño de barrer el salón. Cenicienta avocada a reanudar su cuento. Si algún día sintieras lo mismo que yo.”¹²⁸ “Faltas tú, reina de las hadas, faltas tú, sólo tú y enjuagar con magia mi alma, sólo faltas tú.”¹²⁹

Además de estos ejemplos, es importante destacar el contenido de las letras de “Tonada del músico cariacontecido y despechado (parte I)” y “Trasgo en el reino del Chim Pam Pum”. La primera canción es una alusión constante al mundo medieval en la que un músico, que aparece como un trovador, es rechazado por una mujer: (Él) “Oh mi diva, lejana y atractiva, hay en vuestra alcoba un efluvio embriagador que a la par cautiva y embelesa, pone tiesa y hacia arriba mi pasión de trovador.” (Ella) “Ropavejero, osado y altanero, vuestra ligereza tengo a bien no perdonar. Bella soy un rato, pero a un músico barato y maloliente licencia no debo dar.”¹³⁰ La segunda es una canción protesta en la que Juanjo relaciona cuentos populares con la realidad de la sociedad, para remarcar que ésta es muy diferente del mundo de las fábulas: “El flautista, confabulado con mi tele, mata ratas en Hamelín y en vez de ratas, son chiquillos sin lugar dónde dormir. ¡Qué ironía! Elevando las audiencias con su Chim-Pam-Pum. Es muy excitante saber que caperucita se lo hace en la cama de su abuela

¹²⁶ Parte del estribillo de “En la plaza”. ANEXO XIV- Letras *Akelarre*.

¹²⁷ Estribillo de “Musas”. ANEXO XV – Letras *Bichos Raros*.

¹²⁸ Primera estrofa de “Mañana”. ANEXO XV – Letras *Bichos Raros*.

¹²⁹ Estribillo de “Faltas tú”. ANEXO XVI – Letras *Sin hacer ná*.

¹³⁰ Fragmento de “Tonada del músico cariacontecido y despechado (parte I)”. ANEXO XIV- Letras *Akelarre*.

con un ogro y el leñador. La vieja, al asilo; el lobo a la perrera o de extra a un documental de ‘la 2’.’¹³¹

3.1.2 Instrumentación.

La instrumentación es otro de los elementos característicos del grupo. A lo largo de su carrera han utilizado una gran variedad instrumental, como queda reflejado en los discos.¹³² Una parte de la instrumentación utilizada está directamente relacionada con otros muchos estilos musicales, como el rock o el pop (con los que comparten bastantes características como el uso habitual de distorsiones y efectos de sonido o la utilización del doble pedal en la batería), entre otros. Aquí destacan la guitarra y el bajo eléctricos, la batería y los teclados y sintetizadores. Sin embargo, es el uso de otros instrumentos como la flauta, el violín, el whistle¹³³ o la gaita los que le confieren la sonoridad “celta”, a pesar de que está profundamente demostrado que el pueblo celta no conoció nunca instrumentos como la gaita: “En lo que sí ha llegado hasta nuestros días -o bien se puede deducir plausiblemente-, veremos que los celtas nunca conocieron la gaita, un instrumento que prácticamente no existió en los siglos anteriores a nuestra era.”¹³⁴

Además de estos instrumentos, los músicos de la banda usan o han usado otros como la armónica, la guitarra acústica y la mandolina, que son habituales en formaciones de música *country* (según Stokes y Bohlman este género es un referente de la unión de la cultura irlandesa y americana¹³⁵), pero también están presentes frecuentemente en otros grupos de música celta, como Shooglenifty. Asimismo, durante los últimos años de pertenencia en el grupo de José, era habitual el uso del nyckelharpa¹³⁶ durante los conciertos, aunque no hay grabaciones de estudio con este instrumento.

Al mismo tiempo de buscar variedad tímbrica, Triquel consigue con la instrumentación crear atmosferas y trasladar al oyente a parajes lejanos, asume una función

¹³¹ Fragmento de “Trasgo en el reino del Chim-Pam-Pum”. ANEXO XV – Letras *Bichos Raros*.

¹³² La instrumentación utilizada en cada disco está en los ANEXOS IX, X y XI.

¹³³ Flauta tradicional irlandesa.

¹³⁴ Campos Calvo-Sotelo, Javier, *Fiesta, identidad y contracultura. Contribuciones al estudio histórico de la gaita en Galicia*, 55.

¹³⁵ Stokes, Martin y Bohlman, Philip, «Celtic modern», 13.

¹³⁶ El *nyckelharpa* es un instrumento de cuerda frotada de origen sueco.

importante de evocación y recreación sonora. En este sentido, los sintetizadores juegan un papel muy importante, ya que es común el uso de diferentes sonoridades con este fin.

Actualmente los instrumentos utilizados de forma fija por la formación son: guitarra eléctrica, bajo eléctrico, violín eléctrico, armónica, gaita, flauta, whistle, sintetizadores, órgano Hammond y batería. Aunque el fin de este trabajo no es la clasificación instrumental, sí que quiero aportar unas pinceladas sobre ella, para lo que uso la actualización de la clasificación de Hornbostel y Sachs¹³⁷ hecha por el consorcio del MIMO.¹³⁸

- Idiófonos (1):
 - Idiófonos de golpe directo (111): Todos los platos de la batería (ride, crash, etc.). Al estar en set están encuadrados como 111.241.2. El charles en función de la ejecución puede estar en el epígrafe anterior (idiófonos de percusión por golpe) o en el de idiófonos de entrechoque (111.142, platillos).
- Membranófonos (2):
 - Tambores de golpeado directo (211): Dentro de este epígrafe están la caja, los toms y el bombo de la batería (todos con doble parche). Al ser interpretados en conjunto pertenecen a 211.212.21. Es habitual el uso de doble pedal para tocar el bombo.
- Aerófonos (4):
 - *Reedpipe* (422): En este apartado englobo la armónica (422.31, *Reedpipe* simple con lengüetas libres) y la gaita gallega, que tiene un depósito de aire flexible, por lo que hay que añadir el sufijo 61. La gaita es un instrumento compuesto en el que entran en juego varios tubos sonoros (cónicos y cilíndricos) con lengüetas simples y dobles:
 - Punteiro: Es un tubo cónico encargado de realizar la melodía y utiliza una lengüeta doble (422.112).
 - Bordones: La gaita utilizada lleva dos tubos cilíndricos con lengüeta simple que emiten cada uno una nota pedal (422.211.1). En directo estos bordones están anulados.

¹³⁷ Hornbostel, Eric M. von y Sachs, Curt, «Systematik der Musikinstrumente. Ein Versuch», *Zeitschrift für Ethnologie* XLVI, 1914, 553-90.

¹³⁸ MIMO Consortium, «Revision of the Hornbostel-Sachs Classification of Musical Instruments» (<http://www.mimo-international.com/documents/Hornbostel%20Sachs.pdf>, 8 de julio de 2011). Las siglas MIMO corresponden con el Musical Instrument Museums Online. El documento con la clasificación ha sido facilitado por Carlos Rausa.

