

## CULTURAS PATRIMONIALES Y PATRIMONIOS CULTURALES EN EUROPA. DE LA VARIEDAD POLÍTICA EN EL TRATAMIENTO DE LAS MÚSICAS

### HERITAGE CULTURES AND CULTURAL HERITAGES IN EUROPE. ON THE POLITICAL VARIETY IN THE TREATMENT OF MUSIC MATERIALS

Susana ASENSIO LLAMAS  
*CSIC – Madrid*

**Resumen:** El “patrimonio cultural inmaterial” o intangible es un concepto desarrollado a finales del siglo XX en Europa e implementado legalmente ya en el XXI en España. En este ensayo se repasan los comienzos de la discusión académica sobre la pertinencia de proteger el patrimonio musical y sobre las especificidades de la protección de lo intangible. También se muestran algunas contradicciones entre lo patrimonial, lo inmaterial y sus dimensiones políticas. Finalmente, se proponen algunas sugerencias para abordar con éxito la protección de la cultura inmaterial a través de las normas existentes. Los ejemplos que se muestran están especialmente centrados en la música, en Asturias, y en la normativa oficial sobre “bienes de interés cultural”. En todos se puede apreciar, sin embargo, la permeabilidad de las fronteras, la variedad de interpretaciones y los muchos matices políticos. Y esto es así porque, aunque la norma que ampara es europea, los diferentes procedimientos que posibilitan ese reconocimiento europeo comienzan con las normas locales, regionales o nacionales.

**Palabras clave:** música, política, instituciones, patrimonio inmaterial, Europa.

**Abstract:** The concept of “Intangible cultural heritage” has been developed since the end of the 20th century in Europe and legally implemented in Spain in the 21st. This article examines the beginnings of the academic discussion on the pertinence of protecting musical heritage, as well as the specificities of the protection of the intangible. The contradictions between heritage, the intangible, and its political dimensions are also discussed. Finally, some suggestions are proposed to successfully address the protection of intangible culture through existing standards. The examples shown are especially centered on music, on Asturias, and on the official regulations about “cultural property”. In all cases, however, we can also see the permeability of the borders, the variety of interpretations and the many political nuances. And this is so because, although the standard is European, the different procedures that enable this European recognition begin with local, regional or national regulations.

**Keywords:** music, politics, institutions, intangible heritage, Europe.

**Sumario:** 1. ¿De qué estamos hablando? Los inicios de la discusión musical a nivel institucional. 2. La intelectualización de la discusión (antes y después de la norma). ¿Qué problemas teóricos nos plantea? 3. Las diferentes soluciones institucionales. 4. Las (incómodas) características del patrimonio cultural inmaterial. 5. Algunos ejemplos prácticos. 5.1. *Sobre por qué la música no tiene por qué ser necesariamente inmaterial.* 5.2. Sobre la importancia de conocer el contexto real de las performances, instrumentos o repertorios, no sólo sus contenidos. 5.3. Sobre la multidimensionalidad de cada fenómeno. 5.4. Sobre la diferencia entre tradicional de “primer grado” y de “segundo grado”. 5.5. Sobre la inutilidad de las fronteras administrativas en los fenómenos culturales. 5.6. Sobre la importancia de la documentación para el éxito de la propuesta. 6. La (anárquica) implementación institucional de la norma y algunas (posibles) soluciones de cara al futuro. 7. Notas bibliográficas.

## 1. ¿De qué estamos hablando? Los inicios de la discusión musical a nivel institucional

En el siglo XXI es relativamente corriente hablar de patrimonio cultural inmaterial. Han pasado ya casi quince años desde que el concepto se hizo oficial en la UNESCO (París, 2003), aunque el comienzo de la discusión fue anterior. En realidad, la cultura tradicional entró en la discusión en 1989 y la música entró en los sucesivos años de la década de los 90. Pero paralelamente, también se fraguaba la discusión legal sobre el “patrimonio musical”, cuestión que tenía que ver, a su vez, con la definición de “patrimonio histórico español”. Es en este momento previo, en el que la música como concepto (tanto el sonido como su soporte físico), el patrimonio musical histórico y lo intangible se mezclan. De esa diversidad de aproximaciones (culturales) aparecerán las futuras normativas que protegerán a nivel europeo por una parte lo intangible, y por otra parte el patrimonio, y entre ambos se colará la música como híbrido de elusiva definición.

En este sentido, un momento importante a la valoración de lo musical fue el apoyo ofrecido en la reunión de 1999 por parte del ICTM (International Council for Traditional Music) a la redefinición de patrimonio inmaterial. En aquel congreso, celebrado en Hiroshima, se llevó a cabo un encuentro con representantes de diferentes países, que coordinó Noriko Aikawa, entonces directora de la Intangible Heritage Unit, de la UNESCO. En el encuentro se presentaron ejemplos de tradiciones vivas susceptibles de ser consideradas patrimonio inmaterial, también de España. Así, justo antes en el cambio de siglo, la música comenzó a entrar en la discusión internacional sobre la protección de la cultura, y lo hizo bajo el paraguas de lo “inmaterial”, de lo “intangible”, lo cual ocasionó no pocos problemas. Por un lado, el patrimonio musical “material” se escoraba en España hacia la música histórica (principalmente instrumentos y partituras de música antigua). Por otro lado, a nivel internacional, la “intangibilidad” del patrimonio musical se relacionaba cada vez más con la protección de las culturas de transmisión oral, y como consecuencia se instalaba la obligación de reconocer la “autoría y responsabilidad” de los informantes, y de recoger por escrito su autorización para cualquier uso (académico, comercial, cultural...) de los materiales sonoros que pudieran ser recogidos.

Pero también hubo que recorrer un pequeño camino para llegar a la formación de la unidad mencionada de la UNESCO. En 1991 se creó el programa llamado patrimonio no físico (“Non-Physical Heritage”), que pasaría a ser en 1992 conocido como patrimonio inmaterial (“Intangible Heritage”). El objetivo de este nombre era resaltar su doble (y ambiguo) papel entre la identidad cultural y el patrimonio físico (“Cultural Identity & Physical Heritage”). Los inicios de la legislación sobre este tema, y su implementación real en los diferentes países se toparon con una doble dificultad. Por una parte, sólo existía una recomendación por parte de la UNESCO, de 1989, que no era de carácter obligatorio, y por otra, no había ningún tipo de explicación sobre cómo ejecutarla.

En 2001 se publicó un documento titulado “Safeguarding Traditional Cultures: A Global Assessment”, redactado por Peter Seitel, del Center for Folklife and Cultural Heritage, en la Smithsonian Institution (Washington, D.C., EE.UU.). Este documento, nacido del mismo tipo de inquietudes, pero en Estados Unidos, sirvió como base para muchas instituciones y organizaciones internacionales, y nació de una conferencia celebrada en esa misma institución en 1999 bajo el título “A Global Assessment of the 1989 Recommendation on the

Safeguarding of Traditional Culture and Folklore: Local Empowerment and International Cooperation". Pero no es hasta 2003, cuando UNESCO redacta finalmente la Convención para la salvaguarda del Patrimonio Cultural Inmaterial, que el término comienza a calar en las legislaciones de los diferentes países, incluida España. Aquí se redactará en 2007 el llamado Instrumento de Ratificación de la Convención para la salvaguarda del Patrimonio Cultural Inmaterial, cristalizado en 2011 con el Plan Nacional de Salvaguarda del Patrimonio Cultural Inmaterial. En 2015, finalmente, se redacta la Ley para la salvaguarda del Patrimonio Cultural Inmaterial.

Mientras tanto, el primer esfuerzo por definir conceptualmente el patrimonio musical como parte del patrimonio cultural, pero también con sus características específicas, no se producirá en nuestro país hasta 2005, y vendrá fundamentalmente del campo de la musicología histórica:

"Patrimonio musical español es el conjunto de bienes y manifestaciones musicales materiales e inmateriales producido por la sociedad hispana a través de su historia, que contribuye a identificar y diferenciar su cultura y debe ser protegido, conservado y difundido" (Gembero 2005: 142).

