

---

**TRADICIONES MUSICALES PRESENTES EN EL SUR DE INDIA: MÚSICA CLÁSICA VERSUS MÚSICA RITUAL**

MARÍA GONZÁLEZ LEGIDO

Universidad de Valladolid  
[maria.gonzalez.legido@uva.es](mailto:maria.gonzalez.legido@uva.es)  
<https://orcid.org/0009-0009-7076-5950>Recibido: 11-10-2025  
Aceptado: 21-11-2025  
Publicado: 13-04-2026

**RESUMEN:** El estado de Kerala (situado en el suroeste de India) cuenta con una tradición musical muy rica y diversa que abarca diferentes géneros musicales, desde la música ritual hasta las músicas clásica, folclórica, contemporánea o la música de cine denominada «Bollywood». En este artículo analizaré dos tradiciones musicales que, aunque aparentemente opuestas, gozan de gran popularidad y que he tenido la oportunidad de estudiar de cerca: por un lado, la gran tradición clásica que representa la música carnática, y, por otro, la música ritual/devocional, que incluye géneros mayoritariamente instrumentales. La primera es común a todo el sur de la India, mientras que la segunda es exclusiva de Kerala. Ambas comparten raíces culturales y espirituales, pero ¿tienen contextos, funciones, estructuras musicales muy distintas o presentan similitudes en ciertos aspectos? Y, lo que es más importante, ¿la música ritual puede ser examinada como una variante regional de la música carnática o como una tradición musical independiente?

**PALABRAS CLAVE:** Kerala, tradiciones, música clásica, música ritual, contexto, funciones, identidad.

**ABSTRACT:** *Musical traditions in South India: classical music versus ritual music*

The state of Kerala (located in southwestern India) has a rich and diverse musical tradition that encompasses different musical genres, from ritual music to classical, folk, contemporary, and film music known as ‘Bollywood’. In this article, I will analyse two musical traditions that, although seemingly opposite, enjoy great popularity and which I had the opportunity to study closely: on one hand, the great classical tradition represented by carnatic music, and on the other, ritual/devotional music, which includes mainly instrumental genres. The former is common throughout southern India, while the latter is unique to Kerala. Both share cultural and spiritual roots, but do they have very different contexts, functions, and musical structures or do they have similarities in certain aspects? And what is more important, can ritual music be examined as a regional variant of carnatic music or as an independent musical tradition?

**KEYWORDS:** Kerala, traditions, classical music, ritual music, context, functions, identity.

En India existe una cierta confusión acerca de cómo categorizar la multitud de sistemas musicales presentes en dicho país. Panikkar (1991: 132) sostiene lo siguiente: «Tratando

de identificar la música (...) nos encontramos, por un lado, con la fuente original que constituye la música védica, y por otro, con la música folklórica y tribal»<sup>1</sup>. Así pues, la dicotomía más comúnmente usada en la literatura india referente tanto a la música como a la danza (y que ya aparece en el tratado en sánscrito del s.XIII: *Sangita Ratnakara*), hace referencia a «grandes y pequeñas tradiciones» (ver también Babiracki, 1991; Groesbeck, 1995; Pesch, 1999; o Bhagyalekshmy, 2004), o, lo que es lo mismo, su versión india – *margi/desi sangita* respectivamente—. «Grande» es el término empleado para designar la música clásica, la música sagrada y sofisticada perteneciente a las altas clases sociales (donde se situarían ambas tradiciones: indostánica y carnática), mientras que «pequeña» es aplicable a los sistemas musicales locales o folklóricos. Esta división, que presenta ambas tradiciones como modelos mutuamente exclusivos, aunque pueda resultar aceptable desde el punto de vista occidental, no es consistente en el estudio de la tradición india. Al mismo tiempo esta clasificación parece inadecuada a la hora de definir la música ritual presente en Kerala, como trataré de demostrar a lo largo del presente artículo<sup>2</sup>.

## 1. Introducción

Kerala, situada en el extremo suroeste del continente indio, es tan conocida por sus artes escénicas como por sus aportaciones al panorama intelectual y cultural del país. Es una tierra donde la naturaleza todavía se mantiene pese a la industrialización, el influjo urbano y la elevada población; donde el nivel de alfabetización es uno de los más altos del país; donde personas de diversas religiones y orientaciones políticas han sido capaces de fraguar una cultura e identidad comunes. Estos rasgos, entre otros, hacen de Kerala una región cultural única, claramente diferenciada de las culturas vecinas presentes tanto en el sur como en el norte del país.

En la sociedad de Kerala, el papel que juegan los festivales, el arte y el ocio es tan significativo que los templos (*kshetrams*) atraen un inmenso público, tanto cuando se trata de entretenimiento como de devoción. Son considerados no solo lugares de culto, sino también lugares de aprendizaje y de desarrollo de las artes, y juegan, por consiguiente, un papel fundamental en la conservación y promoción de la música (tanto vocal como instrumental) y de la danza, consideradas ambas como ofrendas a los dioses. Se puede

---

<sup>1</sup> Traducción propia de la autora del artículo.

<sup>2</sup> La información aquí recogida procede del trabajo de campo realizado a lo largo de dos años en Kerala.

decir que los templos hindúes, con sus actividades (sus elaborados y extensos festivales anuales, las procesiones alrededor de los recintos del templo, así como las celebraciones comunes diarias) han constituido históricamente unos de los principales lugares de celebración de la música del sur de India.

En Kerala, concretamente, los festivales religiosos son esplendorosos y suponen el acontecimiento más popular de entre todos los celebrados en el templo, al contrario de lo que ocurre con los rituales diarios y ocasionales que constituyen eventos más bien modestos. Cada festival se celebra en honor a un dios en particular y se inspira en alguna historia o episodio de la mitología hindú. Se celebran con la finalidad de brindar prosperidad a los devotos y a la gente de la localidad donde tienen lugar y su duración varía entre cinco y doce días según la situación económica y los medios de los que disponga cada templo.