- Instrumentos de borde o flautas (421): Dos instrumentos entran en este subapartado, el *whistle* (421.221.12) y la flauta travesera (421.111.12).
- Electrófonos (5):
 - Cordófonos electro-acústicos (513): Dentro de este epígrafe entran la guitarra eléctrica, el bajo eléctrico y el violín eléctrico. La guitarra eléctrica habitualmente utiliza una pedalera para la modificación del sonido (distorsión *delay*, etc.), que se encuadra en el punto 543.
 - Sintetizadores digitales (541)¹³⁹: Incluyo aquí los dos sintetizadores usados por Iván en directo. Uno de ellos es el modelo Rolando XP 80, cuyo uso más común es con el sonido de piano y cuerdas. El otro es un módulo Korg Trinity para producir sonidos sintetizados, que es disparado por medio de teclado maestro de Roland vía MIDI (Fuentes de control e interfaces digitales, 542). Un caso especial es el Órgano Hammond XK-3, ya que también es un sintetizador digital, pero posee ciertas funciones analógicas como los tiradores de armónicos o el preamplificador de válvulas, que le hacen tener un sonido más cercano a los órganos “clásicos” de esta marca¹⁴⁰ (englobados como instrumentos de rueda fónica, 521).

¹³⁹ Al desconocer si el funcionamiento de los sintetizadores es por síntesis de modulación de frecuencia (541.1), síntesis aditiva (541.2), técnicas de distorsión de fase (541.3) o técnicas de modelado físico (541.4), solo incluyo esta clasificación, que está dentro del punto 54, Instrumentos, módulos y componentes digitales.

¹⁴⁰ Información facilitada por Iván San José en comunicación personal.

3.2 Análisis de “De la sangre que pierdo”.

Score **De la sangre que pierdo** Autor: Juan José Cartón
Arreglos: Triquel
Transcripción: Carlos Ayuso

The score is written in 3/4 time and consists of two systems of staves. The first system includes:

- Voz: A vocal line with rests and a fermata over the 6th measure.
- Gaita: A line with rests and a fermata over the 6th measure.
- Mandolina: A line with rests and a fermata over the 6th measure.
- Piano: A piano accompaniment with a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and a bass line in the left hand.
- Guitarra Acústica: A line with rests and a fermata over the 6th measure.
- Bajo eléctrico: A line with rests and a fermata over the 6th measure.
- Batería: A drum part with a 'Ride' pattern on the snare and a 'Bombo' pattern on the bass drum.

The second system includes:

- V. (Violin): A line with rests and fermatas over measures 9, 11, and 16.
- Gt. (Guitar): A line with rests and a melodic line starting at measure 11, with a fermata at measure 16.
- Mdn. (Mandolin): A line with rests and fermatas over measures 9, 11, and 16.
- Pno. (Piano): A piano accompaniment with a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand.
- Gr. Ac. (Acoustic Guitar): A line with rests and a chord progression: C, F, G, C, Am, Em, starting at measure 11.
- B.E. (Electric Bass): A line with rests.
- Bt. (Drums): A drum part with a 'Ride' pattern on the snare and a 'Bombo' pattern on the bass drum, including triplets and a fermata at measure 16.

De la sangre que pierdo

2
17

V. 21

Gt. 21

Mdn. 21

Pno. 21

Gtr. Ac. 21

B.E. 21

Bt. 21

C G C Em 2Am F C F

25 26 31

V. 26 31

Gt. 26 31

Mdn. 26 31

Pno. 26 31

Gtr. Ac. 26 31

B.E. 26 31

Bt. 26 31

G 26C C F G C 3Am Em

Ca - da vez que te be - so sue - les sa - ber a mí, si res - pi - ro en tu a - lien - to es pa - ra

De la sangre que pierdo

3

33 36

V. 
 so - bre - vi - vir, de_en-tre cien mil de - sas-tres que_a-nu - lan mi ra - zón, son la san - gre que pier - do en

Gt. 

Mdn. 

Pno. 

Gr. Ac. 
 C G C 3Fm Am F C F

B.E. 

Bt. 

41 46

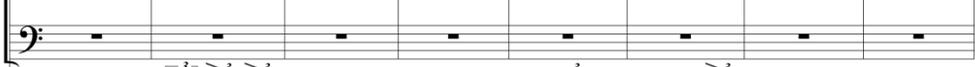
V. 
 ca - da can - ción.

Gt. 

Mdn. 

Pno. 

Gr. Ac. 
 41 G C C F G 46 C Am Em

B.E. 

Bt. 

De la sangre que pierdo

5

65 66 71

V. *men-to y es - trés, hoy la sa - via del bos-que, se-ca por la am - bi - ción, es la san - gre que pier - do en*

Gt.

Mdn.

Pno.

Gr. Ac. C 66 G C Em Am F 71 C F

B.E.

Bt.

73 76

V. *ca - da can - ción.*

Gt.

Mdn.

Pno.

Gr. Ac. 73 G C C 76 F G C Am Em

B.E.

Bt.

De la sangre que pierdo

6
81 86

V.

Gt.

Mdn.

Pno.

Gr. Ac.

B.E.

Bt.

C G C Em Am 86 F C F

89 91 96

V.

Gt.

Mdn.

Pno.

Gr. Ac.

B.E.

Bt.

89 G C 91 C F G C Am 96 Em

Caja Toms Charles

De la sangre que pierdo

7

97

V. *101*
do en el na - palm, su a - go - ní - a e - ter - na y su des - hi - dra - ta - ción, son la san - gre que pier - do en

Gt. *101*

Mdn. *101*

Pno. *101*

Gr. Ac. C G C Em *101* Am F C F

B.E.

Bt. *101* 3 3

105

V. *106* ca - da can - ción. *111*

Gt. *106* *111*

Mdn. *106* *111*

Pno. *106* *111*

Gr. Ac. *105* G *106* C C F G C *111* Am Em

B.E.

Bt. *105* *106* 3 3 *111*

De la sangre que pierdo

8
113 116

V.

Gt.

Mdn.

Pno.

Gr. Ac.

B.E.

Bt.

C G C 116 Em Am F C F

121 126

V.

Gt.

Mdn.

Pno.

Gr. Ac.

B.E.

Bt.