Decimos que este esfuerzo de ajustar la definición de patrimonio musical viene de la musicología histórica (europea) porque en ningún momento se relaciona la historia con la tradición en la definición ofrecida. Mientras en los intentos americanos a los que se hace referencia al principio de estas líneas la definición de lo inmaterial se mimetizará cada vez más con la de lo tradicional (la cultura de transmisión oral), en Europa el peso de la música histórica y la progresiva desaparición de la oralidad serán fundamentales a la hora de aventurar una definición, y habrán de pasar aún algunos años para que las culturas tradicionales se sientan representadas bajo la definición de "patrimonio cultural inmaterial". Una de las razones para ese retraso, sin duda, será la identificación que institucionalmente se hizo del "patrimonio" con los "monumentos" – recordemos el Catálogo Monumental de España (1900-1961) editado recientemente . Su consecuencia en música sería la publicación de los llamados "Monumentos de la música española", referidos exclusivamente a la música histórica. Esta colección, editada por el CSIC desde 1941 y viva en la actualidad, fue la referencia para la comprensión del patrimonio musical en España como un conjunto de vestigios de música antigua que nos ha llegado en copias manuscritas e impresas.

Eso sí, una vez llegados al punto de legislar, ya en el siglo XXI, serán las culturas vivas, las culturas orales de carácter más tradicional las que se acogerán con más empeño a la nueva legislación para garantizar su supervivencia. De hecho, el patrimonio inmaterial ahora se suele identificar ya con las culturas vivas de tradición oral. En este sentido, las expresiones patrimonio musical y patrimonio inmaterial harán referencia, paradójicamente, a tipologías musicales diferentes: la primera se suele utilizar en relación con la música histórica, y la segunda se refiere sobre todo a la música de carácter tradicional.

## **2. La intelectualización de la discusión (antes y después de la norma). ¿Qué problemas teóricos nos plantea?**

En el tema musicológico (básicamente etnomusicológico, desde la antropología y el estudio cultural de la música), las primeras contribuciones al



tema fueron ligeramente anteriores a las legislaciones. Ya en 1995 Barbara Kirshenblatt-Gimblett hablaba del patrimonio como “un nuevo modo de producción cultural en el presente que recurría al pasado”, añadiendo valor “a los activos existentes que, o bien han dejado de ser viables, o bien nunca fueron exactamente productivos” (1995: 369). Este será uno de los temas que más ocupen las discusiones en el futuro musical de lo intangible: si el patrimonio es rentable (si además de estar vivo es susceptible de ser utilizado o mercantilizado), las instituciones apoyarán su valoración patrimonial. En cambio, si su pervivencia no es susceptible de ser rentabilizada, rara vez será considerado por las instancias políticas como tal. Aquí la rentabilidad se refiere tanto al aspecto económico, como al rédito político, social, propagandístico, cultural, etc., que puede aportar una tradición concreta a la sociedad.

En este sentido, hay que ser consciente que el primer paso para la consideración de patrimonio inmaterial en la legislación española es la consideración como “bien de interés cultural” (o BIC). Dicha consideración comienza en el ámbito autonómico, y sólo las manifestaciones culturales que hayan tenido antes un apoyo autonómico, serán susceptibles de llegar a tener una consideración nacional o internacional como patrimonio inmaterial. En España, las únicas manifestaciones musicales (o relacionadas con la música) que han sobrepasado el ámbito nacional y han llegado a ser consideradas “patrimonio cultural inmaterial de la humanidad” son el flamenco, las tamboradas rituales, la *patum de Berga* y el canto de la Sibila .

Expongo a continuación un ejemplo reciente del valor “añadido” que puede hacer que ciertas tradiciones lleguen antes al reconocimiento institucional que otras. La legislación asturiana (y española) consideró en 2015 a la asturianada como un BIC y, sin embargo, el romancero, de larga y documentada tradición en Asturias no ha conseguido, ni en Asturias ni en España, un reconocimiento similar. Esta diferencia de trato tendrá que ver con la posibilidad de socializar sus contenidos, es decir, con la oportunidad de integrarlos en circuitos comerciales, identitarios o mediáticos, cuestión que es más sencilla en unos casos que en otros. En ambos casos –la asturianada y el romancero– las tradiciones musicales tenían siglos de antigüedad (más incluso en el caso del romancero), pero en el caso de la asturianada, existían también otros factores. Fundamentalmente, la exclusividad identitaria (no era pan-hispánica, como el romancero, con lo cual era susceptible de representar un territorio definido, exclusivo y excluyente, Asturias), pero también el poder mediático (su utilización en festivales, conciertos y concursos congregaba grandes masas en la región), y la dimensión comercial (sus máximos representantes ya grababan discos desde finales del siglo XIX, y seguían haciéndolo en el XXI). En el caso del romancero tradicional, los discos son prácticamente inexistentes, no sólo por la monotonía de la música de ese repertorio, sino también por la falta de sentido que aparecía más allá del contexto laboral, festivo, pedagógico o histórico en el que fueron creados y eran consumidos antiguamente. Su utilización para el baile, que ayudaría a la sociabilidad del repertorio, y que también está profusamente documentada, sin embargo, no es exclusiva de Asturias, o de España, restándole puntos en el marcador político-patrimonial.

De esta manera, las “instituciones del patrimonio”, y no la gente, son las que en realidad funcionan como garantes de que los lugares y prácticas en peligro de desaparición sobrevivan, porque ya no están ocupados o en funcionamiento, y “lo hacen mediante la adición del valor del pasado, de la exhibición de la

diferencia y, en la medida de lo posible, de lo indígena" (Kirshenblatt-Gimblett 1995: 370).

Otros teóricos culturales (no específicamente musicales), como Stuart Hall, sitúan la discusión sobre el patrimonio cultural en estrecha relación con la identidad. Hall escribía en 1999 sobre la importancia de las personas y el poder de éstas frente a las instituciones. Sus argumentos se basaban en que las actuaciones de ambas eran diferentes, pero no excluyentes. De hecho, según el antropólogo Manuel Gutiérrez Estévez ambas, personas e instituciones, están cargadas de oportunismo, y es la retórica utilizada en el apartado documental la que justifica la inclusión final de ciertos ítems en la Lista Representativa de la UNESCO (2016: 15-26). Según Hall, el patrimonio tiene un valor general respecto al pasado, a menudo en relación con el espíritu identitario, y a menudo relacionándose con el poder gobernante (pp. 3-4). El patrimonio vincula y crea significado, no sólo lo expresa, y es una práctica discursiva, ya que es una de las formas fundamentales en las que "la nación construye una memoria social colectiva" (p. 4). Según David Scott, una tradición "conecta pasado, comunidad e identidad. [...] La tradición nunca será neutral respecto a los valores que encarna" (1999).

Pero mucho antes que todos ellos, ya en los años 60, Williams hablaba de la "tradición selectiva", que será un concepto importante, tanto social como institucionalmente a la hora de definir qué es patrimonio y qué no lo es. Según él, la memoria social, como la memoria personal, también es selectiva, y son las instituciones (el poder, la autoridad) las responsables de qué ítems pasan el filtro de la selección (1963). Una vez realizada esta selección, ésta se convierte en algo natural –dada, atemporal, verdadera e inevitable– (Hall 1999: 6) y funciona, por tanto, como una tautología: es importante porque ha sido reconocida, y ha sido reconocida porque es importante. Un simple cambio de circunstancias, políticas, por ejemplo, puede bastar sin embargo para revertir la selección y abrir de nuevo la discusión. ¿Para quién es entonces el patrimonio?, se pregunta Hall. Y su respuesta es: "para los que pertenecen a la sociedad que los selecciona" (1999: 6).

