

Las músicas actuales como bienes patrimoniales para la formación artística

Rosa María Díaz Mayo | Dpto. de Música, Universidad Autónoma de Madrid

URL de la contribución <www.iaph.es/revistaph/index.php/revistaph/article/view/5933>

RESUMEN

Este artículo analiza el valor educativo del patrimonio artístico contemporáneo a partir del estudio de la ópera *Chaxiraxi* (2024), compuesta por Emilio Coello con libreto de Benito Cabrera. La obra recrea el hallazgo de la talla de la Virgen de Candelaria por parte del pueblo guanche, dando lugar a una narrativa simbólica que permite abordar en el aula temas como la identidad, el mestizaje, la memoria histórica y el sincretismo religioso. El estudio adopta una perspectiva de educación patrimonial crítica, integrando aportaciones de la pedagogía musical, la historia cultural y la didáctica del patrimonio.

La metodología combina el análisis documental con un estudio estructurado del libreto y la partitura, atendiendo a sus dimensiones literarias, simbólicas, musicales y escénicas. Los resultados se articulan en tres niveles: la exploración del texto como construcción poética, patrimonial y educativa; el análisis musical de la partitura, con especial atención a su diseño formal, sus referencias al folclore y organología insular, así como a su lenguaje coral y rítmico; y la valoración didáctica de la obra como herramienta interdisciplinar aplicable en contextos formativos.

El artículo subraya el potencial pedagógico de *Chaxiraxi* para trabajar el lenguaje musical junto a procesos culturales de largo recorrido, desde enfoques activos e interdisciplinares. Se concluye destacando la importancia de incorporar repertorios contemporáneos con anclaje simbólico y territorial en la formación musical, especialmente en el ámbito de educación secundaria y universitario, como vía para resignificar el patrimonio cultural desde la experiencia estética, la reflexión crítica y la construcción identitaria del presente.

Palabras clave

Chaxiraxi | Canarias | Contemporáneo | Educación musical | Folclore | Identidad cultural | Música | Ópera | Patrimonio musical | Pedagogía crítica |



Estreno de la ópera Chaxiraxi. Talla de la Virgen de Candelaria, realizada por el escultor Ibrahím Hernández | foto Coro Contemporáneo de Tenerife, archivo del Ayuntamiento de Candelaria

Current music as heritage assets for artistic education

ABSTRACT

This article analyzes the educational value of contemporary artistic heritage through the study of the opera *Chaxiraxi* (2024), composed by Emilio Coello with a libretto by Benito Cabrera. The work recreates the discovery of the image of the Virgin of Candelaria by the Guanche people, generating a symbolic narrative that enables the classroom exploration of topics such as identity, cultural hybridity, historical memory, and religious syncretism. The study adopts a critical heritage education perspective, integrating contributions from music pedagogy, cultural history, and heritage didactics. The methodology combines documentary analysis with a structured study of the libretto and the score, addressing their literary, symbolic, musical, and performative dimensions. The results are articulated on three levels: the exploration of the text as a poetic, heritage-based, and educational construction; the musical analysis of the score, with particular attention to its formal design, choral and rhythmic language, and references to insular folklore; and the didactic assessment of the work as an interdisciplinary tool applicable in educational contexts. The article highlights the pedagogical potential of *Chaxiraxi* for engaging with musical language alongside long-standing cultural processes, through active and interdisciplinary approaches. It concludes by emphasizing the importance of incorporating contemporary repertoires with symbolic and territorial anchoring in music education, especially at the secondary and university levels, as a means to resignify cultural heritage through aesthetic experience, critical reflection, and identity construction in the present.

Key words

Chaxiraxi | Canary Islands | Contemporary | Music Education | Folklore | Cultural Identity | Music | Opera | Musical Heritage | Critical Pedagogy |

Cómo citar: Díaz Mayo, R.M. (2025) Las músicas actuales como bienes patrimoniales para la formación artística. *revista PH*, n.º 116, pp. 112-139. Disponible en: www.iaph.es/revistaph/index.php/revistaph/article/view/5933 DOI 10.33349/2025.116.5933

Enviado: 23/06/2025 | **Aceptado:** 21/07/2025 | **Publicado:** 10/10/2025

INTRODUCCIÓN: OBJETIVOS

En los últimos años, se ha intensificado el interés por integrar el patrimonio cultural inmaterial en la educación formal como vía para fortalecer los vínculos identitarios del alumnado con su entorno, su historia y su memoria colectiva. En este marco, la música contemporánea representa un territorio aún poco explorado, pero de enorme potencial educativo: sus lenguajes, simbolismos y narrativas permiten resignificar el pasado desde una sensibilidad estética actual y ofrecen oportunidades únicas para la educación patrimonial crítica.

1

Encargo del Cabildo de Tenerife. Estreno en la Basílica de Nuestra Señora de Candelaria, Tenerife, el 8 de agosto de 2024, y reposición en la Santa Iglesia Catedral de La Laguna, el 2 de diciembre de 2024, con motivo del 25.º aniversario de San Cristóbal de La Laguna como Patrimonio Mundial. Elenco artístico: Orquesta y Coro Contemporáneo de Tenerife, formado por 28 instrumentistas y 45 cantantes, dirigidos por Emilio Coello, Esther Wageenaar como maestra de coro, Benito Cabrera como narrador, y las voces solistas, Candelaria González, Candelaria Gil, David Barrera, Jorge Cordero, Augusto Brito, Alberto Fera, Anatael Herrera y Andrés Campovari, junto con la colaboración como intérpretes de Colectivo Guanches de Candelaria. En la dirección de escena, Gerardo Fuentes, y a cargo del vestuario de solistas, Guanil Producciones.

Especial relevancia adquieren aquellas obras que, como la ópera *Chaxirax*¹ (Coello y Cabrera 2024), articulan episodios fundacionales del imaginario canario a través de códigos artísticos del siglo XXI. Esta ópera recrea, desde una perspectiva simbólica y poética, el hallazgo de la imagen de la Virgen de Candelaria por parte del pueblo guanche, abordando temas como la espiritualidad indígena, el mestizaje, el sincretismo religioso y la transformación identitaria. El libreto, escrito en verso y con presencia de tres lenguas (castellano, guanche y latín), se nutre de fuentes históricas y de la tradición oral del archipiélago canario. La partitura, por su parte, incorpora elementos de la música coral tradicional y contemporánea, referencias al folclore insular y una estructura formal cuidadosamente diseñada, lo que convierte a esta obra en un ejemplo significativo de patrimonio cultural vivo.

El objetivo principal de este artículo es analizar el potencial educativo de *Chaxiraxi* como recurso para trabajar la identidad, la historia y la diversidad desde la música del siglo XXI. A partir de una metodología cualitativa que combina el análisis literario, musical y dramático de la obra con una revisión teórica interdisciplinar, se busca evidenciar cómo una creación artística contemporánea puede operar como herramienta didáctica para activar procesos de reflexión crítica sobre el territorio, el mestizaje cultural y la espiritualidad en contextos formativos. En particular, se plantea su aplicación tanto en la enseñanza secundaria como en la formación inicial del profesorado, enmarcada en enfoques actuales de educación artística, patrimonial, transversalidad artística y aprendizaje significativo.

MATERIALES Y MÉTODO

Este trabajo se enmarca en una investigación cualitativa de tipo analítico-interpretativo, orientada a explorar el potencial educativo de una obra musical contemporánea como *Chaxiraxi* desde una perspectiva interdisciplinar. El enfoque metodológico combina el análisis documental, el estudio de caso artístico y la entrevista cualitativa, aplicados a una obra que integra dimensiones musicales, literarias, simbólicas y escénicas.

Los materiales utilizados han sido seleccionados por su relevancia en relación con los ejes conceptuales del estudio, música, patrimonio, identidad y educación. Estos incluyen:

> La partitura completa y el libreto original de la ópera *Chaxiraxi*, facilitados por su compositor Emilio Coello.

> Una entrevista en profundidad realizada al propio compositor, centrada en el proceso creativo, las decisiones dramatúrgicas y los valores simbólicos de la obra.

