

Revista de

CIENCIAS SOCIALES & HUMANIDADES

AÑO 4 / N° 7

Vicerrectoría de Investigación e Internacionalización

Universidad Pedagógica de El Salvador “Dr. Luis Alonso Aparicio”

ALABADOS, CANTOS Y SONES, su relevancia social en la dinámica social comunitaria del pueblo de Izalco

**PRAISES, SONGS AND SOUNDS,
their social relevance in the community
social dynamics of the municipality of Izalco**

Francisco Enrique Santos Alvarenga

Universidad Pedagógica de El Salvador

francisco.santos67009@uped.edu.sv

orcid.org/0000-0002-9680-6126

Marielos Ivette Rodríguez Cornejo

Universidad Pedagógica de El Salvador

marielos.rodriguez66837@uped.edu.sv

orcid.org/0009-0009-0908-5710

pp. 59 - 74

Recibido: 03-07-2024 Aceptado: 03-04-2025

Resumen

La presente investigación se desarrolló a partir del registro y análisis de los distintos alabados, cantos y sones, que se conservan en la actualidad en la memoria colectiva de los izalqueños, haciendo un recorrido por las distintas fiestas, desde María Asunción, al Niño Dios de Belén, entre “suba la que es virgen” y el tradicional “*Jeu*”, que conservan y abstraen cosmovisiones, sacras y profanas de las divinidades, siendo un patrimonio inmaterial que continua, hasta nuestros días, engalanando las identidades comunitarias y alegrando a los santos.

PALABRAS CLAVE: alabados, sones, indígenas, cofradías, cosmovisión.

Abstract

This research was developed through the documentation and analysis of various alabados, chants, and sones that are still preserved in the collective memory of the people of Izalco. It offers a journey through different religious festivities —from the Feast of the Assumption of Mary to the Child God of Bethlehem— featuring expressions such as “Suba la que es virgen” and the traditional “*Jeu*”. These elements encapsulate and convey both sacred and profane worldviews of the divine, forming an intangible cultural heritage that endures to this day, adorning communal identities and bringing joy to the saints.

KEYWORDS: Praise, Songs, Indigenous Peoples, Brotherhoods, Worldview.

Planteamiento del problema

Las cofradías son estructuras establecidas por las pasadas instituciones de poder económico colonial, determinadas por la iglesia y los mismos individuos para la organización, la evangelización y el control de las comunidades indígenas. Sin embargo, las cofradías asumidas por los indígenas posterior a la independencia, las cofradías sin el control de la iglesia, tras la ruptura del regio patronato (1886), constituyeron nuevas dinámicas en la que lo sagrado cohabita intrínsecamente con lo profano y donde ambos coexisten para el funcionamiento y desarrollo de las prácticas mágico-religiosas de los individuos afiliados a ellos; tal es el caso de Izalco y las cofradías indígenas, pues mantienen una estrecha relación de lo social (profano) con lo estipulado (sagrado), en la que la música es el elemento infaltable para la celebración de los Santos (Delgado, 2013).

La música de las cofradías se nutre de dos vertientes: la autóctona-colonial y la moderna. Es decir, se advierte un claro sincretismo entre la música de origen ancestral y colonial (folklórica) y, en la actualidad, la música moderna de alcance global. Esta última se incorpora como un elemento adicional en el repertorio de los músicos de las cofradías izalqueñas. En contraste con la vertiente autóctona-colonial, estas expresiones modernas se interpretan para animar las festividades y cumplir con el compromiso de generar el baile de las cofradías. Sin embargo, ello ha implicado la exclusión de los sones “indígenas” y la estructuración de nuevas formas de “entonar”, o bien, de establecer sus sustitutos, ejecutados principalmente por la marimba de arco, instrumento indispensable y símbolo identitario de las cofradías.

La música que se ejecuta en las celebraciones popular-religiosas en Izalco, son una expresión propia, particular, cercada por la experiencia de los indígenas izalqueños, transmitiendo sus sentires hacia la divinidad y entre ellos.

Indígenas, música y baile

La región de los izalcos (Izalco, Caluco, Nahulingo y Tacuscalco) es una de las más antiguas en lo que actualmente se conoce como El Salvador. Han sido descubiertos, por ejemplo, tres sitios prehispánicos que lo evidencian: Tapalshucut, Huiscoyolate y San Isidro, fechados entre el 400 a. C. al 200 d. C. Cuando Pedro de Alvarado cruzó el río Paz con sus compañeros de

armas y una horda de indígenas guerreros, la mayoría de las personas que hallaron en esta zona eran nahuas pipiles (Amador, Fowler y Escamilla, citados en Erquicia y Herrera, 2010).

Lardé y Larín (2010) explica que, en 1550, Izalco tenía una población aproximada de 4,500 habitantes siendo, en esa época, el núcleo poblacional más numeroso. Entonces, se cosechaban grandes cantidades de cacao y bálsamo. La región era una de las más ricas de toda la provincia de Centroamérica.

Después de la independencia de España, Izalco quedó dentro de la circunscripción guatemalteca. Sin embargo, en 1823 se anexó a El Salvador. Un año después fue incluida en el departamento de Sonsonate (Erquicia y Herrera, 2010).

En la actualidad, Izalco, a pesar de su historia prehispánica, proceso de colonización, eliminación de tierras ejidales, sometimiento de su población y otros eventos límite, sigue teniendo una fuerte cultura e identidad étnica, la cual se expresa en diversos aspectos de la vida cotidiana y ritual, pues, tal como dice Bolívar (2006): la identidad es un desarrollo que articula la vida individual y la del grupo (p.16).