La época de festivales comienza a mediados de septiembre y dura hasta finales de mayo. Las fechas de su celebración pueden coincidir con el aniversario de la construcción del templo o pueden depender de aspectos astrológicos como el tipo de luna o la posición de las estrellas.

Estos festivales que se celebran en los templos hindúes, conocidos comúnmente con el nombre de *utsavam*, se distinguen por sus fuegos artificiales, por sus impresionantes procesiones con elefantes engalanados y por los géneros musicales interpretados durante los mismos, tanto teatrales como instrumentales (ver **imagen 1**). En ocasiones, en el mismo recinto del templo se habilita un escenario donde se desarrolla el programa cultural organizado con motivo del festival, que suele incluir, además de géneros rituales dramáticos como el *kathakali*<sup>3</sup>, conciertos de música carnática o de música popular malayalam<sup>4</sup>.

---

<sup>3</sup> Forma de drama sacro no litúrgico de Kerala, que combina mimo, danza y música para dramatizar una historia de la mitología hindú (concretamente de las epopeyas tituladas: *Mahabharata* y *Ramayana*).

<sup>4</sup> Lengua del estado de Kerala.



**Imagen 1.** Festival en el templo de Kurumalikavu, Thrissur (Kerala) (Foto personal)

Al comienzo de la procesión, un brahmán saca del sagrario interior del templo la réplica portátil de la deidad (*vigraha*) y la coloca en el *titampu*, un gran broquel de color oro, profusamente decorado, que se sitúa encima del elefante central. Tanto él como el resto de elefantes que lo acompañan visten con trajes ornamentales y sobre ellos suelen ir tres personas (y en el elefante central hasta cuatro), cada una de las cuales cumple una función en concreto: un hombre sostiene una sombrilla decorativa, de seda y de gran altura; otro de ellos, en ciertos momentos de la interpretación musical, se encarga de subir y bajar un par de borlas de pelo de yak llamadas *venchamarams*; y un tercero porta un par de abanicos circulares hechos de plumas de pavo real conocidos como *alavattoms*. El cuarto hombre, situado en el elefante central, sujeta el *titampu* donde va instalada la imagen de la deidad (ver **imagen 2**).



Imagen 2. Ornamentos de los elefantes y *titampu* (Foto personal)

Durante dichas procesiones se pueden escuchar géneros musicales tales como *panchavadyam*<sup>5</sup> y *chenda melam*<sup>6</sup>, mientras que al final del día, cuando el sacerdote coloca la réplica de la deidad en un pedestal denominado *pitham*, tienen lugar una serie de ofrendas instrumentales denominadas: *tayambaka*<sup>7</sup>, *keli*<sup>8</sup>, *kombu pattu*<sup>9</sup> y *kurum kuzhal pattu*<sup>10</sup>. Existe, por tanto, un gran número de géneros instrumentales interpretados en los templos durante diferentes rituales o festividades, cuya clasificación, a priori, resulta compleja.

## 2. Categorización de la música ritual de Kerala

En música, la dicotomía clásica/folklórica no se aplica a los géneros instrumentales rituales. El término “«folklore»” (en malayalam *nadan* o *nadodi*) lo usan frecuentemente intelectuales -no los artistas- para describir los géneros teatrales o de

<sup>5</sup> Grupo de percusión litúrgico que actúa sobre todo durante las procesiones de los templos, y que consta de un número variable (según la situación) de los instrumentos: *timila*, *maddalam*, *idakka*, *kombu* e *ilathalam*.

<sup>6</sup> Género instrumental interpretado durante las procesiones que se celebran en los templos. Los instrumentos que forman parte de él son los llamados *chenda*, *ilathalam*, *kombu* y *kurum kuzhal*.

<sup>7</sup> Composición interpretada en los rituales procesionales de la tarde/noche normalmente por un solo *chenda* solista acompañado de varios *chendas* más e *ilathalams*, cuya función es la de marcar el pulso.

<sup>8</sup> Género musical interpretado por uno o más *maddalams* o *chenda* y *maddalam*, en el ritual procesional que tiene lugar al anoecer, después de *tayambaka*. También puede interpretarse delante de *kathakali*.

<sup>9</sup> Lección básica del *kombu*, interpretada después de *keli* en el ritual procesional que tiene lugar en el templo al anoecer. Lo integran generalmente dos *kombus* acompañados por *ilathalams*.

<sup>10</sup> Género musical interpretado durante una pausa en la procesión ritual del templo; el *kurum kuzhal* es acompañado de *chenda* e *ilathalam*.

danza (raramente su música) presentes en Kerala (ver, por ejemplo, Pannikar, 1991: capítulo VII, 130-152). Sin embargo, como afirma Groesbeck (1995: 222), puesto que bajo la categoría de folklore se incluyen rituales o géneros interpretados por especialistas o no especialistas tanto de castas bajas (es el caso de *teyyam*<sup>11</sup>) como de altas (*mudiyettu*<sup>12</sup>), es difícil ver qué es lo que define el género folklórico. No obstante, las artes escénicas interpretadas normalmente por miembros de castas altas (*kathakali*, *kuddiyattam*<sup>13</sup>, *mohiniattam*<sup>14</sup>, etc.) son etiquetadas como clásicas y no como folklóricas, consideración posible si seguimos los criterios con los que Powers define el término «clásico»:

Para ser considerado «clásico» y representativo de la «gran tradición», un arte interpretativo del sur asiático debe satisfacer dos criterios. En primer lugar, debe justificar estar regido por una doctrina teórica acreditada [normalmente tratados en sánscrito]; y en segundo lugar, sus intérpretes deben ser capaces de legitimar la existencia de una tradición oral disciplinada iniciada desde varias generaciones atrás (Powers, 1980: 72).

Los defensores de dichos géneros «clásicos», en favor de tal consideración, han adjudicado la pertenencia de los mismos a la «gran tradición» situando los orígenes de los *mudras*<sup>15</sup>, las posiciones de los pies y otros detalles en el tratado sánscrito *Natyasastra*.