Más recientemente, otro estudioso de la música tradicional, en este caso sefardí, se plantea el tiempo de esta pertenencia. Seroussi se vale del término de sociedad "post-tradicional", desarrollado por algunos sociólogos, como alternativa a la dicotomía tradicional-moderno. La razón: la tradición, como elemento dinámico, no sólo ha continuado en la sociedad moderna, sino que ha moldeado gran parte de sus instituciones, éticas y rituales (2019, en prensa). Para el folklore, la era post-tradicional comienza en ese periodo de tiempo (flexible) en el que las canciones populares se separan de aquellos que las mantuvieron con vida en su etapa tradicional, adquiriendo una nueva vida entre archiveros, arreglistas, productores, artistas, organizadores de eventos, críticos y público (ídem). No hay, sin embargo, una frontera clara entre el antes y el después: ni todos los fenómenos cambian de situación en el mismo momento, ni el mismo fenómeno funciona igual en diferentes lugares.

Y aquí es donde verdaderamente se complican las cosas, porque la permeabilidad cultural e identitaria no responde a las fronteras administrativas, la multidimensionalidad de muchos fenómenos culturales rara vez encaja con la división entre inmaterial e inmueble, y la perdurabilidad y dinamismo de muchos fenómenos musicales, nos puede hacer dudar entre la actualidad de su pasado, y la antigüedad de lo que sigue aún presente. Algunos ejemplos de esta situación fronteriza que trataremos a continuación son el son d'arriba, entre Asturias y

León, el romancero, entre la tradición oral y la literaria, y la misa de gaita, entre la tradición gaitera y la litúrgica.

### 3. Las diferentes soluciones institucionales

Se utilizan aquí algunos ejemplos asturianos para mostrar las diferentes soluciones institucionales a la cuestión patrimonial. En todos ellos la música será una parte importante, pero nunca la única. Igualmente, en todos los casos se ofrecen soluciones que crean nuevos problemas o perpetúan algunos de los antiguos. La solución al problema patrimonial nunca es unívoca o definitiva.

Fernando de la Puente Hevia, profesor de baile, danza y percusión en la Escuela Municipal de Música Tradicional “Manolo Quirós” de Oviedo, donde se enseñan músicas y bailes tradicionales, comenta algunos de los problemas asociados al tratamiento y enseñanza de saberes tradicionales/patrimoniales. En esta escuela, los programas dependen de sus profesores, y los saberes de éstos son los que sirven como base, pero también han de interactuar con otras escuelas, grupos de baile, o agrupaciones culturales varias. En estos intercambios, surgen maneras diferentes de abordar la tradición. Por ejemplo, el caso del baile, algunos grupos tienen la obligación de recoger las excepciones en lugar de las normas, como cuando en una grabación de campo se comete un fallo y luego el grupo que aprende lo repite. Según algunas interpretaciones, esta singularidad (el error) es válida porque puede dotar a su espectáculo de un elemento distintivo y reconocible. En otros casos, se sufre la presión para “aldeanizar” los trajes típicos como medio de representar más fielmente la tradición, cuando ya desde hace siglo y medio, a finales del XIX, mucho antes de que llegaran la Sección Femenina y el franquismo, los trajes de aldeana engalanados se utilizaban regularmente en los espectáculos de baile, y se apreciaba especialmente su pedrería y el lujo del atuendo, porque era una manera de hacer sentir la fiesta y marcar la diferencia con el público, especialmente en el oriente de Asturias. En las últimas décadas, sin embargo, la moda ha sido la variedad dentro de la sencillez en el atuendo (diferentes colores y colocaciones de las bandas) y la supresión de los trajes de gala en montones de espectáculos que, sin embargo, tienen el mismo fin que el que tenían a fines del XIX, es decir, glorificar a santos o vírgenes, celebrar todo tipo de fiestas religiosas y patronales, proclamar hechos o aniversarios significantes para el pueblo o la ciudad, conmemorar fechas señaladas... Es una folklorización (o re-tradicionalización) de la tradición que algunas instituciones imponen para apoyar una tradición que escapa a sus estrechas definiciones.



Ejemplo 1.

Trajes tradicionales asturianos de gala, con pedrería.



Ejemplo 2.

Trajes tradicionales asturianos "aldeanos" .

Otros casos emblemáticos son el del Archivo de Música de Asturias, un archivo que también incluía música de tipo tradicional y popular, y el del Archivo de la Tradición Oral de Asturias, ambos en Oviedo. En el primer caso, el Archivo de Música de Asturias se abrió a finales de los 90, con un enorme despliegue de medios y una céntrica sede en la ciudad de Oviedo. Los medios no escatimaron espacio para entrevistas, descripciones, inauguraciones, exposiciones... En poco tiempo salió su primera publicación, que recogía un catálogo de los fondos recopilados en un tiempo record, desde grabaciones de discos de pizarra a vídeos de campo más recientes. Este catálogo, sin embargo, se caracterizó por tener más de la mitad de su contenido dedicado a la letra E, y casi la otra mitad, dedicado a la letra L. Es decir, se había elaborado un catálogo en dos gruesos volúmenes sin ordenarlo con el artículo al final, como habitualmente se hace. En breve, el escándalo se cebó con sus responsables y el archivo cerró sine die. En la actualidad lleva ya cerca de veinte años cerrado al público, con posibilidad de consulta bajo grandes restricciones y sólo previa petición, para investigadores. No se sabe nada aún sobre cuál será su futuro o sobre su posible apertura al público general.

En el caso del Archivo de la Tradición Oral de Asturias, sus fondos dependían del trabajo de campo de su responsable máximo, un inmenso y variado fondo dedicado fundamentalmente a la recogida de textos de tradición oral, desde romances hasta cuentos, conjuros y leyendas, coleccionados con unos altos estándares de calidad y catalogados según estrictos criterios filológicos. Con el tiempo, a estos fondos se unieron decenas de fondos procedentes de diferentes "grupos etnográficos", calificativo empleado para aquellos colectivos, dedicados fundamentalmente al estudio de la música y el baile tradicionales. Estos grupos, que proliferaron en Asturias a partir de los años setenta, pero especialmente en los ochenta, basaban sus actuaciones y charlas en la recogida de los testimonios de sus protagonistas, con desigual fortuna, ciertamente. Cuanta mayor formación tenía el etnógrafo, y más rigurosamente realizaba su trabajo, mejor documentados estaban los materiales que recogía, independientemente de su valor etnográfico,

aunque éste también tendía a ser mayor con un trabajo previo sólido e informado. Con el tiempo, los fondos de este archivo comenzaron a ser considerables, aunque nunca llegó a estar abierto al público y aunque nunca se rentabilizaron socialmente los miles de materiales acumulados. La dependencia del archivo de instituciones que no supieron cuidar el patrimonio que atesoraba terminó en ruptura, enfrentamientos legales, y en el abandono de su inicial sede gijonesa por una nueva en Oviedo. En este caso, fueron las instituciones responsables las que hicieron mal su trabajo, dejando despojados de toda cobertura legal los materiales, y cerrando las puertas a su consulta a pesar de haberse utilizado fondos públicos para su recogida, catalogación y conservación. El rédito político en este caso, vino en forma de publicaciones. En la actualidad, el archivo sigue sin estar abierto al público aún, aunque ya se ha independizado de sus patrocinadores locales para comenzar una nueva etapa, camino de su conversión en cátedra universitaria de la Universidad de Oviedo.