121 G C C F G 126 C Am Em

De la sangre que pierdo

9

129

V. *129* ve - o pa - sar, *131* pa - ri - dos al va - ci - o ca - du - can en - tre - car - tón, *136* mi san - gre no es la su - ya por - que

Gt. *129* *131* *136*

Mdn. *129* *131* *136*

Pno. *129* *131* *136*

Gtr. Ac. *129* C G *131* C Em Am F C *136* F

B.E. *129* *131* *136*

Bt. *129* *131* *136*

137

V. *137* no sa - be a ron. Y yo que cul - pa ten - go si no soy mi - li - tar, si no vi - vo del cuen - to si no

Gt. *137* *141*

Mdn. *137* *141*

Pno. *137* *141*

Gtr. Ac. *137* G C C F *141* G C Am Em

B.E. *137* *141*

Bt. *137* *141*

De la sangre que pierdo

10
145

V. ¹⁴⁶ jue-go_a ma - tar, sol - da - di - tos de plo - mo que mue - ren de ver - dad, su san - gre es el pe - tro - leo que da

Gt. ¹⁴⁶ ¹⁵¹

Mdn. ¹⁴⁵ ¹⁴⁶ ¹⁵¹

Pno. ¹⁴⁵ ¹⁴⁶ ¹⁵¹

Gr. Ac. ¹⁴⁵ C ¹⁴⁶ G C Em Am F ¹⁵¹ C F

B.E. ¹⁴⁵ ¹⁴⁶ ¹⁵¹

Bt. ¹⁴⁵ ¹⁴⁶ ¹⁵¹

153

V. ¹⁵⁶ la li - ber - tad. Ten - go un vie - jo en el ¹⁵⁶ al - ma y un o - bis - po en el pie, cuan - do el u - no me due - le el o - tro

Gt. ¹⁵³ ¹⁵⁶

Mdn. ¹⁵³ ¹⁵⁶

Pno. ¹⁵³ ¹⁵⁶

Gr. Ac. ¹⁵³ G C C ¹⁵⁶ F G C Am Em

B.E. ¹⁵³ ¹⁵⁶

Bt. ¹⁵³ ¹⁵⁶

De la sangre que pierdo

11

161
V. *166* me pi - de fe, pa'_a-guan - tar al ca - ci-que que con ra - bia y_ar - dor, san - gra su_in - di - fe - ren - cia de cer -

Gt. *166*

Mdn. *161* *166*

Pno. *161* *166*

Gr. Ac. *161* C G C Em Am *166*F C F

B.E. *161* *166*

Bt. *161* *166* 3

169
V. *171* do_ex - plo - ta - dor. Tus pa - la - bras de_a - lien - to me muer - den el do - lor, gri - to tu nom - bre_al_yien - to, voy co -

Gt. *171* *176*

Mdn. *169* *171* *176*

Pno. *169* *171* *176*

Gr. Ac. *169* G C *171* *176*

B.E. *169* *171* *176*

Bt. *169* *171* *176*

De la sangre que pierdo

12
177

V. ¹⁸¹
si-do_a tu_o - lor, a - si soy ni-ñoy hom-bre, soy el ¹⁸¹ vie - jo_y_el bos-que li - be - ra-do_en las ve-nas_de_u-na_e-

Gt.

Mdn.

Pno.

Gr. Ac. G C Em ¹⁸¹Am F C F

B.E.

Bt. ¹⁸¹ ³

185 186 191

V. ¹⁸⁵ ter-na can - ción. ¡Oh!

Gt.

Mdn.

Pno.

Gr. Ac. ¹⁸⁵ G ¹⁸⁶ C C F G C ¹⁹¹Am Em

B.E.

Bt. ¹⁸⁵ ¹⁸⁶ ³ ³ ¹⁹¹ ³

De la sangre que pierdo

13

Musical score for measures 193-196. The score includes staves for Violin (V.), Guitar (Gt.), Mandolin (Mdn.), Piano (Pno.), Acoustic Guitar (Gtr. Ac.), Bass Electric (B.E.), and Bass (Bt.). The key signature is one flat (B-flat major/D minor). Chords for Acoustic Guitar are: C, G, C, Fm, Am, F, C, F. Measure 196 features a fermata over the Fm chord. The bass line includes triplets in measures 193 and 196.

Musical score for measures 201-206. The score includes staves for Violin (V.), Guitar (Gt.), Mandolin (Mdn.), Piano (Pno.), Acoustic Guitar (Gtr. Ac.), Bass Electric (B.E.), and Bass (Bt.). The key signature is one flat. The lyrics are: "Ca - da vez que te be - so. —". Measure 201 is marked *rit.*. Measure 206 features a fermata over the final note of the vocal line. The bass line includes triplets in measure 201.

Figura 20. Transcripción de “De la sangre que pierdo”. (Triquel) Disco Akelarre. Valladolid, 1996.

“De la Sangre que pierdo” es una obra perteneciente al primer disco de Triquel, *Akelarre*. Además es una de las piezas por las que el grupo es más reconocido, junto a “Con qué facilidad”, que es del mismo disco. La elección de esta obra viene fijada por los seguidores y colaboradores del grupo, ya que es la pieza que más veces ha sido indicada como la favorita del grupo en los cuestionarios respondidos por ellos. Asimismo incluye muchas de las características musicales ofrecidas en el capítulo anterior y que son comunes a otros grupos de música celta.¹⁴¹

La estructura de la obra viene marcada por el uso de tres partes de 16 compases cada una (A-B-C): una de ellas es instrumental y funciona a modo de *ritornello* (A), y las otras dos tienen letra (B-C). Asimismo, cada una de estas partes está formada por dos frases de 8 compases cada una, que se dividen a su vez en dos semifrases de 4 compases. Además incluye una introducción de 10 compases y una coda de 5 compases, de modo que la estructura queda: INTRO (cc. 1-10) - A (cc.11-26) - B (cc. 26-42) - A (cc. 43-58) - B (cc. 58-74) - A (cc. 75-89) - C (cc. 90-106) - A (cc. 107-122) - C (cc. 122-137) - C (cc. 137-154) - C (cc. 154-170) - C (cc.170-186) - A (cc.187-202) – CODA (cc.202-206). Las partes no se repiten nunca del mismo modo, siempre aparecen variaciones en el tema, que pueden ser rítmicas (sobre todo en el acompañamiento), melódicas (aquí las principales variaciones están en la melodía de la voz) o en la instrumentación.

La instrumentación de la obra está configurada por voz, gaita, mandolina, piano, guitarra acústica, bajo eléctrico y batería. La obra empieza con una introducción (cc. 1-10) ejecutada por la batería y el piano. En el compás 11 comienza la gaita con la melodía usada como *ritornello* (A) y en el compás 26 entra la voz con la primera de las estrofas (B). Posteriormente vuelven a aparecer A y B (cc. 43 y 58 respectivamente) con la misma instrumentación y en el compás 75 (A) se añade la mandolina. Al final de esta parte comienza el bajo eléctrico para dar paso a la parte C (c. 89). Desde este punto hasta el final no hay variaciones en la instrumentación, exceptuando entre los compases 171 y 177 en los que se produce un silencio en la gaita, mandolina y bajo eléctrico. La variación tímbrica es una de las características importantes de la pieza.

Tonalmente la composición está en DoM y permanece así durante el desarrollo de la misma, sin modulaciones ni incursiones a otras tonalidades. Armónicamente es importante señalar que toda la canción está estructurada en torno a la misma progresión armónica: I-IV-

¹⁴¹ Ver epígrafe 3.3 “La música celta: Análisis comparativo.”, 73.