Sin embargo, el situar la música instrumental ritual dentro de la dicotomía arte clásico/arte folklórico es un tema problemático. Por un lado, como argumenta Groesbeck (1995: 223) se ajusta a la definición de Powers, puesto que la terminología usada por intérpretes y expertos para describir conceptos relacionados con el pulso y el tempo, así como la existencia del sistema de *talas*<sup>16</sup>, desciende de antiguos tratados en sánscrito. Powers señala que «para que una interpretación musical sea considerada “-clásica-”, las configuraciones melódicas deben estar gobernadas por uno u otro *raga*<sup>17</sup>» (Powers, 1980:

---

<sup>11</sup> Género dramático ritual propio del norte de Kerala en el que los protagonistas, pertenecientes a castas bajas, son poseídos por un dios (a menudo Bhagavati) y danzan frenéticamente alrededor del templo.

<sup>12</sup> Danza ritual de la mitología dravídica en la que se representa la gloria y el triunfo de la diosa Bhagavati sobre el demonio Darika.

<sup>13</sup> Género dramático en sánscrito en el que los papeles femeninos recaen en miembros de la casta *nangyar*, que además interpretan la música vocal y mantienen el *tala* con un par de pequeños címbalos. El principal acompañamiento instrumental es el *mizhavu*, comúnmente acompañado por el *idakka*.

<sup>14</sup> Danza femenina de carácter sensual propia de Kerala, acompañada por música carnática e *iddaka*.

<sup>15</sup> Gesto simbólico realizado con la cara, la mano o el brazo.

<sup>16</sup> Palabra en sánscrito que abarca todo lo referente a la medida musical. Concretamente, se trata de patrones cíclicos recurrentes de una longitud fija.

<sup>17</sup> Melodía tipo. Cada *raga* tiene un número determinado de notas cuyas combinaciones y movimientos son específicos dentro de cada una de ellas.

72), pero de igual forma podía haber añadido que el mismo criterio se aplica cuando las configuraciones métricas son gobernadas por uno u otro *tala*. De la misma manera, puesto que la formación de los músicos se basa en la tradición milenaria *guru/sishya*, los géneros instrumentales rituales de Kerala reúnen ambos criterios expuestos por Powers. Así pues, es indudable que estos y otros rasgos (como el estatus profesional de los músicos o el patronazgo por parte de una élite erudita) que definen la denominada música clásica, pueden ser aplicados a la mayoría de los géneros musicales rituales.

A pesar de estas indiscutibles argumentaciones, las dos tradiciones clásicas reconocidas en India y universalmente son: la música indostánica del norte y la música carnática del sur (ver, por ejemplo, Powers, 1980: 73 o Wade, 2004). Por lo que nos volvemos a encontrar ante un nuevo debate acerca de si los estilos musicales presentes en Kerala constituyen una categoría independiente dentro de la música de India o cuentan simplemente como una subdivisión del sistema musical carnático. Mientras el cantante de música carnática Venkitasubramonia Iyer, por ejemplo, afirma que «la música de Kerala es esencialmente idéntica a la música del resto del sur de India, conocida popularmente como música carnática» (1969: 5), el dramaturgo Kavalam Panikkar sostiene que «...cada región del sur tiene su propia cultura musical que continúa manteniendo su identidad...» (1991: 132, en Killius, 2006: 7).

La polémica existente en cuanto a si la música vocal ritual conocida como *sopanam sangitam*<sup>18</sup> es una variante estilística regional de la música carnática o constituye un sistema musical aparte (ver Rajapolan, 1967: 94; Venkitasubramonia Iyer, 1969: 5; Omchery, 1969: 12-13; Natarajan, 1986: 199; Panikkar, 1991: 132-135 o Jayashanker, 1999: 346), no afecta en absoluto a los géneros instrumentales rituales, claramente alejados de la tradición instrumental carnática por distintos motivos, como iré analizando a continuación.

### 3. Contextos de actuación

En primer lugar, aunque ambas tradiciones están vinculadas con el hinduismo y el tema dominante, tanto en las diversas composiciones de música carnática como en los diversos géneros rituales que encontramos en Kerala, es el de alabanza a Dios, los

---

<sup>18</sup> Música litúrgica interpretada cerca de las escaleras que conducen al santuario interior por la casta de músicos conocida como *marar* y acompañada generalmente del *idakka* y, ocasionalmente, del *chengila*.

contextos en los que podemos escuchar ambos géneros difieren. La música carnática es interpretada en salas de conciertos, festivales y espacios educativos, y posee una finalidad no solo devocional, sino también estética y artística al mismo tiempo (ver **imagen 3**). Los contextos de actuación de la música ritual, en cambio, son procesiones, festivales y rituales organizados en el templo en honor a una deidad, con un fin espiritual y ceremonial (ver **imagen 4**). La música es una parte integral del culto y no está destinada al entretenimiento ni al lucimiento individual de los músicos, como ocurre con la música carnática, aunque existen excepciones.



**Imagen 3.** Concierto de música carnática (Foto personal)



Imagen 4. Música ritual (Foto personal)

A grandes rasgos, los géneros interpretados durante las procesiones pueden ser fácilmente extrapolados de su contexto ritual y llevados a otros espacios de actuación como son los escenarios, la radio, la televisión, o ámbitos de propaganda política como es el caso particular de *panchavadyam*. Por estos motivos, como apunta Groesbeck (1995: 174), dichos géneros pueden ser considerados como «auxiliares» del ritual, mientras que los que se interpretan cerca del santuario central constituyen el centro de este y están dedicados únicamente a la deidad, motivo por el cual no requieren la atención de nadie ni pretenden deleitar a los devotos presentes en el templo. Además, los músicos que interpretan estos géneros deben pertenecer forzosamente a las castas asociadas con los diversos instrumentos –*marars* o *poduvals*–, mientras que los otros, al poder ser interpretados fuera de su contexto ritual, no requieren que los músicos procedan de dichas castas.