Otro caso curioso es el de la misma Universidad de Oviedo. Durante décadas los alumnos de Musicología presentaron (presentamos) materiales procedentes de diversos trabajos de campo, obviamente con desigual fortuna aquí también, ya que el resultado dependía de la formación, disposición y contactos de cada alumno. El objetivo era formar un archivo que recogiese las tradiciones musicales de Asturias y que la universidad de hiciera cargo de su gestión. Tras casi tres décadas, los archivos nunca llegaron a catalogarse, ni a desbrozarse (separar el polvo de la paja, los materiales interesantes de aquellos de relleno), ni formaron nunca parte de ninguna publicación, ni fueron consultables nunca. A día de hoy, cuando menos, hay que dudar ya de su existencia. En este caso, tampoco la institución representativa del saber académico en Asturias estuvo a la altura de lo que se hubiera esperado en la conservación de su patrimonio intangible.

Y finalmente, relatar el caso del Archivo Menéndez Pidal (Madrid), ampliamente conocido en los círculos académicos relacionados con la literatura oral, y lugar fundamental para conocer el romancero asturiano. Fue un archivo (casi personal) fundado por el insigne Ramón Menéndez Pidal con los restos de los materiales de literatura oral procedentes del extinto Centro de Estudios Históricos de la JAE, tras su desmembramiento y desaparición con la Guerra Civil española. Allí, el filólogo aprovechó sus contactos y viajes por todo el mundo para conseguir la mayor y más completa colección de romances de tradición oral (romancero) del ámbito pan-hispánico, incluyendo los romances sefardíes de los Balcanes y el norte de África. La correspondencia mantenida con estudiosos de medio mundo dio como resultado un fondo absolutamente inmenso, que tuvo su refugio en la casa familiar de los Pidal en Madrid. A su muerte, en 1969, se hizo cargo del mismo Diego Catalán Menéndez-Pidal, su nieto, que continuó sus publicaciones sobre épica e historia española, romancero e, incluso, la tradición e historia del archivo. Tras su fallecimiento en 2007 hubo unos años de incertidumbre y, finalmente, pasó a ser su titular el llamado Seminario de Filología de la Universidad Complutense de Madrid, y su director y máximo responsable un antiguo alumno, que no colega, de Diego Catalán. Las relaciones entre ellos nunca habían resultado fluidas, pero la articulación de diferentes poderes y la influencia institucional de la Universidad Complutense de Madrid, combinados con algunos juegos de poder, terminaron por imponerse.

En la actualidad el archivo sigue siendo privado, pero ahora el acceso a sus fondos es mucho más complejo que antes. Un ejemplo: el lugar sigue sin estar catalogado en su totalidad, y sus fondos sobre romancero, y sobre la vida y obra

de Menéndez Pidal, María Goyri (su mujer) y Diego Catalán, siguen siendo únicos en el mundo. La diferencia es que ahora los fondos, semipúblicos (por la aportación de la Fundación Areces al mantenimiento del solar que los acoge, y de la Universidad Complutense de Madrid a su gestión), pero privados en su gestión, no son fácilmente consultables (y por tanto son más desconocidos aún para gran parte de la comunidad nacional e internacional). La consulta de materiales puede resultar imposible, y la publicación de trabajos con materiales tomados del archivo, un ejercicio de riesgo dado el férreo control sobre los fondos (que eran semipúblicos antes de la muerte de Diego Catalán). El archivo como institución, además, nunca contempló la contextualización de los materiales en las recogidas o la sistematización de sus múltiples dimensiones (musicales, etnográficas, históricas...), limitándose así al aspecto filológico del romancero, aunque ciertos investigadores, entre ellos Eduardo Martínez Torner (muerto en el exilio en 1955) o Manuel Manrique de Lara (1863-1929), aportaron a los archivos no sólo los textos, sino también sus propias transcripciones musicales. El resultado de estas políticas de limitación del acceso a los más importantes materiales del romancero ha conseguido la práctica desaparición del tema de las publicaciones académicas. Una más de las consecuencias del llamado "síndrome de Gollum", un énfasis en la sobreprotección de la memoria que en ocasiones resulta dañina para ella (Oriola 2012: 120).

Como se ve, a pesar de lo liviano del término intangible, los destinos de las instituciones dedicadas a los materiales inmateriales, valga el oxímoron, conforman un mundo proceloso, complicado y altamente dependiente de las instancias personales o institucionales que lleven sus riendas.

Pero esto no es todo. En realidad, todo patrimonio intangible, todo hecho, proceso o tradición susceptible de ser convertida en patrimonio cultural inmaterial, comparte alguna de las características más incómodas que pueden encontrarse en los materiales mencionados, especialmente cuando se trata del desarrollo de esos materiales en el seno de investigaciones científicas. A continuación, se hará un recuento de algunas de las incomodidades que nos ofrece el tema a nivel práctico.

#### **4. Las (incómodas) características del patrimonio cultural inmaterial**

El patrimonio cultural inmaterial es poco aprehensible si se piensa desde el punto de vista de la norma que lo contempla y que previsiblemente ha de protegerlo en el futuro. Algunas de sus características son, por decirlo de alguna manera, incómodas, irritantes, ya que es:

- Libre (campa a sus anchas sin saber de fronteras),
- híbrido, impuro, contagioso y contagiado (se mezcla con aquello que le vale, venga de donde venga, si le va bien, y con el tiempo se vuelve necesariamente impuro),
- escurridizo (su reconocimiento en muchas ocasiones firma su desaparición; es la paradoja de la patrimonialización de la cultura, que implica su descontextualización cultural),
- correndero (no sabe de fronteras administrativas y se asienta donde cuaja entre las gentes, sin saber de correcciones políticas o de límites),

- difícil para la modernidad (mezcla mal con las leyes del espectáculo, que son su principal forma de supervivencia y, aunque vive de ellas, éstas le transforman irremediamente),
- diacrónico (el PCI siempre está en proceso; en cuanto se para, se paraliza y comienza a necrosarse; mientras está vivo está en transformación),
- dialógico (siempre está en diálogo con su entorno y cuando deja de tener entorno, deja de ser significativo),
- multidimensional (imposible resumirlo en una única imagen, es sonido, práctica, leyenda, imagen, ritual, representación, significado...),
- caprichoso y anacrónico (existe y deja de existir en función de la práctica y sus contextos, que necesariamente se transforman con el tiempo; depende para su futuro del pasado),
- básicamente oral (depende de la memoria de quiénes sean sus depositarios y herederos),
- inútil económicamente (mayormente para la actual sociedad de consumo, aunque no solo),
- patrimonio de pobres, mujeres y marginados fundamentalmente (los parias sociales, los analfabetos, los liminales; cuanto menos formación tenían sus portadores, mejor se cumplía su misión tradicionalmente),
- clasista (se resiste a ser apropiado por aquellos que no le asignan el significado apropiado en cada momento, aquel que le da sentido, aunque dependa de ellos para su supervivencia),
- escaso (cada vez es más reemplazable por otro tipo de prácticas similares de recreación, de manera que su supervivencia es cada día más improbable),
- significativa (puede servir para vehicular una ideología o su contraria, incluso ambas, dependiendo del contexto),
- irremplazable (su durabilidad viene dada por su significado, y una vez que este se pierde no hay marcha atrás, sino la sustitución por otro o la desaparición; esto genera una nostalgia patrimonial en el siglo XXI que no existía antes: en épocas pasadas el reemplazo se veía como un avance, como progreso, y ahora se ve como una pérdida emocional y cultural).

El folklore, las tradiciones orales, cumplen, en general, con todo lo enumerado, razón más que sobrada para que se las haya mirado con condescendencia, cuando menos, o con desprecio, normalmente, por parte de muchas de las instituciones culturales de nuestro país. Ya desde la creación del Centro de Estudios Históricos en 1910 (como centro integrante de la JAE), se prestó al folklore un interés sin precedentes hasta la época, y aunque el franquismo lo instrumentalizó al igual que el resto de los fascismos europeos de mitad del siglo XX, no fue hasta el auge de los nacionalismos y la reivindicación de las identidades diferenciales que propició la Transición primero, y el estado de las autonomías después, cuando las tradiciones comenzaron a formar parte esencial de las políticas institucionales de las diferentes comunidades.