V7-I-vi-iii-I-V7-I-iii-vi-IV-I-IV-V7-I. Todas las partes (A-B-C) están compuestas sobre esta secuencia, lo que genera una sensación circular. Al tener la misma armonización, todas las secciones comparten las mismas cadencias entre ellas:

- Cadencias perfectas: Cada una de las partes concluyen con cadencias perfectas muy marcadas (cc. 25-26, 41-42, 57-58, 73-74, 89-90, 105-106, 121-122, 137-138, 153-154, 169-170, 185-186 y 201-202), pero además están presentes en la primera semifrase de 4 compases de cada parte (cc. 13-14, 29-30, 45-46, 61-62, 77-78, 94-95, 109-110, 125-126, 141-142, 157-158, 173-174, 189-190).
- Semicadencia a la dominante: Utilizadas para concluir la primera frase de 8 compases de cada parte (cc. 17-18, 33-34, 49-50, 65-66, 81-82, 97-98, 113-114, 129-130, 145-146, 161-162, 177-178 y 193-194).
- Semicadencia a la subdominante: Aparecen para hacer un reposo en la tercera semifrase de cada una de las partes (cc. 21-22, 37-38, 53-54, 69-70, 85-86, 101-102, 117-118, 133-134, 149-150, 165-166, 181-182 y 197-198).

El IV grado es usado en la introducción y en la coda con una función de dominante. La introducción (cc.1-10) plantea una alternancia entre la tónica y el IV grado que termina con una semicadencia a la subdominante en los compases 7-9 y un descenso Fa-Mi-Re (c.10) para comenzar en el compás 11 con la parte A en tónica. En la coda (cc. 202-206) el piano realiza un arpeggio sobre tónica, pero en el último compás la guitarra introduce de nuevo el IV grado, lo que produce una sensación de inconclusión. Al introducir el acorde de FaM como final de la obra, se produce una relación directa con la introducción de la misma, lo que produce un efecto de forma circular.

Por otro lado, hay dos texturas enfrentadas entre sí. La primera es homofónica y se produce en las relaciones entre la voz, la gaita y la mandolina (a lo largo de toda la pieza). En esta textura la gaita o la mandolina doblan la melodía de la voz en algunas secciones. La segunda textura es de melodía acompañada y se halla en la relación de los tres instrumentos anteriores con el bajo, el piano, la guitarra acústica y la batería, que realizan un acompañamiento.

El compás utilizado durante toda la obra es el 3/4 y el tempo es *allegro* (negra a 135, aproximadamente). Rítmicamente destaca el uso continuo de la figuración de corchea con puntillo y semicorchea, tanto en las melodías (por ejemplo la línea de gaita, cc. 11-26) como

en los acompañamientos (el piano siempre juega con esta figuración a lo largo de toda la obra). La batería marca dos rítmicas distintas principalmente, la primera ejecutada desde el comienzo hasta el compás 90, donde el bombo marca las partes fuertes y el ride improvisa motivos con la figuración de corchea con puntillo-semicorchea como base. La segunda abarca desde el compás 91 hasta el 202 y aquí destaca la utilización de un ritmo sincopado y con contratiempos en el bombo (ejemplo cc. 91, 93, 95, 97, 99, 101 y 103), el uso de tresillos en la caja y los toms (ejemplo cc. 138, 140, 142, 144, 146, 148, 150 y 151) y el marcaje de las partes fuertes y los pulsos con el ride, el charles y los platos (ejemplo cc. 155-169). Otro dato importante en cuanto al ritmo es el comienzo de las partes, ya que la obra comienza en parte fuerte, al igual que las secciones instrumentales, mientras que B y C son anacrúsicas.

Finalmente, la letra está articulada en estrofas (no hay estribillos) y trata sobre las diferentes temáticas que usa Juanjo a la hora de componer (amor, naturaleza, desgracias sociales, guerra, religión) y que como repite en varias ocasiones, aunque variando el texto: “Son la sangre que pierdo en cada canción”.

3.3 La música celta: Análisis comparativo.

Bien es cierto que “[...] si hacemos acopio de los restos arqueológicos, fuentes iconográficas y literarias, estudios especializados e hipótesis disponibles sobre la cuestión, el resultado es un puñado de referencias y suposiciones del que jamás podremos extraer sonido musical alguno, ni tampoco información fidedigna sobre los principales aspectos relacionados con tal música celta.”¹⁴² Pero también es cierto que es un género musical cuya existencia no se puede obviar: “Notwithstanding the rejection by insiders in the tradition, the existence of Celtic Music as a global category cannot be denied.”¹⁴³ En relación al género de la música celta, Ana Pozo Blanco señala:

[...] nos encontramos ante un término que tiende a usarse como género musical pero, si todo género agrupa elementos que poseen características comunes en cuanto a forma y contenido, las que conforman la música celta no están suficientemente claras porque, en la actualidad, son el resultado de

¹⁴² Campos Calvo-Sotelo, Javier, *Fiesta, identidad y contracultura. Contribuciones al estudio histórico de la gaita en Galicia*, 55.

¹⁴³ “A pesar de la objeción de los entendidos en la tradición, la existencia de la Música Celta como una categoría global no puede ser negada” Reiss, Scott, «Tradition and Imaginary: Irish Traditional Music and the Celtic Phenomenon», 146.

una constante interacción no solo entre diferentes estilos musicales sino también entre países y artistas.¹⁴⁴

Esta idea también es apoyada por Scott Reiss que indica que los límites y fronteras de la música celta son vagos, abiertos y muy flexibles. En esta etiqueta entra prácticamente cualquier forma musical (fusiones, aculturaciones, mestizajes, experimentación musical,...).¹⁴⁵ Sin embargo, Javier Campos señala algunas características musicales que comparten los grupos de música celta:

En la música celta destacan ciertos giros melódicos de registro normalmente reducido -tal vez consecuencia de su primer origen vocal-, una base tonal muy estable -en parte derivada del uso de bordones en algunos instrumentos-, la instrumentación heterogénea -admite todo tipo de incorporaciones bajo el aura sacra de la imaginaria ancestralidad-, los ritmos simples -con especial predilección por el binario de subdivisión ternaria-, y una ritualidad que transforma la simple ejecución en una manifestación retórica de la alteridad cultural. También evidencia patentes influencias procedentes del rock coetáneo.¹⁴⁶

Muchas de éstas se hallan en el repertorio de Triquel, como algunos giros melódicos, la base tonal estable (aunque en el disco de *Bichos Raros* son habituales las modulaciones, predomina una tonalidad fija en la obra), la instrumentación heterogénea, el uso frecuente de compases de subdivisión ternaria (6/8 y 12/8) y, evidentemente, al ser un grupo de rock también comparte sus rasgos. Asimismo Campos Calvo-Sotelo añade que "Uno de los rasgos distintivos más acusado de la música celta es el de la instrumentación"¹⁴⁷, algo que ya he señalado anteriormente como punto importante en el trabajo de Triquel. Otras características aportadas por este autor son: "Uso de instrumentos tradicionales mezclados con otros eléctricos (a veces es simplemente el instrumento tradicional amplificado), música preferentemente instrumental (aunque hay muchas piezas vocales), voluntad de recuperar el folklore musical de su país, uso de palabras de pretendida antigüedad idiomática, etc."¹⁴⁸ Aquí Triquel comparte el uso de instrumentos tradicionales y eléctricos, pero el resto de rasgos no

¹⁴⁴ Pozo Nuevo, Ana, «El concepto de música celta en la cultura asturiana.», 530.

¹⁴⁵ Reiss, Scott, «Tradition and Imaginary: Irish Traditional Music and the Celtic Phenomenon», 159.

¹⁴⁶ Campos Calvo-Sotelo, Javier, «La Música Popular Gallega en los Años de la Transición Política (1975-1982). Reificaciones Expresivas del Paradigma identitario.», 722.