Teniendo en cuenta, por tanto, esta mayor o menor dependencia del género musical del ritual del que forma parte, Rolf Killius (2006: 51-52) define los dos primeros grupos como *aghoshavadyam*<sup>19</sup>, es decir, géneros musicales interpretados en las áreas externas del templo, principalmente con el fin de amenizar y entretener a los fieles que

<sup>19</sup> *Aghosha*: literalmente «celebración».

acuden a los festivales organizados por dicho templo. Mientras que *anusthanavadyam*<sup>20</sup>, por otro lado, es el término que engloba los géneros (como *pani*<sup>21</sup>) relacionados exclusivamente con el ritual religioso que tiene lugar alrededor del sagrario (*srikovil*). Asimismo, Killius sostiene:

Los géneros denominados *anusthanavadyam* son considerados los más antiguos; en ellos no están permitidas variaciones musicales y la improvisación es prácticamente inexistente. Generalmente, los estilos nombrados como *aghoshavadyam* derivan de los géneros *anusthanavadyam* y se los considera más sofisticados musicalmente (Killius, 2006: 52)<sup>22</sup>.

Por tanto, bajo un mismo término («música ritual») y un mismo uso, se incluyen géneros musicales con diversas funciones. En unos casos se trata de música monofuncional, es decir, géneros en su mayoría respetados como ofrendas a la principal deidad del templo, y la música como tal no existe al margen de su contexto; y en otros casos, se trata de música que podríamos denominar, por el contrario, polifuncional, puesto que, si bien está enmarcada en un particular contexto religioso, no solo sirve a otras funciones dentro del mismo (como pueden ser las de goce estético o entretenimiento), sino que en algunos casos existe fuera del contexto para el que fue creada. Este es el caso de *panchavadyam* o de *tayambaka* y *keli*, géneros que ocasionalmente son interpretados en un escenario (ver González, 2013).

#### 4. Instrumentos presentes en ambos géneros musicales

Los instrumentos musicales constituyen uno de los elementos fundamentales en el estudio de las culturas y su historia. Al analizar los instrumentos y el papel que juegan estos en ambas tradiciones musicales, hallamos también ciertas diferencias.

El sistema de clasificación de los instrumentos musicales que rige hoy en India y que aparece citado por primera vez en el *Natyasastra* (capítulo 28) se basa en el modo de producción del sonido y agrupa los instrumentos en cuatro categorías:

- a) *Tata vadya* (instrumentos «tensados»), que hace referencia a instrumentos de cuerda.

---

<sup>20</sup> *Anusthana*: literalmente «ritual».

<sup>21</sup> Género exclusivamente litúrgico interpretado tras extraer la réplica portátil del sagrario central, al comienzo de la procesión ritual.

<sup>22</sup> Traducción propia de la autora del artículo.

- b) *Avanaddha vadya* (instrumentos «cubiertos»), como los diversos tipos de tambor<sup>23</sup>.
- c) *Ghana vadya* (instrumentos «sólidos»), como campanas, platillos, gongs o badajos.
- d) *Sushira vadya* (instrumentos «huecos» o «con un tubo o conducto»), como flautas y trompetas.

El segundo método citado en dicho tratado clasifica los instrumentos según su función musical: si se utilizan principalmente para marcar la melodía, el ritmo, o, simplemente, el pulso métrico, es decir, si se trata de instrumentos solistas o, por el contrario, acompañantes.

Un tercer método de clasificación asocia los instrumentos con los diferentes tipos de personajes presentes en el drama sánscrito, lo que parece simbolizar una analogía con diversos dioses del hinduismo. Numerosos instrumentos ilustran dicha asociación. Así, por ejemplo, el *damaru* (un pequeño instrumento de percusión con forma de reloj de arena) es un emblema del dios Shiva que lo sostiene en su mano derecha. Otro ejemplo lo encontramos en Krishna (una de las encarnaciones del dios Vishnu), quien porta una flauta travesera de bambú, o en Sarasvati, la diosa de la sabiduría y las artes, patrona de los músicos, cuyo símbolo es una *vina* (principal instrumento de cuerda clásico del sur de India).

Y la última taxonomía, que aparece en el capítulo 33, asigna a los instrumentos musicales (excepto los idiófonos) un mayor o menor estatus según la complejidad de su construcción; los instrumentos cuya construcción es más elaborada están generalmente asociados con estilos complejos de interpretación, mientras que aquellos simples en su construcción están relacionados con formas más sencillas de ejecución.

Finalmente, en el mismo capítulo, existe una visión conceptual por encima de estas categorizaciones que identifica el cuerpo humano como el origen del sonido musical, otorgándole la categoría de instrumento musical por antonomasia: *gatra vina* (Flora 2000: 321). Según este pasaje, la música emana primero del cuerpo a través de

---

<sup>23</sup> El alto estatus religioso que los instrumentos de cuerda y percusión ya tenían en la India antigua queda reflejado en el lugar otorgado a los mismos en dicho esquema: primero y segundo (Kartomi 1990: 58, 60).

varios tonos que luego son transferidos a los instrumentos musicales. Dicha perspectiva otorga claramente una posición preferente a la música vocal. Esta idea de supremacía de la música vocal sobre la instrumental persiste en India en los dos sistemas clásicos, indostánico y carnático, así como en numerosos géneros folclóricos (Flora 2000: 322). Sin embargo, no ocurre lo mismo con los géneros rituales, donde es la percusión la que ocupa un lugar privilegiado.

Varios autores –Nettl (1964: 211), Deva (1977: 8), Kartomi (1990: 62), Flora (2000: 319)– consideran o sugieren que el método de clasificación presentado por Erich Von Hornbostel y Curt Sachs (que clasifica los instrumentos según la producción física del sonido en idiófonos, membranófonos, cordófonos y aerófonos) se fundamenta en este antiguo sistema indio<sup>24</sup>.

Dentro de la música carnática se encuentran instrumentos como la *vina*, el violín, la *tampura*, el *ghatam* o el *mridangam*, entre otros (ver **imagen 5**) mientras que los instrumentos representativos de la música ritual son principalmente aerófonos como el *nagaswaram*, el *kombu* (ver **imagen 6**) y membranófonos como el *chenda*, el *maddalam*, el *tavil*, el *idakka* o el *timila* (ver **imagen 7**).