> Fuentes documentales y bibliográficas de carácter histórico, antropológico, pedagógico y musicológico, entre ellas estudios sobre la Virgen de Candelaria, el pueblo guanche y la educación musical y patrimonial crítica.

> Materiales contextuales sobre el estreno y reposición de la ópera (2024), incluyendo notas de programa, documentación audiovisual e información escénica.

El procedimiento de análisis se estructuró en tres fases:

1. Revisión documental: selección, lectura y análisis crítico de fuentes que contextualizan histórica y simbólicamente la obra. Esta etapa permitió establecer el marco teórico, identificar antecedentes y fundamentar el enfoque patrimonial y educativo adoptado.

2. Análisis artístico de la obra: análisis estructural del libreto y la partitura desde una perspectiva musical y pedagógica. Se identificaron las formas y estructuras de la obra general y secciones, recursos musicales y dramatúrgicos, elementos del lenguaje coral y rítmico, así como el uso de las lenguas y su función simbólica. Se priorizó la selección de fragmentos con potencial para el trabajo didáctico.

3. Interpretación educativa: recontextualización de los resultados en el ámbito de la educación musical y patrimonial, con el objetivo de extraer conclusiones aplicables a la formación del profesorado y al trabajo en el aula con estudiantes de Educación Secundaria.

Esta fase incluyó la integración de referentes teóricos actuales en torno a las tres dimensiones señaladas como ejes de este trabajo.

La combinación de estas estrategias metodológicas permite ofrecer una lectura articulada de *Chaxiraxi* como obra artística, pedagógica y cultural, en coherencia con los objetivos del estudio y con las exigencias de la investigación educativa actual.

MARCO TEÓRICO. EL PATRIMONIO CULTURAL COMO CREACIÓN VIVA Y RECURSO EDUCATIVO

La ópera *Chaxiraxi* constituye una aportación significativa al patrimonio cultural canario desde una doble perspectiva. Por un lado, como recreación artística de un episodio fundacional del imaginario insular; por otro, como obra contemporánea que se incorpora activamente al corpus de producciones musicales con valor patrimonial.

En cuanto al contenido, la obra narra el hallazgo de la talla de la Virgen de Candelaria por parte del pueblo guanche, un acontecimiento que, más allá de su dimensión religiosa, simboliza un punto de inflexión histórico y espiritual en la transformación cultural del archipiélago. A través de una mirada poética y musical, la ópera recupera esta historia desde el respeto a la cosmovisión indígena, articulando al mismo tiempo el proceso de sincretismo religioso que da forma a la identidad canaria moderna. En este sentido, la obra opera como mediadora entre el pasado y el presente, resignificando hechos históricos desde el lenguaje artístico.

Desde el punto de vista formal, *Chaxiraxi* puede considerarse una manifestación ejemplar de patrimonio cultural contemporáneo. Compuesta por un autor canario vivo y con libreto de un creador, ambos comprometidos con la investigación y reinterpretación del folclore insular –con trayectorias consolidadas en el ámbito nacional e internacional–, la obra no solo transmite el patrimonio, sino que lo produce activamente. Su gestación responde a un encargo institucional del Cabildo de Tenerife lo que subraya su intencionalidad patrimonial desde el origen.

El valor simbólico y patrimonial de *Chaxiraxi* queda además refrendado por los lugares y contextos elegidos para sus representaciones. El estreno², celebrado en la Basílica de la Virgen de Candelaria durante las fiestas patronales, constituyó un evento multitudinario con gran repercusión social y cultural. La segunda puesta en escena³ tuvo lugar en la Catedral de San Cristóbal de La Laguna, en el marco del 25.º aniversario de su declaración como Ciudad Patrimonio Mundial. La elección de espacios sacros, en lugar de recintos teatrales convencionales, refuerza el carácter simbólico y patrimonial de la obra, priorizando su dimensión espiritual y comunitaria sobre el formato escénico tradicional. Además, la integración de elementos del folclore, recursos musicales autóctonos, la tematización de la identidad colectiva y el diálogo explícito con la memoria histórica consolidan esta ópera como una obra que actualiza, resignifica y amplía el legado cultural del archipiélago canario.

En el ámbito educativo, esta doble condición patrimonial se traduce en una gran riqueza de posibilidades didácticas. La obra permite trabajar

2

Cofinanciación del Ayuntamiento de Candelaria, Gobierno de Canarias, Cabildo de Tenerife y Fundación Caja Canarias. Colaboración de la Basílica de Candelaria y del Loro Parque. Fue emitido en directo por la Televisión Canaria: <https://www.youtube.com/watch?v=3PU2s4Kj408&t=2882s> [Consulta: 28/07/2025]

3

Cofinanciación del Ayuntamiento de San Cristóbal de La Laguna, Diócesis de San Cristóbal de La Laguna y Cabildo de Tenerife.



el género operístico desde su estructura (obertura, escenas, conjuntos, coros), el análisis dramático, la identificación de tipos vocales (soprano, contralto, tenor, barítono, bajo) y su función narrativa, así como el estudio de la relación entre texto y música. A nivel técnico, el análisis musical

Colectivo guanches de Candelaria interpretando el bucio en procesión por la Basílica junto a la Orquesta y Coro Contemporáneo de Tenerife
| foto Coro Contemporáneo de Tenerife, archivo del Ayuntamiento de Candelaria

y auditivo favorece la introducción de contenidos como forma musical, instrumentación, textura y recursos compositivos tradicionales revestidos de contemporaneidad, con especial atención a la combinación de recursos orquestales y elementos locales y ancestrales, como el uso del bucio o la percusión corporal, que enriquecen la experiencia y conectan con la organología canaria.

La escenografía y la teatralidad, por su parte, abren el camino a propuestas interdisciplinares en conexión con materias como artes escénicas, historia o lengua castellana. Todo ello convierte a *Chaxiraxi* en un recurso idóneo para la educación y formación musical por su potencial para integrar competencias musicales, culturales y cívicas, dentro de un marco estético actual.

Esta ópera no solo enseña sobre el patrimonio, es patrimonio vivo que educa en música, identidad e historia desde una propuesta artística integral. Su tratamiento narrativo, simbólico y sonoro ofrece un modelo valioso para reflexionar sobre el arte como construcción social y herramienta educativa.

ESTADO DE LA CUESTIÓN

La educación patrimonial crítica se ha consolidado en la última década como un enfoque pedagógico que promueve una apropiación activa, situada y transformadora del patrimonio cultural. Fontal Merillas (2025) sostiene que el patrimonio no debe concebirse como objeto, sino como una relación viva entre las comunidades y sus símbolos. Este enfoque se articula con propuestas educativas que ponen en valor el patrimonio desde la emoción, la participación y el derecho cultural. En esa misma línea, Calderón Prieto (2025) recoge las conclusiones del VI Congreso Internacional de Educación Patrimonial, donde se reivindica la noción de “lo patrimoniable” como aquello que una comunidad decide cuidar y transmitir, reforzando así su legitimidad en el contexto educativo. Contreras Ubric y Găman (2025), por su parte, vinculan esta dimensión patrimonial con los objetivos de sostenibilidad, innovación y cohesión comunitaria definidos por la Unión Europea.

Desde una perspectiva normativa, el Real Decreto 217/2022 establece entre los saberes básicos de la Educación Secundaria la valoración del patrimonio musical como parte del patrimonio cultural, integrando la competencia clave de conciencia y expresiones culturales (CCEC). En este marco, Martínez-Rodríguez (2021) propone una clasificación en tres niveles: educar sobre, a través y desde el patrimonio, que permite situar propuestas como el análisis de la ópera *Chaxiraxi* en un enfoque crítico y transformador. Su trabajo con Rodríguez Vera (2023) evidencia que, aunque el profesorado de música valora el patrimonio musical, su implementación en el aula es aún escasa por falta de formación y recursos.

Desde el ámbito pedagógico y musical, la educación musical contemporánea debe ser entendida como un espacio para la formación integral del alumnado, que va más allá de la adquisición de competencias técnicas o teóricas. Autores como Mesías Lema (2019) y Regelski (2009) y Elliot (2009) definen una pedagogía sensible y práctica centrada en la experiencia estética, el entorno y la construcción simbólica del sujeto. Murillo y Díaz (2017) destacan la capacidad de la música para interrogar la realidad y activar vínculos identitarios. Capistrán Gracia (2024) denuncia el desfase entre la formación musical académica y las demandas del siglo XXI, y reivindica una identidad profesional múltiple para el músico-educador.