¹⁴⁷ *Ibíd.*, 724.

¹⁴⁸ Campos Calvo-Sotelo, Javier, *Fiesta, identidad y contracultura. Contribuciones al estudio histórico de la gaita en Galicia*, 210.

son comunes del todo. El repertorio de Triquel es mayormente vocal, aunque las partes instrumentales son muy importantes en todas las obras y son muchas las piezas totalmente instrumentales. No existe voluntad alguna de recuperar el folklore musical ni hay uso de palabras de pretendida antigüedad idiomática, aunque sí que utiliza el lenguaje en muchos casos de una manera evocadora del pasado o al mundo fantástico.

A estos rasgos Ana Pozo añade que las obras de la música celta se caracterizan por ser “[...] piezas con ritmos bailables y rápidos, lo suficientemente alegres para amenizar una fiesta; el fraseo suele ser breve, sencillo y repetitivo dentro de un registro bastante reducido, de manera que se pueda memorizar fácilmente y variar su duración dependiendo de las circunstancias.”¹⁴⁹ Los elementos rítmicos y el tipo de fraseo son otro de los nexos que posee Triquel con la música celta. Además también comparten la procedencia tradicional de la materia prima (en muchas ocasiones), el proceso de reelaboración de la misma, la experimentación tímbrica y el uso de ritmos de danzas que marca Javier Campos:

El material temático con frecuencia es de origen realmente *tradicional*, pero sobre la materia prima se procede a una sistemática reelaboración, proceso que concentra las principales energías y méritos de esta música, cuando la experimentación tímbrica se convierte en el campo de trabajo idóneo para dar cauce a todos los matices que contiene. [...] Los ritmos se inspiran con mayor o menor precisión en danzas populares como la jiga, la *muiñeira* o el *reel*.¹⁵⁰

Esta reelaboración del material temático es un rasgo que también señala Ana Pozo en relación al grupo asturiano Llan de Cubel: “tomar como base melodías tradicionales, aprendidas oralmente o de cancioneros de la música tradicional asturiana, y hacer arreglos musicales sobre ellos variando la instrumentación, la armonía o el ritmo. Estos arreglos son los que dan una sonoridad típicamente ‘celta’, y es la línea estética que predomina hasta la actualidad.”¹⁵¹

En cuanto al contenido de las letras, esta misma autora señala que: “Los condicionantes geográficos y climáticos inciden en el repertorio vocal mediante unos temas recurrentes en las letras de las canciones, como pueden ser la niebla, las montañas, los

¹⁴⁹ Pozo Nuevo, Ana, «El concepto de música celta en la cultura asturiana.», 535.

¹⁵⁰ Campos Calvo-Sotelo, Javier, «La Música Popular Gallega en los Años de la Transición Política (1975-1982). Reificaciones Expresivas del Paradigma identitario.», 724.

¹⁵¹ Pozo Nuevo, Ana, «El concepto de música celta en la cultura asturiana.», 538.

acantilados, el mar...”¹⁵² y además añade que “Como en otros repertorios tradicionales, las canciones suelen hablar de hechos cotidianos [...], de hechos históricos [...] y las leyendas populares, cuyos personajes son harto parecidos en todas las regiones atlánticas.”¹⁵³ Este contenido temático también está presente en las obras de Triquel, ya que aparecen referencias al mar, la lluvia o la naturaleza, aunque la canción no trate sobre ellos directamente. Igualmente, la temática de las letras alude continuamente a hechos cotidianos y a elementos relacionados con las leyendas populares, el medievalismo exótico y el mundo mitológico y de fantasía.

Sin embargo, no todos los rasgos son comunes. Javier Campos señala que la música celta está estrechamente ligada con movimientos nacionalistas y de *revival*¹⁵⁴. Este sentido nacionalista no está presente en ningún momento en la música de Triquel y el uso que hace la banda de las melodías tradicionales, los ritmos, la instrumentación, etc., está asociado más a un sentimiento de gusto, que ha sido generado gracias a la globalización y al sentido transnacional del fenómeno.

Finalmente, otra característica fundamental de la música celta es que es un producto comercial: “Celtic music only exists after it is produced and marketed; it has no existence outside its commodity form.”¹⁵⁵ Además “The community in which Celtic music resides is the virtual community. It is born in the studio and lives on CDs and tapes, on radio and TV, in the movies, on the Internet and on stage.”¹⁵⁶ Estas características son compartidas por Triquel, ya que la música que hace conlleva un fin comercial,¹⁵⁷ conciertos y grabaciones discográficas principalmente, y goza de gran presencia en Internet a través de la página web, las redes sociales (Facebook y Twitter) y otras plataformas como Youtube.

¹⁵² *Ibíd.*, 534.

¹⁵³ *Ibíd.*, 534-535.

¹⁵⁴ Campos Calvo-Sotelo, Javier, «La Música Popular Gallega en los Años de la Transición Política (1975-1982). Reificaciones Expresivas del Paradigma identitario.», 719-720.

¹⁵⁵ “La música celta sólo existe después de que se produce y se comercializa, no existe fuera de su forma mercantil” Reiss, Scott, «Tradition and Imaginary: Irish Traditional Music and the Celtic Phenomenon», 158.

¹⁵⁶ “La comunidad en la que reside la música celta es la comunidad virtual. Nace en el estudio y vive en CDs y cintas, en la radio y la televisión, en el cine, en Internet y en los escenarios” *Ibíd.*, 158-59.

¹⁵⁷ El fin comercial no es el único, ya que en el grupo está muy presente un sentido creativo y de disfrute con la música, además de usar las canciones como forma de expresión y rechazo por la situación de la sociedad actual.

3.4 Recepción de Triquel: Público y prensa.

3.4.1 Público.

Para analizar la recepción del público y comprobar cómo perciben la música de Triquel, he realizado dos formularios destinados por un lado a profesionales colaboradores con la banda¹⁵⁸ (músicos, fotógrafos técnicos de sonido, etc.) y por otro a fans, seguidores y familiares del grupo.¹⁵⁹ Los formularios han sido enviados por correo electrónico y publicados en las redes sociales, pero el muestreo de respuestas ha sido inferior al esperado (del primer cuestionario hay 20 y del segundo 25). El tipo de pregunta efectuada es de respuesta abierta (no hay opciones para elegir). Aunque para arrojar unos datos más significativos es necesario un mayor número de respuestas, los resultados obtenidos alumbran algunos datos de interés:

¿Cómo define o percibe la música de Triquel?

La mayoría de las respuestas están relacionadas con rock celta o sus variantes (rock con música irlandesa, rock y tradición, música celta, etc.). De las respuestas recibidas, 28 corresponden a esta categoría mientras que las otras 17 están unidas a adjetivos como alegre, festiva, bailable, pegadiza, evocadora etc.

¿Cómo define la música celta?