---

<sup>24</sup> Su clasificación, de hecho, está basada en el catálogo de una gran colección de instrumentos musicales que recopiló el belga Victor-Charles Mahillon en 1878, los cuales se agrupaban en cuatro categorías: autófonos (denominados posteriormente idiófonos), membranófonos, cordófonos y aerófonos. *La sistemática de los instrumentos musicales* de Hornbostel y Sachs se publicó en Berlín en 1914 y constituye una de las propuestas clasificatorias más extendidas y aceptadas en el campo de la organología. En dicha clasificación la subdivisión de cada una de las categorías no está hecha sobre el mismo fundamento: los idiófonos y los membranófonos se dividen según el modo de tocarlos, los cordófonos según características externas, como la forma del cuerpo, y los aerófonos de acuerdo con el modo en el que el aire actúa en el instrumento.



**Imagen 5.** Instrumentos en la música carnática (desde la parte superior izquierda: veena, violín, tampura, ghatam y mridangam).



**Imagen 6.** Aerófonos: *nagaswaram* y *kombu*.



**Imagen 7.** Membranófonos (desde la parte superior izquierda: *chenda*, *maddalam*, *tavil*, *idakka*, *timila*).

Los primeros son afinados, suaves y melódicos, y los segundos son percusivos, intensos y resonantes. Asimismo, en la música carnática, los membranófonos e idiófonos acompañan a la voz, y, por lo tanto, ocupan un plano secundario, mientras que, en la música ritual de Kerala, los pocos instrumentos melódicos, cuando los hay, acompañan a los instrumentos de percusión, que aquí asumen el papel protagonista por antonomasia. Esto demuestra que, desde tiempos antiguos, los malayalis han otorgado una especial importancia al ritmo, no solo atribuyéndole un carácter divino, sino también manteniéndolo como una forma de arte independiente y compleja. Algunos de estos instrumentos, además, se consideran sagrados y se utilizan solo durante ciertos rituales y ocasiones específicas celebradas dentro del templo<sup>25</sup>, mientras que otros forman parte de los festivales que tienen lugar en sus recintos exteriores y sirven de acompañamiento en los diversos géneros teatrales y de danza interpretados tanto en dicho contexto como en aquellos seculares.

---

<sup>25</sup>Existen incluso rituales tanto para la consagración como para la profanación del instrumento cuando este se daña o se rompe.

Por otro lado, el modo en que son percutidos la mayoría de los membranófonos en la música ritual (con las palmas de la mano o con baquetas) poco tiene que ver con la técnica empleada en instrumentos clásicos como el *mridangam* o el *ghatam*, percutidos básicamente con los dedos. Como señala Rajagopalan (1967: 90), «[...]probablemente se deba a que en su mayoría son instrumentos para ser interpretados en áreas exteriores y el sonido de los dedos no sería suficientemente perceptible».

Asimismo, la interacción de música y músicos difiere en ambos géneros. Mientras que en los conciertos de música clásica los músicos interpretan sus instrumentos sentados en el suelo, bien en un escenario, bien en una plataforma, en los géneros rituales los intérpretes se mantienen siempre de pie. En cada familia de instrumentos existe una figura central, un «jefe», situado en el centro de la alineación, responsable de guiar al resto de músicos a lo largo del tiempo de la actuación, previamente determinado, y cuyas indicaciones han de seguir todos los músicos. Dicho líder suele ser el de mayor edad y es el que posee una mayor capacidad técnica interpretativa; es, por tanto, el solista más importante de la actuación. Y al igual que ocurre en los conciertos de música carnática, el músico dispone de solos en los que puede demostrar su creatividad y su destreza técnica realizando todo tipo de complicadas combinaciones rítmicas dentro del *tala* marcado al comienzo. Por último, cabe destacar que la asociación entre géneros e instrumentos musicales y castas es notable en el estado de Kerala.

Las castas que participan en los géneros rituales son principalmente dos: *marar/poduval* y *nayar* (aunque esta última no es propiamente una casta de músicos). Los miembros pertenecientes a la casta *marar* interpretan los instrumentos membranófonos *chenda*, *idakka*, *timila* y *maram*, el aerófono *shanku* y el idiófono *chengila*. En el pasado, cada músico, a lo largo de su período de aprendizaje, tenía que aprender al menos tres de los instrumentos nombrados, incluido aquel en el que fueran a especializarse, además del género vocal *sopanam sangitam*. Tradicionalmente, los miembros pertenecientes a la casta *marar* eran los designados para interpretar música ritual; vivían cerca de los templos y trabajaban para ellos. Actualmente, a menudo, sus viviendas siguen estando situadas cerca del templo al que pertenecen, al que acuden diariamente para tocar y participar en rituales realizados en los mismos a lo largo del día. Así, los miembros más jóvenes de estas familias están expuestos a esta música desde una edad muy temprana, con lo que tienen la oportunidad de escucharla y entenderla día a día. Aquellos miembros

pertenecientes a la casta *nayar*, que en su mayoría son músicos, pueden interpretar los instrumentos *maddalam* (membranófono), *kombu* y *kurum kuzhal* (aerófonos) e *ilathalam* (idiófono). Al contrario de lo que ocurría con los miembros de la casta *marar*, los de la casta *nayar* no estaban obligados a aprender más de un instrumento, sino que, desde el comienzo, se especializaban solamente en uno de los asignados a su casta, algo que ya ocurre hoy también con los miembros de la casta *marar*. La música ritual, en definitiva, está limitada a castas o comunidades tradicionales que mantienen los conocimientos generación tras generación.

De igual modo, el sistema de castas ha tenido históricamente una influencia significativa en la música carnática. Durante siglos, su práctica y transmisión estuvieron dominadas por miembros de las castas superiores: los brahmanes. Sin embargo, en la actualidad, la música carnática es una disciplina que puede ser estudiada por cualquier persona en academias o escuelas de música, sin importar su religión, casta o estatus.