En esta línea se sitúa la aportación de Hernández-Carrillo Valverde (2025), quien analiza un proyecto interdisciplinar de educación patrimonial musical en secundaria donde se resignifica el cancionero de Lorca a través del flamenco y el rock. Su propuesta activa la emoción, la participación y el compromiso cultural del alumnado y resulta plenamente coherente con el enfoque de este artículo.

A pesar de su potencial, la música contemporánea no está suficientemente representada en el ámbito educativo. Urrutia y Díaz (2013) señalan su escasa presencia en secundaria, atribuida a la falta de formación docente y a la percepción de dificultad estética. Gomes (2014) critica la hegemonía del repertorio clásico en el currículo y aboga por la inclusión de músicas actuales como acto pedagógico y cultural. Deng (2025) destaca la importancia de la alfabetización artística como base para una apreciación musical crítica. Meza Arguello et ál. (2024) y Altamirano Zapata et ál. (2024) aportan evidencia empírica sobre la influencia de la música en el bienestar emocional, el rendimiento escolar y la cohesión social. Estos enfoques legitiman el uso de repertorio actual como recurso para promover aprendizajes significativos.

El patrimonio musical, según la Unesco, forma parte del patrimonio cultural inmaterial e incluye prácticas, representaciones, expresiones, conocimientos y habilidades que las comunidades, los grupos y en algunos casos los individuos reconocen como parte de su patrimonio cultural. Gembero-Ustárroz (2005) amplía esta perspectiva al redefinir el patrimonio como una construcción cultural y dinámica, que incluye creaciones contemporáneas con valor simbólico, identitario y pedagógico. Pastor Comín (2022) refuerza esta concepción, subrayando la resignificación del pasado desde el presente como eje central del trabajo patrimonial.

Asimismo, Díaz Mayo (2019) aporta una perspectiva valiosa sobre la centralidad simbólica de la Virgen de Candelaria en la configuración espiritual y cultural del pueblo canario. A partir del análisis de la obra de Emilio Coello, destaca cómo el proceso de evangelización en las islas se articula históricamente en torno a esta figura, cuyas raíces se sitúan en el relato de Fray Alonso de

Espinosa (1594), que describe la aparición de la imagen en “tierra de infieles” como un don sobrenatural destinado a preparar el alma indígena para la fe. La autora subraya cómo esta devoción ha perdurado a lo largo de varios siglos, convirtiéndose en núcleo de inspiración para la creación musical litúrgica y espiritual tanto desde la fe como desde la expresión cultural contemporánea. La ópera *Chaxiraxí*, en este contexto, se inscribe en una tradición compositiva que, a través de la música, reinterpreta y actualiza ese legado, proponiendo nuevas lecturas simbólicas que entrelazan historia, identidad y espiritualidad.

Desde una perspectiva antropológica y educativa, Hernández Ojeda (2012) muestra cómo en la cultura williche la música es conocimiento ritual y sagrado, parte del paisaje sonoro e instrumento de resistencia cultural. Esta perspectiva se alinea con la idea de que obras como *Chaxiraxí* pueden funcionar como narrativas de memoria, identidad y diálogo intergeneracional. García-Juan, Alberto-Villavicencio y Camarero-Bullón (2024) y Hernández Gómez (2024) coinciden en que el patrimonio solo cobra sentido si se activa desde la ciudadanía, la participación y la creatividad. Rodríguez Peñuela (2025) y Niño de Guzmán Soria y González-Martínez (2023) documentan experiencias escolares en las que el trabajo con repertorio tradicional y festivales escolares refuerza la identidad, la expresión artística y el sentido de pertenencia del alumnado. Hernández Gómez (2024), desde el análisis de videoclips, demuestra cómo el arte contemporáneo puede reinterpretar símbolos culturales y construir nuevos universos identitarios. Esta idea puede extrapolarse al análisis de obras musicales escénicas que, como *Chaxiraxí*, abordan narrativas fundacionales desde una estética actual.

La educación patrimonial crítica, en este sentido, se entiende como un proceso formativo que no se limita a conservar el pasado, sino que promueve una apropiación consciente, activa y situada del patrimonio, permitiendo al alumnado construir una identidad cultural dinámica y comprometida. La escuela es un espacio vital para activar el patrimonio musical tal como muestran Botella-Nicolás, Blasco Magraner y Aleixandre Badenes (2025), quienes evidencian la escasa presencia del folclore musical valenciano en los manuales escolares, lo que revela una desconexión entre los currículos oficiales y la realidad del aula. Esta carencia también se ha señalado en Canarias, lo que justifica aún más la inclusión de repertorio contextualizado como el de *Chaxiraxí*. El proyecto Vivir y sentir el patrimonio, documentado por García Álvarez de la Villa (2023), representa un ejemplo institucional de cómo trabajar el patrimonio musical desde enfoques activos, interdisciplinarios y colaborativos. Este modelo apoya la viabilidad de propuestas que integren repertorio actual en la educación secundaria desde una perspectiva crítica, estética y ciudadana. Estas prácticas se alinean con los Objetivos de Desarrollo Sostenible (ODS), especialmente con el ODS 4 (Educación de calidad) y el ODS 11 (Ciudades y comunidades sostenibles), en lo que respecta al acceso equitativo al patrimonio cultural.



Orquesta y Coro Contemporáneo de Tenerife en el estreno de *Chaxiraxi* | foto Coro Contemporáneo de Tenerife, archivo del Ayuntamiento de Candelaria

RESULTADOS

El análisis de la ópera *Chaxiraxi* ha permitido identificar hallazgos relevantes organizados en tres niveles complementarios: literario-simbólico, musical-estructural y patrimonial-didáctico. Esta estructura tripartita responde al enfoque integral del estudio, que articula el análisis artístico de la obra con su potencial como recurso educativo y patrimonial. Cada uno de estos niveles permite abordar la ópera desde una perspectiva específica: el libreto como construcción poética y simbólica, la partitura como arquitectura sonora con referencias identitarias, y el conjunto de la obra como herramienta pedagógica de alto valor interdisciplinar, ofreciendo así una lectura compleja y contextualizada de su significado y utilidad contemporánea.

Análisis del libreto. Dimensión literaria, simbólica, patrimonial y didáctica

El libreto de la ópera *Chaxiraxi*, escrito por Benito Cabrera, constituye un eje vertebrador de la obra por su densidad simbólica, su valor patrimonial y su potencial pedagógico. Desde una perspectiva literaria, el texto se construye mayoritariamente en verso octosílabo, lo que remite a las formas tradicionales del romance y la canción popular hispánica. Esta métrica no solo facilita la musicalización y la fluidez prosódica, sino que ancla la obra en la oralidad popular y en la memoria colectiva del archipiélago canario.

El libreto alterna diversas formas estróficas, como pareados, cuartetos, quintillas y composiciones más libres, con combinaciones de rima consonante y

libre. Esta versatilidad permite adaptarse a distintas funciones expresivas: narrativas, líricas, dramáticas o rituales. A modo ilustrativo, se incluyen los siguientes fragmentos:

Versos pareados:

“No es hechicera ni bruja,
es portadora de luz.”

~

“Que Achamán nos ilumine,
y el mal oscuro termine.”

~

Cuarteta (rima abab):

“Madre del sol y la luna,
la que en la sombra se oculta,
guardián de nuestra fortuna,
danos la fe y la consulta.”

~

Quintilla:

“Guatimac fue sepultado
en el barranco profundo.
La tierra lo ha resguardado
y su rostro sin segundo
dormirá en lo consagrado.”

~

Estos ejemplos permiten trabajar en el aula aspectos como el análisis métrico, la identificación de recursos retóricos y la interpretación simbólica del texto.

Desde el punto de vista estilístico, el registro lingüístico se caracteriza por su heterogeneidad: combina lo lírico y lo narrativo, lo arcaizante y lo coloquial, lo solemne y lo cotidiano. Este mestizaje estilístico refleja el propio núcleo temático de la ópera: el proceso histórico de transformación identitaria y sincretismo cultural.