Es en ese momento, en las dos últimas décadas del siglo XX, cuando en España confluye la tradición (entonces en retroceso y ya definitivo como tradición

viva), con dos factores de la sociedad post-tradicional, aquella en la que la tradición y la modernidad conviven, que serán fundamentales para lo que nos ocupa. Primeramente, los avances democráticos se cristalizan en un traslado de la gestión cultural a los diferentes gobiernos regionales (que, por tanto, son responsables del conocimiento, investigación y protección de su propio patrimonio), con la posibilidad de legislar e implementar sus propias políticas culturales de manera paralela y complementaria al estado. Por otra parte, también se desarrollan legislaciones y recomendaciones con carácter internacional que, como las de la UNESCO o la Smithsonian Institution, funcionan como “paraguas” y animan a desarrollar localmente las premisas comunes acordadas internacionalmente para el mantenimiento (regulado) de la diversidad. Es decir, el auge de la legislación para la protección del patrimonio cultural inmaterial nace en España de la intersección entre la común necesidad de regulación internacional y sus diferentes aplicaciones locales, necesariamente individualizadas.

## **5. Algunos ejemplos prácticos**

Para finalizar, se exponen algunos ejemplos prácticos de casos que han sido exitosos en la petición de su reconocimiento como bienes de interés cultural, y que ilustran la variedad de situaciones y de circunstancias a tener en cuenta a la hora de abordar este primer reconocimiento a nivel regional. Como siempre, ese reconocimiento no implica necesariamente que se termine formando parte de la lista internacional de la UNESCO, pero sin duda supone un empuje y una ayuda en la conservación del patrimonio cultural inmaterial.

### ***5.1. Sobre por qué la música no tiene por qué ser necesariamente inmaterial.***

En el caso de la Misa de gaita, catalogada como Bien de Interés Cultural en 2014, parte de las consecuencias de su revivificación pasa por el arreglo de los bienes muebles que le dan soporte. En este caso, la iglesia tradicional donde se ejecuta, y sus alrededores, que son mantenidos y adornados para el evento. Otro ejemplo puede ser la protección de los órganos en Asturias (y antes en Cantabria). La ley que protege los órganos históricos en Asturias está trazada sobre aquella que se hizo antes en Cantabria. Desde la resolución en 2016, hasta el Decreto por el que se declara Bien de Interés cultural en 2017, la norma va dejando claro que la música también se apoya en bienes muebles (los órganos en este caso), y que esos bienes muebles son los responsables de poner en valor ciertos repertorios (las músicas) que sí son patrimonio cultural inmaterial. Lo material y lo inmaterial se entremezclan en otros muchos casos, en realidad, en la gran mayoría.

### ***5.2. Sobre la importancia de conocer el contexto real de las performances, instrumentos o repertorios, no sólo sus contenidos.***

Un ejemplo ilustrativo de la necesidad de comprender adecuadamente el contexto cultural para la comprensión real de un fenómeno puede ser el confuso papel que el virtuosismo juega en la música tradicional. En la interpretación de una gaita de Fitoria, Oviedo, una interpretación virtuosística no tiene por qué dejar de ser tradicional; en determinados instrumentos el virtuosismo es inherente

a la práctica y se integra en la tradicionalidad (es el caso del floreo de gaita en muchos repertorios tradicionales). En muchas instituciones, comenzando por la mismísima UNESCO, se desconfía de las prácticas virtuosísticas, porque se entiende que la tradición ha de ser menos espectacular que los espectáculos modernos y mediáticos. Esto no tiene por qué ser real. El análisis contexto nos dará más información para poder definir el papel de las prácticas virtuosísticas tanto en ámbitos concertísticos como en la tradición oral. A continuación, un ejemplo del virtuosismo tradicional, tan común en algunos instrumentos, en forma de gaita y tambor.

<https://www.youtube.com/watch?v=PrvxgNsJHKk>

Ejemplo 3.

Dos legendarios intérpretes del Oriente de Asturias (Llonín - Peñamellera Alta). El gaitero Pancho Galán, "El Gaiteru de Llonín" (1917 - 2000), y su hermano a la caja Secundino Galán, "Cundo el de Llonín" (1925 - 2014).

### 5.3. Sobre la multidimensionalidad de cada fenómeno.

En la mayoría de los ítems que consideramos como musicales existen parámetros tangibles, como pueden ser la instrumentación, e intangibles, como son el ritmo y la melodía. Esto sucede también en otros ámbitos, como el de la literatura. ¿Hasta qué punto podemos hablar del carácter (solo) filológico del romance? Como muchas otras manifestaciones de literatura oral, el romance es un fenómeno multidimensional.

Por los campos de Aragón  
un caballero venía  
encontró a una mora lavando  
al pie de una fuente fría.

—¿Qué haces ahí, mora bella?,  
¿qué haces ahí, mora linda?  
¡Deja beber mi caballo  
en esa agua cristalina!

—No soy mora, caballero,  
que soy cristiana cautiva,  
me cautivaron los moros  
siendo yo muy chiquitina.

—¿Quieres venirte conmigo?  
—Yo de buena gana iba.  
Esta ropita que lavo  
¿adónde la dejaría?

—La de seda en mi caballo,  
la de holanda en mi mochila,  
y la demás que te queda  
bajo la corriente iría.—

—¿Por quién lloras, mora bella?,  
¿por quién lloras, mora linda?  
—Loro que por estos montes  
mi padre a caza venía.

—¡Válgame Dios lo que oigo!,  
¡válgame la Virgen mía!,  
creí de traer una mora,  
traigo una hermanita mía.

¡Ábrame las puertas, madre,  
ventanas y galerías,  
que aquí os traigo la prenda  
que llorabais noche y día!

—Hoy es el día más grande  
para mí de toda mi vida,  
nunca creía volver a ver  
a mi hijita querida.

—A mí los moritos, madre,  
a mí mucho me querían,  
andarán locos buscando  
por aquella morería.

Ya la puso de a caballo  
por aquel monte de olivas;  
sin tocarla ni mancharla  
la niña llora y suspira.

Tengo de escribirles, madre,  
que yo las señas sabía:  
Esquina de Casablanca,  
calle de la morería.

#### Ejemplo 4.

El romance "La hermana cautiva", recitado por Aurora Gayo en Las Tabiernas, Tinéu.  
Grabado en 1996 .

Las sucesivas grabaciones de las salidas de campo van dando versiones diferentes, que a su vez son interpretadas con distinta pericia en cada momento, y luego son despiezadas en textos y músicas, para filólogos y musicólogos. De la misma grabación, puede sacarse la información textual, musical, contextual, y también una buena fotografía. Una buena grabación en vídeo demostrará muy a menudo cómo se insertaba la tradición en la vida cotidiana y qué relaciones tenía con el resto de los ámbitos de la cotidianeidad. La calidad de la documentación definirá la importancia de lo que puede ser guardado. Eso sí, en este caso concreto, y dada la situación actual del archivo, no podemos adjuntar ningún enlace para poder escuchar y ver el ejemplo mencionado, ya que aún no está disponible al público.

079  
La hermana cautiva (octava, 1-a)<sup>10</sup>

Aurora Gayo, 79 años aprox.  
Las Tabiernas, Tinéu  
Recogida por J. Suárez (jasio de 1988)

Por los cantos de A-ris-gón... vi ca-ba-  
te-ri-ve-ni-a... en-cas-a-na-mo-ra-le-  
ven-di... el pie de u-na... saca-te... hi-a.  
¿Qué ha-cas a-tri-mo-ra-le... hi? ¿Qué ha-cas a-  
hi mo-ra lin-da? De-ja be-ber mi ca-ba-... lo  
en es-te\_a-gua cris-ta-li-na

#### Ejemplo 5.

El romance "La hermana cautiva", cantado por Aurora Gayo en Las Tabiernas, Tinéu. Grabado en 1988 .