## 5. Estudio comparativo del sistema rítmico presente en ambas tradiciones

La estructura de los *talas* presentes en el sistema actual de Kerala parece diferir del presente en la música carnática, como iré analizando a lo largo de este apartado. La música carnática se basa en los *sapta talas*<sup>26</sup> (ver **cuadro 1**) y sus combinaciones con los cinco tipos de *jatis* que el *laghu* puede adoptar: *tisra* (tres pulsos), *chaturasra* (cuatro), *khanda* (cinco), *misra* (siete) y *sankirna* (nueve), de lo cual resultan treinta y cinco *talas* diferentes. Sin embargo, en la música de Kerala, como afirman Omchery Bhalla (1990: 2) y Groesbeck (Groesbeck y Palackal, 2000: 939), estas cinco variedades de *laghu* no existen.

Además, mientras que en la música carnática cada *tala* generalmente implica un único y determinado número de pulsos (por ejemplo, un ciclo de *adi tala* consta de ocho pulsos; un ciclo de *chaturasra jati rupaka* tiene seis, etc.). En Kerala, por el contrario, un ciclo de un determinado *tala* puede contar con diferentes índices de pulsos conocidos como *kalams*<sup>27</sup>; y el que un mismo *tala* pueda constar de más de dos números diferentes de pulsos es inhabitual en la música carnática.

---

<sup>26</sup> *Talas* principales del sistema musical carnático: *dhruva*, *matya*, *rupaka*, *jhampa*, *triputa*, *ata* y *eka*.

<sup>27</sup> Número de pulsos por ciclo de *tala*, cuya duración se mantiene regular y constante a lo largo de los períodos que constituyen dicho *tala*.

<i>SAPTA TALAS</i>		
NOMBRE	ANGAS <sup>28</sup>	REPRESENTACIÓN SIMBÓLICA
<i>DHRUVA</i>	4: <i>laghu+drutam+laghu+laghu</i>	O
<i>MATYA</i>	3: <i>laghu+drutam+laghu</i>	O
<i>RUPAKA</i>	2: <i>drutam+laghu</i>	O
<i>JHAMPĀ</i>	3: <i>laghu+anudrutam+drutam</i>	◡ O
<i>TRIPUTA</i>	3: <i>laghu+drutam+drutam</i>	O O
<i>ĀTĀ</i>	4: <i>laghu+laghu+drutam+drutam</i>	O O
<i>EKA</i>	1: <i>laghu</i>	

Cuadro 1. *Sapta talas* de la música carnática

Asimismo, en la música ritual los diferentes *kalams* se desarrollan según la disminución progresiva del número de pulsos o del ciclo de *talas* con un constante incremento del tempo; y dicho concepto es completamente ajeno a la mayoría de los géneros de la música carnática, en los que el tempo y los ciclos del respectivo *tala* permanecen constantes de un modo preciso desde el comienzo hasta el final de la pieza musical.

<sup>28</sup> El cálculo del *tala* se realiza con la mano derecha y cada *anga* se expresa de la siguiente forma:

- *Anudrutam* (cuyo símbolo es un semicírculo): palmada audible, bien sobre la mano izquierda, bien sobre el muslo derecho. En notación dicha palmada se representa con el símbolo X.
- *Drutam* (cuyo símbolo es un círculo): palmada de la misma forma descrita anteriormente, seguida de un giro de la mano (palma hacia arriba) y golpe silencioso de la misma forma con el dorso. Su representación simbólica es: X (palmada), V (giro de la mano).
- *Laghu* (cuyo símbolo es una línea vertical con subíndices numéricos): palmada seguida de golpes silenciosos con los dedos sobre la mano izquierda o sobre el muslo derecho empezando con el dedo meñique. Su representación simbólica es X para la palmada seguida de números para las cuentas con los dedos. El número de tiempos en un *laghu* varía según las cinco posibles familias rítmicas que puede adoptar, explicadas en la nota a pie de página anterior.

Más aún, teniendo en cuenta que el número de pulsos de un determinado *kalam* en un *tala* establecido puede coincidir, como de hecho sucede, con el número de pulsos de un *tala* del sistema carnático (ver **cuadro 2**), aun así existen dos aspectos importantes que los distinguen.

<i>TALA</i>	<b>PULSOS</b>	<b>EQUIVALENTE EN MÚSICA CARNÁTICA</b>
<i>Panchari</i>	6	<i>Chaturasra jati Rupaka tala</i>
<i>Chempada</i>	8	<i>Chaturasra jati Triputa tala (adi)</i>
<i>Chempa</i>	10	<i>Misra jati Jhampa tala</i>
<i>Triputa</i>	7	<i>Tisra jati Triputa tala</i>
<i>Adanta</i>	14	<i>Khanda jati Ata tala</i>
<i>Eka</i>	1	<i>Chaturasra jati Eka tala</i> <sup>29</sup>
<i>Dhruva</i>	14	<i>Chaturasra jati Dhruva tala</i>

**Cuadro 2.** Equivalencia entre los *talas* de la música ritual y la música carnática.

En primer lugar, en tanto que en la música carnática (particularmente en los conciertos de música vocal), los intérpretes, e incluso el público, mantienen el *tala* por medio de un sistema de gestos realizados con la mano, en los géneros rituales de Kerala, los intérpretes mantienen el *tala* en los idiófonos (y en ocasiones en los membranófonos); raramente los oyentes marcan el *tala* con sus manos. Así señala, entre otros, Powers:

Las secciones del *tala* son marcadas por idiófonos de uno u otro tipo, como es el caso de los conjuntos procesionales de los templos del sur de India; (...) En los estilos de concierto clásico, sin embargo, las divisiones del *tala* son marcadas bien por el intérprete principal con su mano, bien por el intérprete de un cordófono en las cuerdas laterales o no se marca de ningún modo (Powers, 1980:114).

---

<sup>29</sup> Dicha equivalencia, a simple vista, no es sostenible, puesto que en la música carnática *chaturasra jati eka* está formado por cuatro pulsos (*laghu* marcado con una palmada seguida de tres toques con los dedos meñique, anular y corazón respectivamente), mientras que en la música ritual dicho *tala* consta de un pulso.