En coherencia con ello, el libreto integra tres lenguas (castellano, guanche y latín), cada una con una función específica y simbólica. El castellano estructura el relato y garantiza la accesibilidad del texto; el guanche aparece en pasajes rituales, evocando la espiritualidad prehispánica; y el latín, empleado en el *Ave María* que incluye la ópera, aparece como símbolo de la imposición religiosa y del tránsito hacia una nueva cosmovisión.

Parte de la ópera	Personajes que intervienen	Lengua(s) presentes	Observaciones clave
Obertura	Coro	Guanche	El coro entona un canto ceremonial en lengua guanche que establece el tono espiritual y ancestral.
Acto I, Escena I	Narrador, Pedro Tacoronte, Coro, Guañameñe, Betzenuhya	Castellano, Guanche	El narrador y los personajes hablan en castellano. El guanche aparece en invocaciones del coro.
Acto I, Escena II	Narrador, Pastores, Coro, Acaymo	Castellano, Guanche	La narrativa avanza en castellano, pero el guanche se usa para reforzar lo sagrado.
Acto I, Escena III	Acaymo, Coro, Narrador	Castellano, Guanche	Se mantiene la dualidad, con uso lírico del guanche para simbolizar lo sagrado.
Acto II, Escena I	Antón Guanche, Haridian, Coro, Narrador	Castellano	Predomina el castellano, reflejando el regreso de Antón Guanche y el proceso de mestizaje.
Acto II, Escena II	Antón Guanche, Guañameñe, Acaymo, Coro, Narrador	Castellano, Latín	El Ave María en latín marca el ingreso explícito del cristianismo. Se fusiona con fórmulas guanches.
Acto II, Escena III	Antón Guanche, Haridian, Coro, Narrador	Castellano	Conclusión de la narrativa con predominio de castellano, reflejo de la nueva identidad sincrética.
Canto final	Antón Guanche, Haridian, Acaymo, Guañameñe, Coro	Castellano, Guanche	Retorno al uso ceremonial del guanche para cerrar simbólicamente el ciclo.

Distribución lingüística por escenas y personajes en la ópera *Chaxiraxi*

La distribución de estas lenguas responde a un diseño dramático coherente. Así, el guanche aparece en los márgenes (Obertura y Canto final), enmarcando la obra desde lo ancestral. El castellano domina el desarrollo narrativo y el latín aparece de forma puntual dado que marca la transición espiritual hacia el cristianismo. La distribución de estas lenguas se organiza de manera funcional y vinculado a los personajes.

El análisis dramático permite identificar dos figuras centrales en la articulación simbólica de la obra: el coro y el narrador. El primero representa la voz colectiva del pueblo guanche, interviene en momentos clave y simboliza la dimensión comunitaria del relato. Su alternancia lingüística entre guanche y castellano simboliza el proceso de mestizaje. El segundo adopta una declamación recitada, externa a la acción dramática, evocando el estilo del oratorio sacro, licencia que se toma el lenguaje musical de hoy. Su presencia garantiza la continuidad narrativa y aporta una dimensión reflexiva y ceremonial. Encarna una voz de memoria histórica que vincula el pasado indígena con la resignificación contemporánea. El siguiente cuadro comparativo sintetiza sus respectivas funciones.

Aspecto	Coro	Narrador
Función narrativa	Voz del pueblo; comenta y conecta emocionalmente con la acción	Introduce, conecta y contextualiza escenas desde una perspectiva externa
Función dramática	Voz colectiva; sostiene momentos clave del drama	Figura ritual y reflexiva que articula la estructura narrativa
Función musical	Homorritmia, eco, contrastes tímbricos y texturas corales complejas	Recitado con independencia melódica
Función simbólica	Canaliza el mestizaje y la identidad colectiva	Mediador entre pasado y presente; voz trans-histórica
Función pedagógica	Facilita análisis coral, escucha activa, identidad cultural	Apoya la comprensión del relato y recursos narrativos en aula

Funciones narrativas, dramáticas, musicales, simbólicas y pedagógicas del coro y el narrador en la ópera *Chaxiraxi*

Desde una perspectiva temática, el hallazgo de la imagen de la Virgen en la playa de Chimisay, su identificación como figura sagrada (*Chaxiraxi*) y la progresiva transformación espiritual del pueblo guanche no se representa como una transición de confrontación violenta, sino como una tensión simbólica, espiritual y poética.

4
Entrevista realizada al compositor Emilio Coello en abril de 2025.

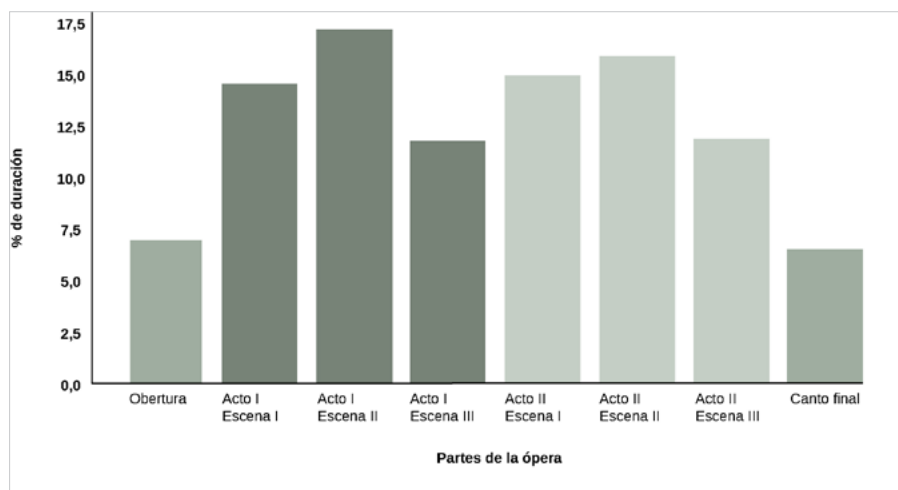
Inspirado libremente en la *Historia de Nuestra Señora de Candelaria* de Fray Alonso de Espinosa, el texto opera como una reescritura patrimonial crítica que resignifica el relato desde una sensibilidad y aplicación lógica actual (Entrevista a E. Coello)⁴. Así, *Chaxiraxi* se presenta como una herramienta educativa capaz de activar procesos de reflexión en torno a la identidad, el mestizaje, la historia y la memoria cultural.

El libreto no constituye un mero soporte textual para la música, sino un objeto artístico autónomo con alto valor patrimonial y pedagógico.

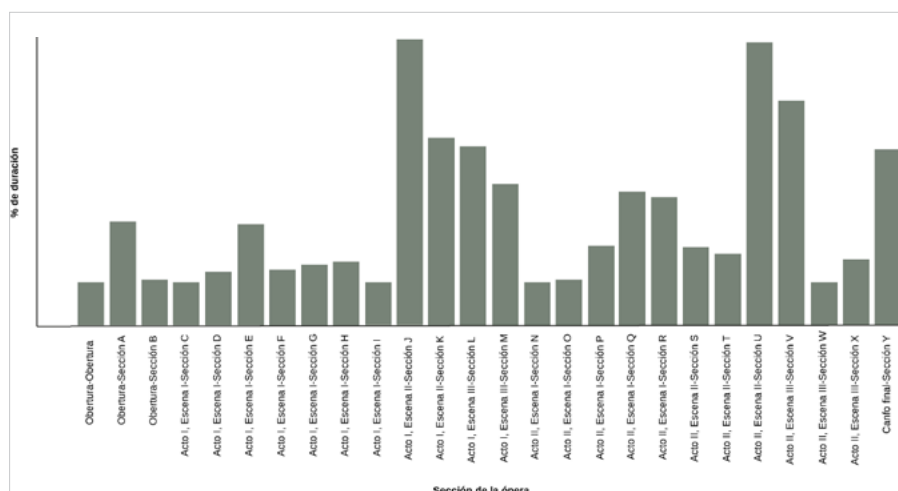
Análisis musical y estructural de la obra. Dimensión patrimonial y didáctica

La partitura de la ópera *Chaxiraxi*, compuesta por Emilio Coello, presenta una arquitectura formal claramente definida en cuatro bloques principales: la Obertura, el Acto I, el Acto II y el Canto Final. Esta estructura no solo responde a una lógica dramática convencional, sino que obedece a un diseño compositivo intencionalmente simétrico, articulado como una gran forma en espejo.