La documentación que se puede extraer de una buena grabación es muchísimo mayor, mejor y más fiable que la que proporciona la memoria o la rapidez en apuntarlo. Para recoger adecuadamente las múltiples dimensiones de un fenómeno inmaterial, es necesario dar buena cuenta de sus contextos “materiales”, desde los objetos y el hábitat hasta la interacción personal entre los protagonistas de la grabación, recolectores e informantes.

#### **5.4. Sobre la diferencia entre tradicional de “primer grado” y de “segundo grado”.**

Podemos utilizar unos ejemplos del baile del son d’arriba, un baile que comparten las dos vertientes de la montaña asturleonés, y que ha sobrevivido en muchos lugares enlazando, sin solución de continuidad, las tradiciones de principios y finales del siglo XX, con participación de aldeanos del pueblo, pero también de los grupos de baile que aprenden la tradición aunque ya no formen parte de ella (vid. De la Puente 2000). Es un buen ejemplo para saber qué materiales podemos encontrar en las performances de unos y otros, y por qué son interesantes también los materiales de “segundo grado”. En el Ejemplo 6 se puede ver una (deficiente) grabación del baile tradicional, tal como se hacía hasta finales de siglo.

<https://www.youtube.com/watch?v=sYW5KXL-lt0>

Ejemplo 6.

Fiestas del Ecce-Homo en San Xulianu (San Juliano de Arbás), Cangas del Narcea, en 1977. Jaime (baile), Joaquina (baile y castañuelas), y su hermana Aurea (pandero), hacen una demostración del son d’arriba.

Este sería un ejemplo de grabación realizada en condiciones pobres, con un equipamiento regular y un registro sonoro y visual defectuoso. Sin embargo, es mucha la información que se puede extraer igualmente de la grabación por su contexto. En el baile tradicional los movimientos se coordinan de dos en dos, se favorece la elaboración del modelo de referencia (como los llamados “pespuntes”, movimientos breves de los pies del bailarín), la atención a los cambios del pandero para coordinar con él, o la fuerza de las castañuelas para marcar el ritmo. Los más mayores muestran su mejor versión del baile que, sin embargo, parece desordenado cuando lo comparamos con las recreaciones posteriores.

<https://www.youtube.com/watch?v=UBA7FskMmTo>

Ejemplo 7.

Son d’arriba grabado en L’ Outeiru, Cangas del Narcea, en 1978. En este ejemplo se ve cómo tradicionalmente los bailarines no necesitaban vestirse de manera diferente para interpretar el baile.

Aquí aparecen los más mayores del pueblo bailando, pero también sus descendientes y los más pequeños, sus nietos, observando. Con el tiempo, las nuevas generaciones integrarán grupos de baile y serán los que sirvan como informantes de los repertorios que, eventualmente, desaparecieron de la memoria de los más mayores. De hecho, la mayor parte de los escritos sobre el tema toman ya la información proporcionada por los hijos de aquellos que habían conocido la tradición solo oralmente.

<https://www.youtube.com/watch?v=wbomOfIuBc>

Ejemplo 8.

Fiestas de La Madalena en Tresmonte, Cangas del Narcea. El grupo de baile Xeitu interpreta el son d'arriba vestidos para la ocasión.

Aquí se puede ver cómo las nuevas generaciones ya interpretan el baile en un contexto de performance, de recreación de la tradición, en el que se visten “a la manera” de sus mayores y bailan con público. Aunque los toques, instrumentos y pasos de baile sean muy similares, hay una clara diferencia entre la antigua tradición y su moderna recreación, que se muestra básicamente en la separación entre intérpretes y público, y en la separación entre la vida cotidiana y la fiesta. Las tradiciones recogidas a partir de los años 1980 están ya básicamente en el tránsito de un modelo a otro. Más tarde, estas recreaciones se convertirán de nuevo en tradición, pero de segundo grado, y serán ya recogidas en discos comerciales.

<https://www.youtube.com/watch?v=-vYIPktHrX8>

Ejemplo 9.

Son d'arriba de Xichón, Cangas del Narcea, interpretado en una grabación profesional por el grupo Muyeres en su disco “Onde canta la culiebra”, de 2006.

### ***5.5. Sobre la inutilidad de las fronteras administrativas en los fenómenos culturales.***

Sírvannos aquí los ejemplos anteriores del son d'arriba también. En el caso de estas músicas y bailes, las fronteras de la tradición vienen dadas por la montaña y la labor que se desarrolla alrededor de ella, el pastoreo de vacas. De esta manera, el son d'arriba se extiende con diferentes nombres a lo largo de las dos vertientes de la montaña asturleonese (garrucha, baile d'arriba, baile chano...), y los respectivos llanos más allá de las mismas. Es una tradición de la montaña asturleonese, no de Asturias o de León. Una de las consecuencias más comunes de la liminalidad es el ninguneo administrativo, político y cultural. Para las instituciones es más cómodo políticamente favorecer manifestaciones únicas, exclusivas y cuya identidad no haya de ser compartida necesariamente por motivos geográficos. La gestión de las culturas tradicionales suele ser terriblemente incómoda para las diferentes administraciones; en general, ni los puntos de partida ni los objetivos de conservación suelen ser compartidos.

### ***5.6. Sobre la importancia de la documentación para el éxito de la propuesta.***

Aunque la mayoría preferimos pensar que un buen material se concreta necesariamente en una buena propuesta y, por tanto, en el ansiado reconocimiento, la realidad, como casi siempre, se impone con su lógica aplastante. Hay patrimonios culturales inmateriales que jamás serán reconocidos y las razones pueden ser de lo más variado: bien por su marginalidad, su falta de arraigo social, lo caro que puede resultar de mantener una vez reconocido...; bien por la falta de oportunidad política, la actitud desfavorable de los legisladores o un simbolismo poco atractivo; también puede ser que, simplemente, no se sepa lo suficiente sobre el tema como para poder construir una propuesta sólida y

sostenible, o que las rivalidades políticas de más de un territorio afecten a su protección conjunta.

En el caso de la Misa de gaita, al igual que en el caso del baile corri-corri, de Arenas de Cabrales (Asturias), los expedientes para la concesión de la categoría de BIC de carácter inmaterial, con amplia bibliografía y atención debida a todos y cada uno de los apartados, jugaron un papel fundamental, ya que en su elaboración se habían involucrado profesores, investigadores y estudiosos. El éxito de una propuesta rara vez se mide por la importancia de lo que propone; más bien, se podrá ver si la manifestación puede ser considerada BIC o no en función de la documentación aportada para la proposición y del detalle de la justificación del proyecto. El hecho de que la manifestación sea de radical importancia no será suficiente si no está bien fundamentada su propuesta y bien orientada la investigación de los profesionales que escriben sobre ella. También ha de ser mencionado que existen casos de propuestas exitosas de fenómenos altamente interesantes y que no son necesariamente ciertas en todos sus contenidos, ni rigurosas en sus documentaciones, pero no se aportarán ejemplos concretos en este sentido.

## **6. La (anárquica) implementación institucional de la norma... y algunas (posibles) soluciones de cara al futuro**

Los diferentes territorios españoles fueron integrando (o no) sus respectivas legislaciones a los avances producidos a nivel estatal desde finales del siglo XX y principios del XXI. En Asturias, el tema apareció reflejado en el Boletín Oficial del Principado de Asturias (BOPA) en 2001, mediante la Ley de Patrimonio Cultural, y en 2015, con el Decreto sobre el Reglamento de desarrollo de la Ley. En este decreto, se especifican los diferentes tipos de BICs: bienes muebles, inmuebles, e inmateriales (artículo 17), así como el contenido que ha de tener el expediente de declaración de los bienes inmateriales: “En el caso de los bienes inmateriales, el expediente deberá contener la definición de sus valores significativos y la delimitación del área territorial en la que se manifiestan” (artículo 8).