Efectivamente, en India, la música ritual y devocional incluye de forma habitual el uso de idiófonos que mantienen el *tala*, al igual que sucedía en el drama antiguo, como aparece indicado en el capítulo 31 del *Natyasastra*. Groesbeck (1995: 369) argumenta como posible razón de esta diferencia entre ambos géneros, el hecho de que durante cientos de años en el sur de India los únicos gestos realizados con la mano para marcar el tiempo en música han sido aquellos asociados con los valores rítmicos estandarizados en la música carnática; y puesto que *laghu*, *drutam* y *anudrutam* no figuran en la teoría de la música ritual, el concepto de mantener el *tala* por medio de gestos manuales está igualmente ausente.

Un segundo aspecto hace alusión al lugar donde se sitúan los acentos dentro de un ciclo del *tala*. Si bien, como afirma Omchery (1990: 3-4), en ambos sistemas musicales los *talas* se expresan a través de *sasabdakriyas*<sup>30</sup> y *nisabdakriyas*<sup>31</sup>, la forma de marcarlos varía, como acabamos de ver en el punto precedente. Mientras en la música carnática los *sasabdakriyas* se expresan con palmadas generalmente sobre el muslo y los *nisabdakriyas* con los toques marcados por los dedos, en la música de Kerala ambos *kriyas* se expresan con toques sonoros en el idiófono o membranófono en el primer caso y silencios o toques silenciosos en el segundo caso.

Teniendo en cuenta lo anterior, los percusionistas tienden a situar el acento más importante del ciclo del *tala* (*samam* o *sam*) bien al comienzo y final del ciclo o bien solo al final de este; en la música carnática, por el contrario, el acento primario que ejerce como centro de gravedad de todo el ciclo se sitúa siempre al comienzo del ciclo o *avarta* (Deva, 1993: 33).

No obstante, algunos autores han argumentado que los *talas* de Kerala, usados en la música instrumental ritual o en géneros teatrales tales como el *kathakali* son idénticos a ciertos *talas* del sistema musical carnático; pero dichos autores no justifican sus planteamientos o, en todo caso, sus razones no son convincentes. Aunque las comparaciones establecidas (recogidas ya en el **cuadro 2**) ignoran los puntos resumidos anteriormente, pueden ser en cierta manera justificables en tres de los ejemplos: *panchari*, *chempada*, *adanta*.

---

<sup>30</sup> Es el pulso del *tala* marcado de forma sonora.

<sup>31</sup> Es el pulso del *tala* marcado de forma insonora.

Por ejemplo, el ciclo de ocho pulsos de *chempada tala* es generalmente percutido de la siguiente forma: . . . X . X . X (donde X indica golpe sonoro y el punto golpe silencioso o silencio) o también X . . . X . X . (X), donde el toque final es el primer pulso del ciclo siguiente. Su equivalente en la música de Kerala, *adi tala*, es percutido: X . . . X . X . Y aunque el lugar de los acentos o *kriyas* difiere en ambas versiones, las divisiones del *tala* coinciden, siendo en ambos casos: 4+2+2. Y lo mismo ocurre en los casos de *adanta* y *panchari*.

Sin embargo, respecto a los otros tres *talas* (*chempa*, *triputa* o *muri adanta* y *eka*), dichas comparaciones no son sostenibles, como argumenta asimismo Groesbeck (1995: 372).

- a) En primer lugar, *chempa* (en su *kalam* de diez pulsos) es percutido de la siguiente forma: . X X X X . X X . X (5+3+2), mientras que *misra jati jhampa* es percutido: X . . . . . X X . (7+1+2).
- b) En segundo lugar, un ciclo de *eka tala* consta de uno o dos pulsos, mientras que en la música carnática *chaturasra jati eka* contiene cuatro.

Por otro lado, cada recital instrumental carnático incluye un solo de percusión en el *mridangam* que recibe el nombre de *tani avartanam* y que puede ser acompañado por los instrumentos *ghatam*, *khanjira* o *morsing* cuando estos forman parte del grupo (ver **imagen 8**). Pero este componente formal de la música carnática no guarda ninguna conexión con los géneros de Kerala, por varias razones: en primer lugar, en los géneros de percusión rituales el tempo aumenta de velocidad considerablemente según los *kalams*, mientras que, a lo largo de este solo de percusión carnática, se supone que el tempo ha de permanecer invariable (aunque en la práctica normalmente la velocidad aumenta ligeramente); y en segundo lugar, el *tala* presente en dicho solo carnático es invariable a lo largo del mismo, mientras que en los géneros rituales la duración del ciclo del *tala* varía en las diferentes secciones o *kalams* (Groesbeck, 1995: 217).



**Imagen 8.** De izquierda a derecha: *ghatam*, *khanjira* y *morsing*.

En la tradición carnática, por tanto, no existen géneros equivalentes a *panchavadyam* o *tayambaka*, por ejemplo, ni en la tradición originaria de Kerala existe un género comparable al solo de percusión en un concierto carnático. Asimismo, cada género instrumental de Kerala tiene su propia selección de *tala* o *talas* exclusivos en los que siempre se interpreta, al contrario de lo que ocurre en la música carnática, donde un mismo género musical es interpretado en diferentes *talas*. Estas razones nos conducen a la conclusión de que el sistema de *talas* de Kerala es considerablemente más específico respecto a los géneros que el utilizado en la música carnática.

## 6. Conclusiones

Finalizo el artículo resumiendo los aspectos desglosados a lo largo del mismo. En primer lugar, la música carnática no es solo propia de Kerala sino de todo el sur de India y es interpretada en escenarios, festivales y eventos culturales con fines claramente artísticos y de entretenimiento, aunque posea un origen espiritual. La música ritual, por el contrario, es una música funcional y devocional, en su mayoría utilizada para acompañar diversos rituales religiosos y festivales llevados a cabo en los templos. Su objetivo, por lo tanto, no es artístico, como la música carnática, sino espiritual y, en la mayoría de los casos, no existe fuera del ritual del que forma parte.