En este modelo formal, la Obertura y el Canto final enmarcan simbólicamente la obra, mientras que los dos actos centrales conforman su núcleo narrativo y musical, reflejados de forma casi exacta tanto en función como en duración.



Distribución porcentual de la duración de las partes estructurales en la ópera *Chaxiraxi*. El gráfico muestra la duración relativa de cada una de las grandes secciones que conforman la ópera (Obertura, Actos y Canto final)



Duración relativa de cada sección musical en la ópera *Chaxiraxi*. La gráfica representa el porcentaje de duración de cada una de las 25 secciones musicales que integran la partitura. Se observa una distribución equilibrada entre escenas y actos, con picos en las secciones J y U, lo que sugiere su relevancia estructural y dramática

La obra está compuesta por un total de 1.021 compases. El Acto I abarca desde el compás 73 hasta el 519 (447 compases), mientras que el Acto II se extiende del compás 520 al 955 (436 compases). La entrada del segundo acto en el compás 520, casi en el punto medio exacto de la partitura, refuerza de manera precisa la idea de una estructura bipartita especular. Este equilibrio no es únicamente cuantitativo, sino también funcional y morfológico, dado que ambos actos presentan una organización tripartita (planteamiento, desarrollo y resolución), en consonancia con las convenciones narrativas clásicas.

Desde un punto de vista educativo, esta disposición favorece el análisis estructural en el aula, al permitir una visualización clara del desarrollo musical y dramático como un proceso equilibrado, coherente y progresivo. Asimismo, la brevedad y función ceremonial de la Obertura y del Canto final refuerzan el carácter ritual de la obra, otorgándole unidad expresiva.

Parte de la ópera	Sección musical	Personajes que intervienen	Título de la sección	Compás	Duración %
Obertura	Obertura	Coro	Obertura	1	1.6
	Sección A		Introducción	17	3.8
	Sección B		Sin título	56	1.7
Acto I, Escena I	Sección C	Pedro Tacoronte, Narrador, Coro, Guañameñe, Betzenuhya	Dos mundos	73	0.8
	Sección D		El lucero	81	2.0
	Sección E		Beñesmen	101	3.7
	Sección F		Fuego vital	139	2.1
	Sección G		Ofrenda	160	2.2
	Sección H		Infortunio	183	2.4
	Sección I		Sin título	207	1.6
	Sección J	Narrador, Pastores	Cielo y sol	223	10.5
Acto I, Escena II	Sección K	Coro, Acaymo	Chinguaro	330	6.9
	Sección L	Acaymo, Coro	Chimisay	400	6.6
Acto I, Escena III	Sección M	Pedro Tacoronte, Narrador	Socorro	467	5.2
	Sección N	Coro, Antón Guanche, Narrador, Haridian	Antón Guanche	520	0.8
Acto II, Escena I	Sección O		Sin título	528	1.7
	Sección P		Sin título	545	2.9
	Sección Q		Sin título	575	4.9
	Sección R		Sin título	625	4.7
	Sección S	Antón Guanche, Narrador	Ave María	673	2.8
	Sección T	Coro	Sin título	702	2.6
	Sección U	Guañameñe, Acaymo, Haridian	Sin título	729	10.4
	Sección V	Antón Guanche, Narrador	Achbinico	835	8.2
Acto II, Escena III	Sección W	Haridian	Sin título	919	1.2
	Sección X	Coro	Sin título	931	2.5
	Sección Y	Coro, Antón Guanche, Narrador, Haridian, Acaymo, Guañameñe	Canto final	956	6.5

Distribución estructural y temporal de la partitura

La partitura se encuentra dividida en 25 secciones musicales numeradas alfabéticamente de la A a la Y (sin emplear la letra Ñ), que abarcan escenas de distinta duración, densidad simbólica y función escénica. La tabla de la página anterior resume esta organización.

El análisis musical de la partitura ha permitido identificar una serie de secciones con especial valor para el trabajo educativo, patrimonial y musical:

Sección A, (cc. 17-55): fragmento de la Obertura que incorpora siete ritmos tradicionales del folclore canario, uno por cada isla del archipiélago. Constituye una afirmación explícita de identidad cultural. Estos diseños dan pie a construcciones rítmicas modificadas en otras secciones de la partitura.

1. Baile del tambor. { Gomera }

2. Tango. { Hierro }

3. Isa corrida { Fuerteventura }
a1

4. Sirinoque. { La Palma }

5. Seguidillas. { Gran Canaria }

6. Sorondongo. { Lanzarote }
a2
espress.
mp

7. Tajaraste de Icod. { Tenerife }

De arriba a abajo: Baile del tambor (La Gomera), cc. 19; Tango herreño (El Hierro); cc. 23; Isa corrida (Fuerteventura); cc. 27; Sirinoque (La Palma), cc. 34; Seguidillas (Gran Canaria), cc. 39; Sorondongo (Lanzarote), cc. 42; Tajaraste (Tenerife), cc. 47

Caj. c. Plat. Chac.

Platillo suspendido *p* *mp* *mp simile* Platillos

S. *mf* tan-do por los sen - de-ros... *mf* Ma-gec bri - lla en el cie-lo "la, la, la",

A. *mf* tan-do por los sen - de-ros... *mf* Ma-gec bri - lla en el cie-lo "la, la, la",

Coro Palm. S/C. "Banod", def. palmas. *mf*

T. *mf* tan-do por los sen - de-ros... *mf* El sue - lo ha si - do

B. *mf* tan-do por los sen - de-ros... *mf* El sue - lo ha si - do

[E] / BEÑESMEN /

Caj. c. Chac.

S. *mf* Ma-gec bri - lla en el cie-lo "la, la, la",

A. *mf* Ma-gec bri - lla en el cie-lo "la, la, la",

Coro Palm. T/B. "Banod", def. palmas, S/C. palmas. *mf* T/B. "Banod", def. palmas. *mf*

T. *mf* fér-til, la, la, la, *mf* la mar es - tá cre - ci-da, "la, la, la",

B. *mf* fér-til, la, la, la, *mf* la mar es - tá cre - ci-da, "la, la, la",

Diseños melódicos y rítmicos (cc. 101- 116)

También introduce la identidad sonora canaria a través del bucio y la lengua guanche. La partitura cuenta con indicaciones dramáticas.

Sección E, “Beñesmen” (cc. 101-138): escritura coral en 3/4, alternancia entre voces femeninas y masculinas (*divisi* y *eco*), diseños de percusión repetitiva, instrumental y con palmas y en homorritmia, así como los diseños melódicos caracterizados por grados conjuntos, también homorítmicos y parcialmente homofónicos, que vuelven a aparecer en otras secciones de la ópera, que facilita la interpretación grupal y el análisis auditivo y estructural.

Sección F, “Fuego vital” (cc. 139): dúo con entradas canónicas entre Guañameñe y Betzenuhya, seguidos de la participación del coro y presencia de la homorritmia. Apta para el estudio de texturas polifónicas e imitativas.

Sección K, “Chinguaro”, (cc. 330): Diálogo en estilo recitativo y textura contrapuntística.

Sección S, “Ave Maria” (cc. 673-700): primera aparición del latín, como símbolo de transición religiosa. Alternancia entre solista y coro en *divisi*, con estructura antifonal.

Betzenuhya

Guañamefe

mar.

El que sos-tie - ne la tie - rra,

El que sos-tie - ne la tie - rra,

Entradas canónicas (cc. 152-155)

Betzenuhya

Guañamefe

Di-me, he-chi-ce-ro, qué pa-sa. ¿Por qué tor-nas mi a-le-grí-a en ad-ver

el pe-sar de mi al-ma in - quie-ta: hay se-ña-les que me ad - vier-ten de un in-for - tu-nio que a-ce-cha.