Es decir, para que un bien inmaterial sea considerado como Bien de Interés Cultural y pueda ser protegido, tiene que comenzar por formar parte de un expediente que debe ser abierto y presentado ante los órganos competentes de cada comunidad autónoma, según la normativa que opere en ella y que estará recogida en los diferentes boletines oficiales. Cuando este expediente es aceptado a trámite, se incoa, es decir, comienzan los trámites para su proceso. En el caso de Asturias, la norma, aparecida en el BOPA es de 2001.

Cuando estas normas surgieron, no contemplaban per se el patrimonio cultural inmaterial, sino que lo englobaban dentro del llamado “patrimonio etnográfico” o “etnológico” o “costumbres tradicionales”. Ha sido con el paso de los años que la denominación BIEN DE INTERÉS CULTURAL DE CARÁCTER INMATERIAL ha fructificado. En el caso asturiano, el Decreto del Principado de Asturias 20/2015, de 25 de marzo, que aprobó el Reglamento de Desarrollo de la Ley de Patrimonio Cultural, fue un paso clave. En ese Reglamento se dedican varios artículos al patrimonio cultural inmaterial, clarificándose los mecanismos para su protección. Se crea, igualmente, el Censo del Patrimonio Cultural Inmaterial de Asturias, “con la finalidad de reflejar e identificar las

manifestaciones culturales inmateriales de Asturias, con sus datos básicos". Entre los ejemplos de reconocimiento como BIC de fenómenos culturales en Asturias tenemos: la Misa de gaita (2013-2014), la Asturianada (2014-2015), la cultura de la sidra (2013-2014) o el baile corri-corri (2018).

Cada expediente ha de completar una serie de apartados: denominación de la manifestación, datos de localización, tipología de la manifestación, fecha de celebración, identificación de los sujetos o colectivos protagonistas, descripción y caracterización de la manifestación, evolución histórica/modificaciones, interpretación y simbolismos, implicación de la población y grado de apertura a los públicos, relación de los bienes muebles e inmuebles vinculados con la manifestación objeto de declaración (aquí podemos encontrar desde descripciones de espacios físicos donde tienen lugar las tradiciones, hasta descripciones de los soportes en los que se recogen dichas tradiciones –cintas, discos, videos...), justificación de la declaración y, finalmente, la documentación bibliográfica, fotográfica, audiovisual, etc. De la adecuada finalización de cada uno de ellos dependerá el éxito del expediente.

Las cuestiones que estos expedientes (incoados primero en una resolución y luego resueltos de forma satisfactoria en un decreto) nos enseñan son varias. De la lectura atenta y crítica de los expedientes que han fructificado, se pueden extraer algunas enseñanzas:

a. Aprende de los demás (y rodéate de los mejores). Aquellos expedientes que han sido exitosos son aquellos que han cumplido con todas las exigencias que se les ponía la ley, aunque ello no obsta para que muchas otras propuestas que pueden ser igual de buenas, no triunfen a la hora de resolverse. Por ejemplo, el expediente de los órganos asturianos siguió el ejemplo del de los órganos de Cantabria (2011-2012), y contaron con su responsable como colaborador en la realización del expediente (realizado por María Sanhuesa, Susana García Lastra y Enrique Campuzano).

b. Elige bien tu tema. Los temas más interesantes a veces no son los que más posibilidades de éxito tienen. Como ejemplo, sin duda es útil el sempiterno romancero, cuyo interés pan-hispánico es indudable, pero cuyas dificultades de supervivencia son obvias como género vivo. Sus posibilidades de divulgación, para el espectáculo o la explotación comercial también son complicadas. En muchos casos, la posibilidad de su explotación o de su promoción turística influye de manera destacada en la posibilidad de éxito de un expediente.

c. Demuestra que hay gente detrás. Las iniciativas gestadas "desde arriba" tienen en la mayoría de las ocasiones un recorrido corto. Si no existe una demanda, más o menos explícita, por parte de un grupo social, o un consenso sobre la utilidad del reconocimiento patrimonial, es bastante posible que no suceda.

d. Encuentra toda la documentación disponible. Si no hay documentación de ningún tipo es difícil convencer del interés del tema. Pueden ser libros, artículos académicos, noticias periodísticas, columnas de opinión, bibliografías, mimeos y otros escritos sin publicar, crónicas, catálogos, grabaciones, películas, transcripciones, etc. Aquí el mejor ejemplo sería el de la Misa de gaita (realizado por Ángel Medina), que aporta un expediente impecable, difícilmente superable, de manera que se garantiza su supervivencia mediante el arraigo identitario de sus ejecutantes, el apoyo institucional y eclesiástico, y la divulgación mediante talleres y cursos. Es importante recordar que la documentación audiovisual resulta

especialmente atractiva por su inmediatez y la rapidez con la que se transmiten contenidos.

e. Presenta el expediente de manera atractiva. Dado que los expedientes se evalúan, y que la labor de evaluación suele estar regulada en todos los ámbitos, no sobra conocer los criterios de evaluación antes de darle la forma final al escrito. Un expediente congruente, bien desarrollado, sin exceso ni falta de información y que se presente en un formato atractivo (con los mencionados apoyos audiovisuales) tendrá muchas más posibilidades de éxito. El interés del tema nunca garantiza el éxito del expediente.

f. Presta atención a las múltiples dimensiones de cada fenómeno y explóralas. Identidad, antigüedad, tradición, liturgia, localidad, arraigo, espectacularidad... Prácticamente todo lo que esté en el entorno de un fenómeno es susceptible de formar parte de él. El expediente de la asturianada es un ejemplo de trabajo que recoge desde las tradiciones que dieron origen al repertorio, hasta los festivales de carácter folklórico que la mantienen con vida desde finales del siglo XX, ya relacionados con la intención mediático-política de sus financiadores. La adecuada contextualización del fenómeno, su exclusividad (casi) asturiana, y su temprana integración en las políticas divulgativas del Principado facilitó la tramitación de su expediente.

g. Recuerda la corrección política. En cualquier escrito han de contemplarse los principios básicos de respeto, pero en un expediente relativo al patrimonio es aún más relevante la corrección, de manera que no se facilite ningún enfrentamiento político, histórico, geográfico, de clase, de género o étnico. Las colaboraciones con todos los agentes implicados serán fundamentales para evitar roces, disputas o malentendidos.

h. Incluye la formación. Si la inclusión como bien cultural de un fenómeno es susceptible de promover su enseñanza y el aprendizaje o su práctica para las nuevas generaciones, esto le añade un atractivo socio-político, y además hace su supervivencia más factible, siendo que la normativa puede significar un apoyo para un fenómeno que aún está vivo. También aquí nos sirve como ejemplo el expediente antes mencionado, ya que la asturianada se enseña ahora en varias escuelas de música tradicional de Asturias.

i. Elabora un plan para la dotación presupuestaria a medio y largo plazo. A veces se pueden incoar expedientes que, incluso, pueden salir aprobados. Sin embargo, si no se hacen sostenibles, el destino de los fenómenos que recogen o que intentan proteger será igualmente la desaparición. Aquí las soluciones suelen pasar por la colaboración entre individuos, instituciones y empresas. La posibilidad de integrar un fenómeno inmaterial en el seno de un proceso o una dinámica cultural reconocible, que esté presente en la enseñanza o sea socialmente relevante, le dará muchas posibilidades de éxito.