Vuelve a existir una mayoría de respuestas que apuntan a la música tradicional de pueblos “celtas” (Naciones del Arco Atlántico) y al uso de unos instrumentos en concreto (gaita, flauta, violín, etc.). Hay 33 respuestas que señalan a estos rasgos, pero lo realmente llamativo es que muchas asocian directamente el uso de estos instrumentos o el tipo de música con los pueblos celtas de la antigüedad, aunque está totalmente demostrado que los celtas no conocieron estos instrumentos ni hay prácticamente constancia de su cultura musical. El imaginario céltico sigue teniendo un gran peso en la sociedad.

Es importante señalar que formulé la misma pregunta a los miembros del grupo (componentes actuales y antiguos) y las respuestas de ellos están englobadas aquí también: música tradicional de las Naciones del Arco Atlántico o la instrumentación utilizada, aunque

¹⁵⁸ ANEXO XII – Formulario google colaboradores.

¹⁵⁹ ANEXO XIII – Formulario google fans.

María, Floro e Iván hacen también alusión al poder evocador de la misma (naturaleza, acantilados, tabernas, etc.).

Sólo tres respuestas de los fans y colaboradores señalan que la música celta es una etiqueta comercial (José también añade esta acepción) y el resto aluden a adjetivos como relajante, evocadora, onírica, etc.

Grupos de música celta

Algunos de los grupos que señalan como música celta son Celtas Cortos, Gwendal, The Chieftains, Luar na Lubre, Oysterband, Carlos Núñez o Wolfstone, entre otros. Los componentes de Triquel también indican estos mismos grupos y algunos más como Shooglenifty o Afro-Celt Sound System. Aunque es un género difícil de encuadrar por la amplitud de características y fusiones que acontecen en él, todos los seguidores de la música celta (al igual que los seguidores de otros géneros), tienen claro qué grupos pertenecen al estilo. Scott Reiss se hace eco de esto: “Music intentionally created as Celtic is often produced with definite sound characteristics in mind. It has been associated with New Age and World Music by the record industry and fans. It can be linked to both these genres by both sonic and extramusical features.”¹⁶⁰

¿Está de acuerdo con la auto-etiqueta de rock celta?

Todos los encuestados están de acuerdo en dar por válida la etiqueta de rock celta que posee el grupo.

Otra fuente utilizada para el estudio de la recepción del público es el espacio virtual de Triquel. Tanto el libro de visitas de su página web como los comentarios en las redes sociales están llenos de valoraciones positivas, de las cuales destacan varias de público latinoamericano. Además, las estadísticas¹⁶¹ de los seguidores del grupo en Facebook muestran que la mayoría de sus fans están en España (1197), seguidos de residentes en Portugal (690), pero la presencia en Latinoamérica también es importante (141 seguidores en diversos países).

¹⁶⁰ “La música creada intencionalmente como Celta está producida frecuentemente con unos definidos sonidos característicos en mente. Está asociada con la New Age y la World Music por las productoras discográficas y los fans. Puede estar vinculada a estos dos géneros por las características sonoras y extramusicales”, Reiss, Scott, «Tradition and Imaginary: Irish Traditional Music and the Celtic Phenomenon», 160.

¹⁶¹ ANEXO XVII – Seguidores Triquel Facebook

3.4.2 Prensa

La recepción de Triquel por parte de la prensa gira en torno a tres grandes cuestiones. La primera de ellas es la aceptación del grupo como perteneciente al rock celta. A grandes rasgos los periódicos consultados resaltan la fusión que hace el grupo entre el rock y la música celta. En este sentido es importante destacar cómo la prensa es un elemento fundamental en la recreación y mantenimiento del imaginario celta, ya que continuamente realizan alusiones al mundo mágico o a la espiritualidad y ancestralidad de la música celta: “El ritmo también lo marcaron los componentes del grupo vallisoletano *Triquel*, que actuaron como teloneros con el rock más vanguardista, al abrigo de la centenaria música celta.”¹⁶² “Triquel afronta este concierto ‘con muchas ganas’, ellos aportarán un toque ‘más cañero, porque en cuanto a la forma de cantar es rockera’ a esta música ancestral, y aprovecharán para presentar sus nuevos temas, los que serán base para su tercer disco.”¹⁶³ “El ambiente mágico de la cultura celta, el virtuosismo y la brillantez del sonido de gaita y las diferentes concepciones de folk que se citaron en el escenario de la Plaza de Toros ofrecieron ayer un encuentro inolvidable, en el que, más que nunca, la música se convirtió en un hilo conductor de culturas y nacionalidades.”¹⁶⁴

La segunda cuestión que resaltan es la vinculación de Triquel con otra banda vallisoletana de este género, Celtas Cortos: “Un tipo de música, rock celta, muy similar a la de los también vallisoletanos Celtas Cortos, que hace pensar en un marchado especial, casi una denominación de origen, propia de la zona del Duero.”¹⁶⁵ Esta asociación es normal, ya que los dos grupos practican el mismo género y Celtas Cortos es una banda muy afamada y con más años de trayectoria. Además, los miembros de Triquel en sus entrevistas señalan que han sido influenciados por sus congéneres, aunque dentro de su propio estilo y con una seña de identidad característica. Esto también se hace patente en la relación entre los dos grupos, ya que ha habido colaboraciones mutuas a lo largo de su historia: Goyo Yeves y Eduardo Tarilonte fueron ingenieros de sonido en la grabación del disco *Bichos Raros* de Triquel, además el primero ha tocado en el concierto XXV Aniversario de Triquel en la Plaza Mayor de Valladolid, yo he colaborado en directo con Celtas Cortos en conciertos en Medina del

¹⁶² Rodríguez, Eduardo, «Puro celta», *El Norte de Castilla*, 21 de septiembre de 1999, sec. SM3. ANEXO XVIII.

¹⁶³ Carracedo, Benito, «Presencia local más “cañera” y cercana al rock», *Diario de Valladolid*, 28 de mayo de 2005, 33. ANEXO XIX.

¹⁶⁴ Barrio, Roberto del, «Embrujo celta», *El Día de Valladolid*, 29 de mayo de 2005, sec. Vivir Valladolid. ANEXO XX.

¹⁶⁵ San Romualdo, Ana, «Celta del Duero», *El adelantado de Segovia*, 9 de julio de 1997, 7. ANEXO XXI.

Campo y Valladolid, etc. Asimismo Carlos Soto¹⁶⁶ fue profesor de flauta de Sonia en el conservatorio,¹⁶⁷ cuando ya estaba inmerso en el grupo.

El tercer punto que marcan los periódicos es el carácter reivindicativo y social de Triquel: “Su repertorio alterna temas instrumentales y con letras donde no falta la vertiente social, de denuncia de algunas de las muchas injusticias que asolan este mundo”¹⁶⁸ “En 15 años de camino el grupo ha sabido desarrollar con continuidad y fidelidad el género del rock celta aportando temas en castellano repletos de compromiso ecológico, personal y social”¹⁶⁹ Esta también es una característica que resaltan los propios componentes del grupo, ya que consideran que las letras y su forma de cantarlas es una parte fundamental de la esencia del grupo.

¹⁶⁶ Flautista y uno de los fundadores de Celtas Cortos. Fue miembro hasta el año 2003.

¹⁶⁷ Además de ser el profesor de Sonia, Carlos la eligió para que lo sustituyese como profesor de flauta en las academias de Valladolid en las que daba clase al explotar Celtas Cortos como grupo y serle imposible compaginar ambas actividades.