Estilo recitativo (cc. 187 – 192)

En la página siguiente, extracto completo del Ave María (cc. 673 -699)

5

La distribución de tipos vocales responde a criterios dramáticos, expresivos y simbólicos. La asignación de voces masculinas graves a los personajes rituales y de liderazgo y de timbres más líricos a los personajes femeninos o espirituales refuerza los contrastes narrativos y facilita su tratamiento pedagógico en el aula. El coro mixto desempeña un papel transversal de gran relevancia escénica y didáctica.

Sección Y, “Canto final” (cc. 956–1021): culminación simbólica de la obra. Todos los personajes y el coro intervienen en homorritmia con acompañamiento de palmas y canto en lengua guanche. Representa el sincretismo cultural mediante una clausura coral de alta carga simbólica.

La ópera se caracteriza por un elenco coral mixto y un conjunto de personajes principales cuya participación vocal⁵ y función escénica contribuyen a la dimensión didáctica del análisis.

Este segundo nivel de análisis musical y estructural ofrece fundamentos sólidos para la inclusión de *Chaxiraxi* como recurso pedagógico en programas de formación musical, artística o patrimonial. Las secciones identificadas permi-

ACTO II / ESCENA II / AVE MARIA /

*Arrodillado ante la Virgen, teza.

673 $\text{♩} = 70$ *p espress.* *rit.* *A tempo* *rit.*
 Antón Guanche
 A - ve Ma - ri - a gra - tia ple - na Do - mi - nus te cum be - ne - di - cta tu in mu - li - e - ri - bus, et be - ne - di - ctus fru - ctus ven - tris tu - i le - sus. et be - ne - di - ctus fru - ctus ven - tris tu - i le

681 *A tempo* *rit.* *A tempo*
 Antón Guanche
 sus. San - cta Ma - ri - a ma - ter De - i o - ra pro - no - bis pec - ca - to - ri - bus, nunc et in ho - ra mor - tis. nos - trae A - men. nunc et in ho - ra mor - tis. nos - trae A - men.

espress. *ppp* *p*
 S. A - ve Ma - ri - a. San - cta Ma - ri - a
espress. *ppp* *p*
 A. A - ve Ma - ri - a. San - cta Ma - ri - a

689 *f* *mf*
 Antón Guanche
 A - ve Ma - ri - a O - ra pro no - bis pec - ca - to - ri - bus,

mp *mf* *pp*
 S. o - ra pro no - bis. O - ra pro no - bis pec - ca - to - ri - bus, nunc et in ho - ra

mp *mf* *pp*
 A. o - ra pro no - bis. O - ra pro no - bis pec - ca - to - ri - bus, nunc et in ho - ra

mp *mf* *pp*
 T. O - ra pro no - bis pec - ca - to - ri - bus. nunc et in ho - ra

mp *mf* *pp*
 B. O - ra pro no - bis pec - ca - to - ri - bus. nunc et in ho - ra

693 *rit.* *A tempo* *rit.* *A tempo* *rit.* *A tempo* *pp*
 Antón Guanche
 nunc et in ho - ra mor - tis. nos - trae A - men. nunc et in ho - ra mor - tis. nos - trae A - men.

mp *pp* *ppp*
 S. mor - tis nos - trae A - men. A - ve Ma - ri - a. A - ve Ma - ri - a. Ma - ri - a.

mp *pp* *ppp*
 A. mor - tis nos - trae A - men. A - ve Ma - ri - a. A - ve Ma - ri - a. Ma - ri - a.

mp *pp* *ppp*
 T. mor - tis nos - trae A - men. A - ve Ma - ri - a. Ma - ri - a.

mp *pp* *ppp*
 B. mor - tis nos - trae A - men. A - ve Ma - ri - a. Ma - ri - a.

tutti con palmas

The musical score is arranged in two systems. The first system includes parts for Haridian, Antón Guanche, Acaymo, Guañameñe, Soprano (S.), Alto (A.), Coro Palm. (Tenor T. and Bass B.), and a Piano part. The second system adds P. Tacoronte to the vocal parts. The lyrics are: 'Ach - ma - yex Gua - ya - xe - rax A - cho - ron A - cha - man, A - Cha - man.' The score uses various musical notations including treble and bass clefs, time signatures, and dynamic markings like 'ff'.

Extracto del Canto Final (cc. 1013-1021)

ten múltiples estrategias metodológicas: escucha activa, análisis formal, interpretación vocal, instrumental o exploración simbólica. Su intertextualidad con el folclore canario, su carácter ceremonial y su diseño compositivo hacen de esta ópera una herramienta valiosa para promover aprendizajes significativos vinculados a la identidad, la memoria colectiva y la creación contemporánea.

Personaje	Tipo de voz	Función dramática
Narrador	Recitado hablado	Conector narrativo y poético entre escenas
Pedro Tacoronte	Tenor	Voz lírica y ceremonial
Betzenuhya	Barítono	Mencey de Taoro; líder político
Acaymo	Barítono	Mencey de Güímar; custodio de la imagen
Guañameñe	Bajo	Sumo sacerdote guanche; defensor de las creencias ancestrales
Pastores	Tenores	Testigos del hallazgo
Antón Guanche	Tenor	Personaje mestizo, símbolo de reconciliación
Haridian	Soprano	Pastora; sensibilidad y conexión emocional
Coro mixto	---	Voz del pueblo, ritual colectivo y elemento narrativo transversal

Tipología vocal y función dramática de los personajes principales de la ópera *Chaxiraxi*

Dimensión patrimonial y educativa

La ópera *Chaxiraxi* constituye un recurso pedagógico de gran valor en el marco de una educación patrimonial crítica, al integrar de forma coherente elementos musicales, literarios, históricos y simbólicos vinculados a la identidad canaria. Tanto el libreto como la partitura proponen una relectura artística del relato fundacional del hallazgo de la Virgen de Candelaria, convirtiendo esta obra contemporánea en una mediación cultural entre el pasado ancestral y la sensibilidad actual.

Desde una perspectiva educativa, *Chaxiraxi* permite abordar la construcción de la identidad, la memoria colectiva, la diversidad lingüística y la pluralidad musical del archipiélago, ofreciendo un terreno fértil para el análisis interdisciplinar. La obra puede ser integrada en diversos espacios curriculares, como música, literatura, historia, lengua castellana, educación en valores o patrimonio, adaptándose a distintos niveles del sistema educativo, desde Secundaria hasta la Educación Superior.

Su carácter interdisciplinar favorece el desarrollo de metodologías activas centradas en el alumnado, tales como:

- > La dramatización y escenificación de escenas seleccionadas.
- > El análisis comparado con fuentes históricas y religiosas (como la *Historia de Nuestra Señora de Candelaria* de Fray Alonso de Espinosa).
- > La interpretación coral y percusiva de fragmentos musicales.
- > La composición rítmica basada en patrones del folclore insular.
- > El debate crítico sobre identidad, mestizaje y resignificación cultural.

Asimismo, la estructura formal y simbólica de la obra, la inclusión de tres lenguas (castellano, guanche y latín), los ritmos folclóricos de las siete islas, la simetría compositiva, el papel del narrador y del coro como dispositivos dramatúrgicos y pedagógicos, ofrecen un soporte ideal para el desarrollo de propuestas didácticas basadas en el Aprendizaje Basado en Proyectos (ABP), el estudio de casos o el aprendizaje colaborativo interdisciplinar.

En este sentido, *Chaxiraxi* no solo actualiza una narrativa tradicional desde una mirada estética contemporánea, sino que propone una experiencia educativa integral que articula arte, memoria, identidad y ciudadanía crítica. Se trata, por tanto, de una obra con capacidad transformadora, que conecta los saberes artísticos con los desafíos educativos del siglo XXI y con la necesidad de formar sujetos sensibles, críticos y culturalmente enraizados.

DISCUSIÓN

Los resultados obtenidos a partir del análisis de *Chaxiraxi* permiten sostener que esta obra constituye un ejemplo paradigmático de cómo la música escénica contemporánea puede activar procesos educativos de resignificación patrimonial. Desde una perspectiva crítica y situada, los hallazgos dialogan con el marco teórico previamente establecido, ofreciendo nuevas claves para pensar la articulación entre creación artística, identidad cultural y prácticas pedagógicas. Esta discusión se organiza en torno a tres núcleos: (1) la relevancia literaria y simbólica del libreto; (2) el diseño musical y estructural como herramienta pedagógica; y (3) el valor didáctico de la ópera como mediación patrimonial.