En definitiva, se puede ver que la elaboración de expedientes que protegen a los Bienes de Interés Cultural de carácter inmaterial es fundamental a la hora de lograr el objetivo de su supervivencia o su protección institucional. En muchas ocasiones, el interés del fenómeno no será suficiente, en absoluto, para que forme parte de la mencionada categoría. Y en muchas otras, el interés político puede dar un empujón inesperado al reconocimiento. Los expedientes aquí tratados nos dan una idea de la relevancia que tiene la música en el seno de la discusión sobre patrimonio inmaterial, pero también de la variedad de elementos y circunstancias

(tangibles e intangibles) a tener en cuenta para lograr finalmente la protección legal.

## Referencias bibliográficas

- Asensio Llamas, Susana (2010): *Fuentes para el estudio de la música asturiana. A la memoria de Eduardo M. Torner*. CSIC – Universidad de Oviedo. Madrid.
- Díaz, Luis y Javier Dámaso Vicente Blanco, eds. (2016): *El Patrimonio Cultural Inmaterial de Castilla y León. Propuestas para un atlas etnográfico*. CSIC – Junta de Castilla y León. Madrid.
- García Isasti, Prudencio (1996): "El Centro de Estudios Históricos durante la Guerra Civil española (1936–1939)", *Hispania* 56/3, no. 194, pp. 1071-1096.
- Gembero Ustarroz, María (2005): "El patrimonio musical español y su gestión", *Revista de Musicología* 28/1, pp. 135-181.
- Giddens, Anthony (1994): "Living in a post-traditional society", en U. Beck, A. Giddens y S. Lash, *Reflexive modernization: politics, tradition and aesthetics in the modern social order*. Polity Press. Cambridge, UK, pp. 56-109.
- Gutiérrez Estévez, Manuel (2016): "Consideraciones etnográficas sobre el patrimonio cultural inmaterial de la humanidad". En L. Díaz y J. D. Vicente Blanco (eds.), *El Patrimonio Cultural Inmaterial de Castilla y León. Propuestas para un atlas etnográfico*. CSIC – Junta de Castilla y León. Madrid, pp. 15-26.
- Hall, Stuart (1999): "Whose Heritage? Un-settling 'The Heritage', Re-imagining the Post-nation", *Third Text* 13(49), pp. 3-13.
- Kirshenblatt-Gimblett, Barbara (1995): "Theorizing Heritage", *Ethnomusicology* 39/3, pp. 367-380.
- López Sánchez, José María (2009): "Los albores de una empresa cultural: el Centro de Estudios Históricos de Madrid", *Revista Internacional de Ciencias Sociales y Humanidades, SOCIOTAM*, vol. XIX/1, pp. 67-89.
- López-Yarto Elizalde, Amelia (2010): *El catálogo Monumental de España. (1900-1961). Investigación, restauración y difusión*. CSIC- Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. Madrid.
- Oriola Velló, Frederic (2012): "La memoria olvidada: reflexiones sobre la gestión del patrimonio documental en las sociedades musicales valencianas", *Nassarre* 28, pp. 117-142.
- Pedrazuela Fuentes, Mario (2011): "El Centro de Estudios Históricos durante la guerra y su transformación en Consejo Superior de Investigaciones Científicas", en VV.AA., *100 años de la JAE. La Junta para Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas en su centenario*. CSIC. Madrid, pp. 212-239.
- Puente Hevia, Fernando de la (2000): *El baile d'arriba. El son de la montaña suroccidental asturleonés*. Edición del autor. Oviedo.
- Scott, David (1999): *Re-fashioning Futures: Criticism After Post-Coloniality*. Princeton University Press. New Jersey, NJ.
- Seitel, Peter, ed. (2001): *Safeguarding Traditional Cultures: A Global Assessment* (con 36 colaboraciones de diferentes países). Center for Folklife and Cultural Heritage (Smithsonian Institution). Washington, DC<sup>1</sup>
- Seroussi, Edwin (2019): *Ruinas sonoras de la modernidad. La canción folklórica sefardí en la era post-tradicional*. CSIC. Madrid (en prensa).
- Suárez López, Jesús (1997): *Nueva colección de romances (1987-1994)*. Silva Asturiana vol. VI. Ed. J. Suárez. Fundación Menéndez Pidal – Real Instituto de Estudios Asturianos. Madrid.
- VV.AA. (2010): *100 años de la JAE. La Junta para Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas en su centenario*. CSIC. Madrid

---

<sup>1</sup> La versión completa se puede encontrar en Internet: [unesdoc.unesco.org/images/0013/001323/132327m.pdf](https://unesdoc.unesco.org/images/0013/001323/132327m.pdf) [última consulta el 10.10.2018].

Williams, Raymond (1963): *The Long Revolution*. Pelican Books. Harmondsworth.

## Normativa

- UNESCO (1989): *Recomendación sobre la salvaguardia de la cultura tradicional y popular*. Resolución aprobada el 15 de noviembre de 1989 [17/10/1989, París]
- Ley 16/1985, de 25 de junio, del *Patrimonio Histórico Español* [BOE 29/06/1985].
- Ley del Principado de Asturias 1/2001, de 6 de marzo, de *Patrimonio Cultural* [BOPA 30/03/2001, Oviedo]
- UNESCO (2003): *Convención para la salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial*. Resolución aprobada el 17 de octubre de 2003 [MISC/2003/CLT/CH/14. París]
- Instrumento de Ratificación de la Convención para la salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial*, hecho en París el 3 de noviembre de 2003 [BOE 05/02/2007]
- Instituto del Patrimonio Cultural de España (2011): *Plan Nacional de Salvaguarda del Patrimonio Cultural Inmaterial*. IPCE, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. Madrid. Disponible en: <http://ipce.mcu.es/pdfs/PNPatrimonioInmaterial.pdf> [última consulta el 10/10/2018].
- Resolución de 26 de junio de 2013, de la Consejería de Educación, Cultura y Deporte, por la que *se incoa expediente para la declaración como Bien de interés Cultural de carácter inmaterial de la misa asturiana de gaita* [BOPA 05/07/2013; BOE 29/08/2013]
- Resolución 22 de enero de 2014, de la Consejería de Educación, Cultura y Deporte, por la que *se incoa expediente para la declaración de la Asturianada como Bien de Interés Cultural de carácter inmaterial* [BOPA 31/01/2014]
- Decreto 65/2014, de 2 de julio, por el que *se declara Bien de Interés Cultural de carácter inmaterial la misa asturiana de gaita* [BOPA 11/07/2014]
- Decreto 20/2015, de 25 de marzo, por el que se aprueba el *Reglamento de desarrollo de la Ley del Principado de Asturias 1/2001, de 6 de marzo, de Patrimonio Cultural* [BOPA 01/04/2015, Oviedo]
- Decreto 32/2015, de 7 de mayo, por el que *se declara Bien de Interés Cultural de carácter inmaterial la Asturianada* [BOPA 15/05/2015; BOE 17/06/2015]
- Ley 10/2015, de 26 de mayo, *para la salvaguarda del Patrimonio Cultural Inmaterial* [BOE 27/05/2015]
- Resolución 23 de agosto de 2016, de la Consejería de Educación y Cultura, por la que *se incoa expediente para la declaración como Bien de Interés Cultural, con la categoría de bienes muebles, de once órganos históricos existentes en Asturias* [BOPA 10/10/2016]
- Decreto 62/2017, de 20 de septiembre, por el que *se declara Bien de Interés Cultural, con la categoría de Bien Mueble, once órganos históricos existentes en Asturias* [BOPA 17/10/2017]
- Resolución de 9 de febrero de 2018, de la Consejería de Educación y Cultura, por la que *se incoa expediente para la declaración del "Corri corri" como Bien de Interés Cultural de carácter inmaterial* [BOPA 12/03/2018]
- Resolución de 13 de noviembre de 2018, de la Dirección General de Bellas Artes, por la que *se incoa expediente de declaración de la Danza Española como manifestación representativa del Patrimonio Cultural Inmaterial* [BOE 12/12/2018]