¹⁶⁸ Carracedo, Benito, «Triquel enseña sus nuevo temas de rock celta en El Tío Molonio.», *Diario de Valladolid*, 18 de noviembre de 2004, sec. Cultura. ANEXO XXII.

¹⁶⁹ Terne, Roberto, «Triquel celebra sus quince años de música en la Sala Mambo», *El Norte de Castilla*, Jueves 14 de Diciembre de de 2016. ANEXO XXIII.

4. CONCLUSIONES

A lo largo del desarrollo de este trabajo he podido constatar que el celtismo es un fenómeno amplio y complejo, que está presente en muchas áreas y que su entramado está arraigado fuertemente en la cultura. Esta comprobación ha sido posible gracias al estudio de caso llevado a cabo, donde la investigación sobre los aspectos históricos, sociales y funcionales del grupo, el análisis del repertorio, la comparación de características y la indagación sobre la recepción por parte de público y prensa, arrojan importantes datos a tener en cuenta.

Primeramente, y en relación con los objetivos marcados al principio del trabajo, quiero señalar que el estudio acontecido me ha permitido la consecución de dichos objetivos, principalmente el que atañe a ofrecer una aproximación a Triquel y su vinculación a corrientes celtistas, señalando los nexos y diferencias con este fenómeno. En este sentido, una primera conclusión que extraigo es que la banda vallisoletana está dentro de dicho fenómeno, aunque desde una posición no nacionalista. Es cierto que en el origen del celtismo primaba la importancia del nacionalismo y poseía un sentimiento fuertemente regionalista en oposición con otras entidades, pero actualmente he podido comprobar que el celtismo está diversificado y hay otras cuestiones importantes a tener en cuenta.

Triquel pertenece al género de la música celta por varios motivos. El primero de ellos está estrechamente relacionado con sus características musicales que, como he señalado en los capítulos analíticos, son comunes con otros grupos englobados en esta etiqueta. El uso de una instrumentación ecléctica, que incluye instrumentos asociados a la estética celta como el violín, la gaita o la flauta, la predilección por los compases binarios y cuaternarios, tanto de subdivisión binaria como ternaria, o la utilización de ritmos de danza tradicionales como material primario para las partes melódicas, son algunas de las características musicales que la banda comparte con otras agrupaciones de este género.

El segundo de los motivos por el que no se puede negar que Triquel sea un grupo de música celta, es por el mantenimiento y recreación que lleva a cabo del imaginario celta, que en algunas ocasiones es consciente y en otras inconsciente. El propio nombre del grupo ya es una clara referencia simbólica, pero hay otras como el empleo de algunos emblemas, las referencias lingüísticas usadas en las letras y títulos de algunas de las canciones o su participación habitual en festivales de música celta. Asimismo, este sustento del imaginario

celta está presente en el público que sigue a Triquel y no es sólo una cuestión del grupo. Es un ideal que se retroalimenta en la comunidad pancéltica y forma parte de su identidad. Todo este entramado está relacionado con el concepto de “tradición inventada” que propone Eric Hobsbawn¹⁷⁰, ya que la repetición de unos clichés aceptados por gran parte de la comunidad como reales e históricos llevan a la construcción de un género y a la identificación del mismo con algo que realmente no es.

La “tradición inventada” implica un grupo de prácticas, normalmente gobernadas por reglas aceptadas abierta o tácitamente y de naturaleza simbólica o ritual, que buscan inculcar determinados valores o normas de comportamiento por medio de su repetición, lo cual implica automáticamente continuidad con el pasado. De hecho, cuando es posible, normalmente intentan conectarse con un pasado histórico que les sea adecuado.¹⁷¹

El último de los factores es la sensación de pertenencia a dicho género que poseen los miembros del grupo. Esto está íntimamente relacionado con el concepto de celticidad que define Dietler y que aparece en el marco teórico, ya que Triquel no tiene en cuenta las nociones de raza o lengua, pero emplea muchos de los símbolos de los movimientos celtas y en muchos sentidos ensalza una especie de conexión mágica o espiritual. Además, la música de Triquel encaja perfectamente en la segunda de las prácticas que señalan Stokes y Bohlman como lugar de reivindicación del celtismo, que es la relacionada con la Música New Age, la amalgama y fusión, la fantasía medievalista y otras performance unidas a un “profundo” pasado.

Otra conclusión importante es el proceso de desterritorialización que ha acontecido en el fenómeno celtista. Aunque sigue siendo una manifestación que cuenta con mayor fuerza y seguidores en las zonas del denominado Arco Atlántico, cada vez hay un mayor peso de estas expresiones fuera de ella. Los numerosos festivales que se llevan a cabo en zonas alejadas de las consideradas como “naciones celtas” son un claro ejemplo de esta desterritorialización. Además son expresiones que tienen o han tenido un gran peso dentro de la comunidad pancéltica, como es el caso de la Luna Celta de Solosancho en Ávila que aglutina cada año un mayor número de visitantes. Otro foco claro del proceso de desterritorialización, es la

¹⁷⁰ Hobsbawn, Eric, «Introducción: La invención de la tradición.», en *La invención de la tradición*, ed. Hobsbawn, Eric y Ranger, Terence (Barcelona: Crítica, 2002).

¹⁷¹ *Ibíd.*, 8.

proliferación de ferias y mercados de temática medieval, donde la unión con la estética celta es evidente. Finalmente, los grupos que se dedican a este género fuera de las zonas principales de influencia son muy numerosos. Triquel y Celtas Cortos son dos ejemplos importantes en Valladolid, pero no son los únicos, ya que en la ciudad existen y han existido otras formaciones encuadradas aquí.

Es importante destacar que sin la característica de fenómeno transnacional que tiene el celtismo, en el que los músicos viajan constantemente y se producen intercambios de experiencias entre ellos, no sería posible esta desterritorialización. La permuta de ideas y prácticas musicales es un proceso habitual dentro de los músicos celtistas. La globalización es otro de los procesos clave que explica la desterritorialización: sin ella no hubiese existido un grupo como Triquel, ya que ellos mismos indican que la influencia de grupos como Celtas Cortos o Gwendal fue importante a la hora de comenzar con el proyecto. Sin embargo, esto no habría sido posible sin un espacio globalizado en el que es posible escuchar las propuestas musicales que se hacen a cientos de kilómetros del propio lugar de residencia. Además, en la actualidad las nuevas tecnologías proporcionan un contacto continuo e instantáneo con el resto del mundo, lo que posibilita un mayor de encuentros e intercambios culturales.

Es importante destacar también el hecho de que la música celta es ante todo un producto mercantil en el que todos están implicados. Es decir, los productos no están creados solamente por los músicos o las compañías discográficas, sino que el público juega un papel muy importante. Creo que es la unión de todos los agentes la que determina un producto en concreto. Por lo tanto, un producto cultural es la unión de todos los agentes implicados en su creación.