En cuanto al libreto como dispositivo simbólico y formativo, el texto de Benito Cabrera articula un relato de transformación cultural que, lejos de plantearse en términos de confrontación, se narra desde una poética de la mediación espiritual. Este enfoque está en plena consonancia con lo que Díaz Mayo (2019) describe como el papel central de la Virgen de Candelaria en el proceso de evangelización y creación de un imaginario identitario para el pueblo canario. Al igual que otras obras inspiradas en este símbolo, *Chaxiraxi* convierte la figura mariana en una clave de lectura para la historia, la espiritualidad y la memoria cultural.

Además, el tratamiento trilingüe (castellano, guanche y latín) permite abordar en el aula cuestiones de diversidad lingüística y tensiones interculturales, en línea con el enfoque de Fontal Merillas (2025), quien considera el patrimonio como una relación viva más que como un objeto estático. En este sentido, el libreto de *Chaxiraxi* se presenta como un recurso textual que permite activar competencias interculturales, simbólicas y literarias, favoreciendo la educación en valores, en la línea de las propuestas de Martínez-Rodríguez (2021).

La organización estrófica y métrica del texto (cuartetos, pareados, quintillas) y su riqueza retórica abren vías para la integración curricular en lengua castellana y literatura, reforzando el potencial interdisciplinar de la obra. Así, el libreto no se limita a servir a la música, sino que emerge como una fuente autónoma de conocimiento patrimonial.

Desde el punto de vista compositivo, la partitura de Emilio Coello revela una posibilidad pedagógica implícita, tanto por su diseño estructural como por los recursos utilizados. La forma en espejo y la distribución simétrica de actos no sólo responden a una lógica dramática, sino que permiten, como señalan Adolf Murillo i Ribes y Díaz Gómez, trabajar con el alumnado desde una pedagogía de la escucha activa y el análisis formal.

La inclusión explícita de ritmos tradicionales del folclore canario en la Obertura (uno por cada isla) convierte a la obra en una plataforma ideal para abordar el patrimonio musical vivo, en coherencia con lo defendido por Gembero-Ustároz (2005) y Pastor Comín (2022), quienes subrayan la importancia de resignificar las creaciones sonoras desde una mirada actual. En este sentido, *Chaxiraxi* no solo transmite patrimonio: lo actualiza, lo transforma y lo proyecta.

Asimismo, la alternancia entre homorritmia, texturas polifónicas e imitativas, así como la disposición coral en *divisi*, permiten el abordaje didáctico de conceptos musicales avanzados en el aula. Esta riqueza tímbrica y formal refuerza lo propuesto por Deng (2025) sobre la alfabetización artística como vía para la apreciación crítica. Del mismo modo, se conecta con las propuestas de Mesías Lema (2019) y Regelski (2009) y Elliot (2009), quienes proponen una pedagogía musical *práctica*, centrada en la experiencia estética y la exploración simbólica del sonido.

El tercer nivel de análisis, la dimensión patrimonial y didáctica de la obra, evidencia la alta potencialidad educativa de *Chaxiraxi*. Su carácter interdisciplinar y su capacidad para articular música, historia, literatura y educación en valores la convierten en una herramienta pedagógica alineada con los enfoques contemporáneos de educación patrimonial crítica (Fontal Merillas 2025; Hernández-Carrillo Valverde 2025). Estos enfoques proponen no solo enseñar sobre el patrimonio, sino educar desde él y a través de él.

La posibilidad de aplicar metodologías activas como el Aprendizaje Basado en Proyectos, el estudio de casos o la interpretación escénica conecta con los principios defendidos por García Álvarez de la Villa (2023) en el proyecto Vivir y sentir el patrimonio. Asimismo, la escenificación de fragmentos y el trabajo coral favorecen una educación situada, experiencial y emocional, que estimula la participación y la creatividad, tal como señalan Gomes (2014) y Hernández Gómez (2024).

Desde el punto de vista normativo, el Real Decreto 217/2022 establece la valoración del patrimonio musical como parte esencial de la educación secundaria. La obra *Chaxiraxi* responde plenamente a esta directriz, al tiempo que da cumplimiento a las competencias clave de conciencia y expresiones culturales (CCEC), tal como subrayan Martínez-Rodríguez y Rodríguez Vera (2023).

En relación con el contexto europeo, las propuestas de Contreras Ubric y Găman (2025) sobre el papel del patrimonio cultural en las políticas de sostenibilidad y cohesión social permiten comprender esta obra como parte de un marco más amplio de educación para la ciudadanía. Al activar el patrimonio desde una perspectiva crítica y participativa, *Chaxiraxi* se convierte en una herramienta para construir identidades complejas, plurales y comprometidas.

CONCLUSIONES

La investigación realizada ha cumplido el objetivo de analizar el potencial educativo de la ópera *Chaxiraxi* como recurso para trabajar la identidad cultural desde la música contemporánea, integrando marcos de educación patrimonial crítica y enfoques interdisciplinares. A partir de un análisis textual, musical y dramático, se ha demostrado que esta obra no solo ofrece valor artístico, sino que constituye una herramienta pedagógica eficaz para conectar contenidos curriculares con procesos de reflexión simbólica y memoria colectiva.

En el plano patrimonial, la ópera permite introducir en el aula temas complejos como el sincretismo religioso, la transculturación y las tensiones históricas propias de la configuración identitaria canaria. La presencia de elementos como la lengua guanche, el folclore, los instrumentos tradicionales y el relato del hallazgo de la Virgen de Candelaria activan un vínculo entre el patrimonio inmaterial y la vivencia estética, facilitando la apropiación crítica del pasado desde el presente.

Desde el punto de vista musical, la partitura incorpora procedimientos compositivos que favorecen su aplicación didáctica: estructuras simétricas, uso coral accesible, fragmentación de escenas, texturas variadas y ritmos tradicionales adaptados. Estos recursos permiten al profesorado abordar competencias musicales, lingüísticas y expresivas a través de actividades participativas y significativas.

Este estudio también evidencia la urgencia de ampliar el repertorio utilizado en la formación docente, incorporando obras contemporáneas con anclaje territorial. *Chaxiraxi* ejemplifica cómo es posible articular patrimonio y creación actual en propuestas educativas sensibles al contexto, más allá del

canon eurocéntrico que aún prevalece. Frente a una educación musical que tiende a la neutralidad estética, esta ópera propone una lectura situada, crítica y transformadora.

Por todo ello, *Chaxiraxi* representa una oportunidad para formar al alumnado en una ciudadanía cultural activa y plural, mediante una experiencia educativa que une arte, historia, identidad y compromiso. Integrar este tipo de repertorios en los procesos formativos no solo amplía el horizonte artístico del alumnado, sino que lo capacita para interpretar y resignificar su herencia cultural desde una mirada contemporánea.