En segundo lugar, no solo no comparten instrumentos, sino que los de cada tradición musical difieren mucho entre sí, tanto en su aspecto como en su sonido y técnica de interpretación.

Y, por último, aunque ambos géneros musicales ofrecen posibilidades tanto para la interpretación colectiva como individual y poseen una estructura musical compleja basada en ritmos bien definidos, el sistema de *talas* empleado en cada uno de ellos sigue distintas formalidades. La música carnática se basa en un marco rígido de *talas* y *ragas* que permite cierta improvisación, mientras que la música ritual es más repetitiva y cíclica, centrada en crear un ambiente devocional que induzca al trance.

Por lo tanto, es pertinente finalizar este artículo subrayando la idea de que ambas tradiciones, la música clásica carnática y la música ritual, no pueden ser consideradas sino como culturas musicales independientes. Y aunque es cierto que existen similitudes entre ambas, en último término son claramente sistemas musicales distintos, no solo con relación al sistema rítmico y la valoración que este recibe, sino también en lo relativo a otros aspectos como son los géneros musicales que los integran, los instrumentos utilizados, las funciones de estos o las comunidades de músicos presentes en ambas categorías musicales.

#### OBRAS CITADAS

- BABIRACKI, CAROL M. (1991). "Tribal Music in the Study of Great and Little Traditions of Indian Music". En Bruno Nettl and Philip V. Bohlman (eds.). *Comparative Musicology and Antropology of Music*, Chicago: The University of Chicago Press.
- BHAGYALEKSHMY, DR. S. (2004). *Karnatic Music Reader*. (4 Vols.), Nagercoil: CBH Publications.
- DEVA, DR.B. CHAITANYA (1977). *Musical Instruments of India*. New Delhi : National Book Trust.
- FLORA, REIS (2000). "Classification of Musical Instruments". En Alison Arnold (ed). *The Garland Encyclopedia of World Music*, New York and London: Garland Publishing Company. Vol. 5 (South Asia: The Indian subcontinent): 319-26.
- GONZÁLEZ LEGIDO, MARÍA (2013). *Panchavadyam: contexto y performance de un género musical presente en los templos de Kerala (India)*, Valladolid: Universidad de Valladolid.
- GROESBECK, ROLF AND PALACKAL JOSEPH J. (2000). "Kerala". En Alison Arnold (ed). *The Garland Encyclopedia of World Music*, New York and London:

- Garland Publishing Company. Vol. 5 (South Asia: The Indian subcontinent): 929-951.
- GROESBECK, ROLF (1995). *Pedagogy and Performance in 'Tayambaka'*. Vols. I-II *PhD Thesis*, Ann Arbor: UMI Dissertation Services.
- HORNBOSTEL, ERICH MORITZ VON y CURT SACHS (1914). “«Systematik der Musikinstrumente: Ein Versuch»”. En *Zeitschrift für Ethnologie*, Berhend: Columbia University Vol. 46/4-5): 553-590.
- JAYASHANKER, S. (1999). *Temples of Kerala*, New Delhi: Manager Government of India Press.
- KARTOMI, MARGARET J. (1990). “Indian and Sri Lankan Classifications from Ancient to Modern Times”. En *On concepts and Classifications of Musical Instruments*, Chicago: The University of Chicago Press.
- KILLIUS, ROLF (2006). *Ritual Music and Hindu Rituals of Kerala*, Delhi: B.R. Rhythms.
- MUNI, BHARATA (2019). *Natyasastra* (Iván González Cruz, ed.), Zaragoza: Libros Pórtico.
- NATARAJAN, S. (1986). “Sopana Music”, *The Journal of the Madras Music Academy*, vol. 57: 199-204.
- NETTL, BRUNO (1964). *Theory and Method in Ethnomusicology*, New York: Free Press of Glencoe.
- OMCHERY BHALLA, DEEPTI (1990). "The Talas of Kerala". En *Studies in Indian Music and Allied Arts*, Omchery Leela and Omchery Bhalla (eds.). Delhi: Sundeep Prakashan. Vol.5: 1-17.
- OMCHERY, LEELA (1969). “The Music of Kerala. A Study”, *The Journal of the Sangeet Natak Akademi*. Vol.14: 12-23.
- PANNIKAR, KAVALAM NARAYANA (1991). *Folklore of Kerala*, New Delhi: National Book Trust.
- PESCH, LUDWIG (1999). *The Illustrated Companion to South Indian Classical Music*, New Delhi: Oxford University Press.
- POWERS, HAROLD S. (1980). “India, Subcontinent of: 1) The Region, its Music and Music History y 2) Theory and Practice of Classical Music”. En *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London: Macmillan Press Limited. Vol. 9: 69-141.

RAJAGOPALAN, L.S. (1967). “Thayambaka: Laya Vinyasa”, *The Journal of the Madras Music Academy*, Vol.38: 83-102.

VENKITASUBRAMONIA IYER, DR. S. (1969). “Some Rare Talas in Kerala Music”, *The Journal of the Sangeet Natak Akademi*. Vol.14: 5-11.

WADE, BONNIE C. (2004). *Music in India: The Classical Traditions*, New Delhi: Manohar Publishers & Distributors.

MARÍA GONZÁLEZ LEGIDO es profesora asociada del Departamento de Historia y Ciencias de la Música (Universidad de Valladolid) desde 2024 y especialista de música del Cuerpo de Maestros de la Junta de Castilla y León desde 2007. Es doctora en Musicología por la Universidad de Valladolid (mención internacional del Programa “Música Española”), licenciada en Historia y Ciencias de la Música, diplomada en Educación Musical, y tiene el título profesional de Piano por el Conservatorio de Música de Valladolid. Ha sido ponente en diversos ciclos de conferencias, tanto sobre música española como sobre organología y música ritual del sur de India, y es coautora del libro *Sangita y Natya. Música y artes escénicas de la India*, editado por la Universidad de Valladolid.