Estas conclusiones son una primera aproximación a la corriente celtista en Valladolid a través del grupo Triquel, en la que parto de cuestiones socioculturales y el análisis musical. Al tratarse de una primera aproximación soy consciente que he dejado fuera elementos de estudio importantes, pero he tratado de mencionar y analizar todos aquellos factores significativos que expliquen cuestiones estilísticas y simbólicas, sin extenderme más de lo que un trabajo de estas características implica. Sin embargo, espero que este primer paso se convierta en la base de un futuro trabajo más amplio sobre el celtismo fuera del Arco Atlántico, más concretamente en Valladolid, y las implicaciones sociales, culturales, económicas y políticas que conlleva. Para ello, creo que es importante comenzar por el estudio de todos los grupos musicales que pertenecen al género en la ciudad y comparar los

resultados entre ellos, para posteriormente buscar similitudes y diferencias con los estudios celtistas existentes dentro de las zonas geográficas de mayor influencia del fenómeno.

5. BIBLIOGRAFÍA, HEMEROGRAFÍA Y WEBGRAFÍA

Bibliografía.

- Administración del Estado. *LEY ORGÁNICA 14/2007, de 30 de noviembre, de reforma del Estatuto de Autonomía de Castilla y León.*, s. f.
- Aguado Ruiz, Alfonso. «Triquel. Rock celta a la vera del Pisuerga». Valladolid: Sin publicar, 2005.
- Álvarez Peña, Alberto. *Simbología mágico-tradicional*. Gijón: Picu Urriellu, 2002.
- Calderón Calderón, Basilio, y García Cuesta, José Luis. «Capitalidad política regional y cambios en la estructura urbana de Valladolid (1987-2012)». *Estudios Geográficos* LXXV (junio de 2014): 97-138.
- Cámara de Landa, Enrique. *Etnomusicología. Música Hispana Textos. Manuales*. Madrid: ICCMU, 2003.
- . «Taranis: horizontes de la música celta en España». *Sin publicar*, s. f.
- Campos Calvo-Sotelo, Javier. *Fiesta, identidad y contracultura. Contribuciones al estudio histórico de la gaita en Galicia*. Pontevedra: Diputación de Pontevedra, 2007.
- . «La Música Popular Gallega en los Años de la Transición Política (1975-1982). Reificaciones Expresivas del Paradigma identitario.» Universidad Complutense de Madrid, 2008.
- Cuadrillero Ortega, Jorge & Escudero de la Viuda, Roberto. «El Tío Molonio: Una apuesta por la música popular urbana.» Valladolid: Trabajo sin publicar, 2004 de 2003.
- Fuente, Juan Luis de la. «Celtas Cortos». Editado por Casares Rodicio, Emilio. *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Madrid: SGAE, 1999.
- Dietler, Michael. «Celticism, Celtitude and Celticity. The consumption of the past in the age of globalization.» En *Celtes et Gaulois dans l'histoire, l'historiographie et l'idéologie moderne.*, 237-48. Actes de la table ronde de Leipzig. 16-17 juin 2005. Glux-en-Glenne: Bibracte, Centre Archéologique Européen, 2006.
- Green, Miranda. *Arte Celta. Leyendo sus mensajes*. Tres Cantos: Akal, 2007.
- . *Mitos celtas*. Torrejón de Ardoz: Akal, 1995.
- . *Symbol & Image in celtic religious art*. London: Routledge, 1989.
- Hobsbawn, Eric. «Introducción: La invención de la tradición.» En *La invención de la tradición*, editado por Hobsbawn, Eric y Ranger, Terence. Barcelona: Crítica, 2002.
- Hornbostel, Eric M. von, y Sachs, Curt. «Systematik der Musikinstrumente. Ein Versuch.» *Zeitschrift für Ethnologie* XLVI, 1914, 553-90.

- Juaristi Linacero, Jon. *El bosque originario. Genealogías míticas de los pueblos de Europa*. Madrid: Taurus, 2000.
- McCormick, Lisa. «Music as Social Performance». En *Myth, meaning, and performance. Toward a new Cultural Sociology of the arts*, editado por Eyerman, Ron y McCormick, Lisa, 121-54. Boulder y Londres: Paradigm Publishers, 2006.
- Megaw, Ruth, y Megaw, Vincent. «The nature and function of Celtic art.» En *The Celtic World*, editado por Green, Miranda. London: Routledge, 1995.
- MIMO Consortium. «Revision of the Hornbostel-Sachs Classification of Musical Instruments».
- Pozo Nuevo, Ana. «El concepto de música celta en la cultura asturiana.» *Revista de Musicología* XXVIII, n.º 1 (2005).
- Ramírez Villafañez, Carlos, y Orrasco, Miguel. *¿Dónde estabas tú? Historia musical pop rock de Valladolid 1975-2005*. Valladolid: Ayuntamiento de Valladolid, 2009.
- Reiss, Scott. «Tradition and Imaginary: Irish Traditional Music and the Celtic Phenomenon». En *Celtic Modern. Music at the Global Fringe*, editado por Stokes, Martin y Bohlman, Philip, 145-69. Lanham, Maryland and Oxford: Scarecrow Press, 2003.
- Stokes, Martin, y Bohlman, Philip, eds. *Celtic Modern: Music at the Global Fringe*. Scarecrow Press, 2003.
- . «Introduction». En *Celtic Modern. Music at the global fringe*, editado por Stokes, Martin y Bohlman, Philip, 1-26. Lanham, Maryland and Oxford: The Scarecrow Press, 2003.
- Titon, Jeff Todd. «Knowing Fieldwork». En *Shadows in the Field. New perspectives for fieldwork in Ethnomusicology.*, editado por Barz, Gregory F. y Cooley, Timothy J., 87-100. New York, Oxford.: Oxford University Press, 1997.

Hemerografía

Publicaciones periódicas consultadas.

Diario de Valladolid.

El día de Valladolid.

El Norte de Castilla (1991-2016).

Artículos citados

Barrio, Roberto del. «Embrujo celta». *El Día de Valladolid*. 29 de mayo de 2005, sec. Vivir Valladolid.

Carracedo, Benito. «Presencia local más “cañera” y cercana al rock». *Diario de Valladolid*. 28 de mayo de 2005.

———. «Triquel enseña sus nuevo temas de rock celta en El Tío Molonio.» *Diario de Valladolid*. 18 de noviembre de 2004, sec. Cultura.

Rodríguez, Eduardo. «Puro celta». *El Norte de Castilla*. 21 de septiembre de 1999, sec. SM3.

San Romualdo, Ana. «Celta del Duero». *El adelantado de Segovia*. 9 de julio de 1997.

Terne, Roberto. «Triquel celebra sus quince años de música en la Sala Mambo». *El Norte de Castilla*. Jueves de Diciembre de de 2016.

Webgrafía

«Ayuntamiento de Valladolid» (Página oficial).

www.valladolid.es

«Triquel». Accedido 17 de abril de 2016.

<http://www.valladolidwebmusical.org/bandas/Triquel.htm>.

«Triquel (banda)». *Wikipedia, la enciclopedia libre*, 8 de abril de 2016.

[https://es.wikipedia.org/w/index.php?title=Triquel_\(banda\)&oldid=90336200](https://es.wikipedia.org/w/index.php?title=Triquel_(banda)&oldid=90336200).

«Triquel» (Página oficial).

www.triquel.com