BIBLIOGRAFÍA

- Adolf Murillo i Ribes, A. y Díaz Gómez, B.M. (coord.) (2017) *La mecánica de la creación sonora*. Valencia: Universitat de València, Institut de Creativitat i Innovacions Educatives
- Altamirano Zapata, E.M., Montañó Romero, G.N., Rubio Lugmaña, R.C. y Vásquez Sandoval, R.N. (2024) La música y su influencia en el rendimiento académico de los estudiantes de Bachillerato General Unificado. *RECIAMUC, Revista Científica de Investigación Actualización del Mundo de las Ciencias*, vol. 7, n.º 3, pp. 32-54. Disponible en: [https://doi.org/10.26820/reciamuc/8.\(3\).sep.2024.32-54](https://doi.org/10.26820/reciamuc/8.(3).sep.2024.32-54) [Consulta: 17/07/2025]
- Botella-Nicolás, A.M., Blasco Magraner, J.S. y Aleixandre Badenes, M. (2025) Análisis de la música tradicional valenciana en los libros de texto de educación primaria. *Revista Colombiana de Educación*, n.º 96, e20347. Disponible en: <https://doi.org/10.17227/rce.num96-20347> [Consulta: 18/07/2025]
- Calderón Prieto, M. (2025) El Congreso internacional de educación patrimonial revisa algunos marcos normativos fundamentales para la gobernanza. *revista PH*, n.º 114, pp. 6-8. Disponible en: www.iaph.es/revistaph/index.php/revistaph/article/view/5806 [Consulta: 04/07/2025]
- Capistrán Gracia, R.W. (2024) La identidad del estudiante de música. El conflicto entre el ideal y la realidad del siglo XXI. *Arte, entre paréntesis*, vol. 2, n.º 19, pp. 6-15. Disponible en: <https://doi.org/10.36797/aep.v2i19.134> [Consulta: 17/07/2025]
- Coello, E. y Cabrera, B. (2024) *Chaxiraxi* [Partitura musical de estudio] ARTGOVERNMENT
- Contreras Ubric, J., y Găman, M. (2025) El patrimonio cultural como prioridad política en la UE: mecanismos para coordinar la investigación e innovación. *revista PH*, n.º 114, pp. 2-5. Disponible en: www.iaph.es/revistaph/index.php/revistaph/article/view/5798 [Consulta: 04/07/2025]
- Deng, M. (2025) A Shallow Analysis of the Impact of Artistic Literacy on Music Appreciation Abilities in Contemporary Middle School Students. *Lecture Notes in Education Psychology and Public Media, ICSPHS 2025*, vol. 72. EWA Publishing. Disponible en: <https://doi.org/10.54254/2753-7048/2025.ND18944> [Consulta: 17/07/2025]
- Díaz Mayo, R.M. (2019) *Música y tradición cultural canaria en la obra de Emilio Coello*. Las Palmas de Gran Canaria: EdicionesTamaimos
- Elliot, J. (2009) La comprensión musical, las obras musicales y la expresión de los sentimientos: Implicaciones para la educación. En: Lines, D.K. (ed.) (2009) *La educación musical para el nuevo milenio: Teoría y práctica en la educación musical*. Madrid: Morata, pp. 123-137
- Espinosa, A. (de) (1980) *Historia de Nuestra Señora de Candelaria*. Santa Cruz de Tenerife: Goya Ediciones, 1980
- Fontal Merillas, O. (2025) La educación patrimonial centrada en los vínculos como educación en valores. *revista PH*, n.º 114, pp. 54-71. Disponible en: <https://www.iaph.es/revistaph/index.php/revistaph/article/view/5744> [Consulta: 21/07/2025]
- García-Juan, L., Alberto-Villavicencio, A. y Camarero-Bullón, C. (2024) On the defence of patrimony: enhancing the value of fortified cities and their landscapes by creating a transborder smart tourism destination. En: *International Congress proceedings: International Congress for Heritage Digital Technologies and Tourism Management HEDIT 2024. June 20th-21th, 2024. Valencia, Spain*. Disponible en: <https://doi.org/10.4995/HEDIT2024.2024.17732> [Consulta: 18/07/2025]
- García Álvarez de la Villa, B. (coord.) (2023) *Patrimonio musical español: imágenes y sonidos*. Granada: Real Conservatorio Superior de Música Victoria Eugenia de Granada
- Gembero-Ustárriz, M. (2005) El patrimonio musical español y su gestión. *Revista de Musicología*, vol. 28, n.º 1, pp. 135-181. DOI: <https://doi.org/10.2307/20798066>
- Gomes, E.D. (2014) Reflexões sobre o não dito na educação musical: um espaço a ser ocupado pela música contemporânea. *Reflexão E Ação*, vol. 22, n.º 1, pp. 78-94. Disponible en: <https://doi.org/10.17058/rea.v22i1.4339> [Consulta: 28/07/2025]
- Hernández-Carrillo Valverde, N. (2025) Lorca, Flamenco y Rock. Escuela, patrimonio e inclusión. *revista PH*, n.º 114, pp. 148-161. Disponible en: www.iaph.es/revistaph/index.php/revistaph/article/view/5751 [Consulta: 17/07/2025]
- Hernández Gómez, O.S. (2024) Recursos persuasivos de la publicidad audiovisual: La reinterpretación de la identidad cultural en los videoclips. En: Mancho, A., Bonaut, J. Bernad, S. y Segura, A. (coord.) *Patrimonio audiovisual: narrativas, contenidos y formatos*. Madrid: Dykinson, pp. 311-335 (Colección conocimiento contemporáneo). Disponible en: <https://www.dykinson.com/libros/patrimonio-audiovisual-narrativas-contenidos-y-formatos/9788411707657/> [Consulta: 18/07/2025]
- Hernández Ojeda, J.A. (2012) La identidad cultural wíliche a través de la música en el contexto de la globalización. En: *Conference: 28ª. Reunião Brasileira de Antropologia*. Associação Brasileira de Antropologia (ABA)
- Kattan, P.I. (2025) *The Influence of Music*. ResearchGate. Disponible en: <https://www.researchgate.net/publication/389505559> [Consulta: 21/07/2025]
- Martínez-Rodríguez, M. (2021) El patrimonio a través de la Educación Musical: Tratamiento y enfoque en el currículo de Educación Primaria. *Revista Electrónica Complutense de Investigación en Educación Musical*, vol. 18, pp. 27-37. Disponible en: <https://doi.org/10.5209/reciem.68682>

[Consulta: 04/07/2025]

- Martínez-Rodríguez, M. y Rodríguez Vera, E. (2023) Percepciones del profesorado de música sobre el valor y uso del patrimonio musical en su práctica docente. *Revista Interuniversitaria de Formación del Profesorado*, vol. 98, n.º 37.3, pp. 71-92. Disponible en: <https://doi.org/10.47553/rifop.v98i37.3.100104> [Consulta: 04/07/2025]
- Mesías-Lema, J.M. (2019) *Educación artística sensible: Cartografía contemporánea para arteeducadores*. Barcelona: Graó
- Meza Arguello, D.M., Estrada Realpe, K.J., Franco Valdez, J.L., Pazmiño Gómez, G.Y., Luzuriaga Peña, L.L. y Rodríguez Paredes, C.L. (2024) La música como vehículo cultural: Impacto de las canciones en la identidad y cohesión social. *Ogma, Revista Científica Multidisciplinaria*, vol. 3, n.º 3, pp. 55-68. Disponible en: <https://doi.org/10.69516/xbfv6g57> [Consulta: 17/07/2025]
- Niño de Guzmán Soria, G.O. y González-Martínez, E. (2023) La música tradicional ecuatoriana como elemento fortalecedor de la identidad cultural en estudiantes de quinto año de educación básica. *Revista Cognosis*, vol. 8, n.º 1, pp. 39-54
- Pastor Comín, J.J. (2022) El patrimonio histórico musical. *Revista de Musicología*, vol. 45, n.º 1/2, pp. 283-313
- Real Decreto 217/2022, de 29 de marzo, por el que se establece la ordenación y las enseñanzas mínimas de la Educación Secundaria Obligatoria. *Boletín Oficial del Estado*, n.º 76, de 30 de marzo de 2022, pp. 40469-40629. Disponible en: <https://www.boe.es/buscar/act.php?id=BOE-A-2022-4975> [Consulta: 21/07/2025]
- Regelski, T.A. (2009) La música y la educación musical: Teoría y práctica para “marcar una diferencia”. En: Lines, D.K. (ed.) *La educación musical para el nuevo milenio*. Madrid: Ediciones Morata, pp. 21-48
- Rodríguez Peñuela, J.A. (2025) Música, Educación y Diversidad: El Impacto del Festival Nuevo Horizonte en la Escuela Rural. Ciencia Latina. *Revista Multidisciplinar*, vol. 9, n.º 1, pp. 11100-11123. Disponible en: https://doi.org/10.37811/cl_rcm.v9i1.16690 [Consulta: 18/07/2025]
- Urrutia, A. y Díaz, M. (2013) La música contemporánea en la educación secundaria: características, prácticas docentes y posicionamiento del profesorado. *Revista de Investigación Educativa*, n.º 17 pp. 1-40. Disponible en: <https://cpue.uv.mx/index.php/cpue/article/view/413/1453> [Consulta: 22/07/2025]
- UNESCO [Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura] (2003) *Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial*. Disponible en: <https://ich.unesco.org/es/convención> [Consulta: 21/07/2025]