Para este estudio, el foco de análisis será la cultura musical popular, definida, según Santos (2007), como:

conjunto de estructuras sociales, de manifestaciones intelectuales, artísticas que caracterizan a una sociedad en proceso de ritualidad religiosa o en la cotidianidad, se convierte en un medio de comunicación con altos contenidos de subjetividad, materializada en las formas de circulación de las composiciones con ritmo, la armonía y melodía. (p. 34)

Que, para el caso de Izalco, se expresan mediante un conjunto de alabados, cantos y sones que entonan las cofradías del pueblo izalqueño, pues es ahí en donde se transmiten “tramas de significado”. Es así, que la música para este estudio se convierte en un elemento más en la construcción de la cultura e identidad, como nos dice Pelinski (2000, p. 12): la “cultura y música se implican mutuamente, son las caras distintas de una misma moneda”.

Al entender la relación estrecha entre música y cultura, comprendemos que tanto las identidades como los entramados de significado se encuentran

también en los *performances* musicales y en los actos de escuchar, pensar, opinar y escribir sobre la música (Wong, 2013, p. 29).

La composición musical de una comunidad, tal es el caso de la población indígena salvadoreña, como práctica cultural, y que yace en su cotidianidad, provocan que, inherentemente, la misma población como sujeto, cree un entramado de signos y significados simbólicos, en torno a la producción de música local y la dinámica social, religiosa y cultural de la comunidad, como en este caso la izalqueña. En ese sentido, las composiciones musicales se relacionan con la convivencia con el entorno, formándose una subjetividad colectiva que se manifiesta en las celebraciones populares y comunitarias desarrolladas por las cofradías.

Por consiguiente, lo que nos interesa es identificar la significación, la manera en cómo la música se percibe, sus usos y funciones dentro de la colectividad, es decir, su relevancia social (Martí, 1992). Para ello, como propone Pelinski (2000), es necesario ir a las comunidades donde esa música es producida, creada y contextualizada en su ambiente como parte integral en el que adquiere sentido, pues la música al ser analizada en un escritorio y a través de las representaciones abstractas de las cadencias sonoras, es insuficiente, carece de sentido.

Metodología

Este estudio de carácter descriptivo cualitativo. En ese entendido, los actores claves abordados fueron personas que poseían las siguientes características: a) músicos populares del pueblo, b) cofrades, c) encargados de ejecutar los alabados y sones durante el desarrollo de las ceremonias de las cofradías de María Asunción y la cofradía de Belén.

Resultados de investigación

¿Quién es la que sube sobre el hemisferio?

Don Jorge Ramos (comunicación personal, 2024) y su esposa, quienes compartieron uno de los cantos que presentan en la parroquia de la María

de Asunción junto a su grupo de coro llamado Sagrada Familia, señalan la diferencia entre alabado y alabanza:

Pues yo siento como que si lleno al mismo, pero me da como que el alabado es más antiguo y la alabanza es más actual, y que así la han nombrado, como ahora dicen: balada rítmica, que antes era bolero y le ponen otro agregado, eso entiendo yo; pero la mayoría mucho nombran alabanza. Y el canto “suba la que es virgen” es alabado.

En comprensión a la diferencia entre alabanza y alabado, don Jorge Ramos (comunicación personal, 2024), interpretó junto a su esposa el alabado “Suba la que es virgen”, el cual se canta únicamente el 14 y 15 de agosto o para algunos rezos de mayo.

*Suba la que es virgen, mi reina del cielo.
 Suba, suba, su grandeza y gocen de su reino.
 ¿Quién es la que sube sobre el hemisferio?
 la aurora divina, a dar luz al cielo.
 Suba la que es virgen, mi reina del cielo.
 Suba, suba su grandeza y gocen de su reino.
 Angélicas tropas, salid al encuentro
 que sube la madre del divino verbo
 Suba la que es virgen, mi reina del cielo.
 Suba, suba su grandeza y goce de su reino.
 Abrir esa puerta, príncipe supremo,
 rompan los picios y rásquense los velos.
 Sol, luna y estrella
 hagan salva a un tiempo.
 Suba la que es virgen, mi reina del cielo.
 Suba, suba su grandeza y goce de su reino.
 Del valle más triste, súbanlo contentos,
 la tierra bendita a los mismo cielos
 Suba la que es virgen mi reina del cielo.*

*Suba, suba su grandeza y goce de su reino.
Si hoy no tiene madre, sois del mismo tiempo
de los pecadores, amparo y consuelo.
No olvide señora, los humildes ruegos,
danos fortaleza contra el mismo infierno
Adiós, madre nuestra, hasta que, en el cielo,
todos te alabemos por siglos eternos.
Suba la que es virgen, mi reina del cielo.
Suba, suba su grandeza y goce de su reino.*

Esta interpretación musical, es muy relevante en cuanto a la presencia de elementos sincréticos que yacen dentro de su letra siendo que, por una parte, el alabado refiere a una divinidad como la Virgen y por el otro hace uso de elementos naturales del entorno y que inherentemente aluden al pasado étnico de la población misma, la cual veneraba a la naturaleza

Las manifestaciones de la divinidad en relación con los alabados se representan con los *parabienes* como un resultado sincrético comunitario que se entona para *el buen morir* de los niños y que, en la actualidad, dicho canto ha quedado en desuso, según información proporcionada por don Felipe de Jesús Pilia (comunicación personal, 2019), que se entona:

*He venido a esta casa,
sin que me haigan convidado
a cantarle los parabienes
a este niño amortajado.
No llores madre amorosa
no llores con desconsuelo
porque tu niño está en el aire
sin poder dentrar al cielo.
Ya se va tu muchachito
el que tanto te ha molestado
el que hizo tus caprichos
sobre de tus tiernos brazos.
A las 11 de la noche*

*sale un ángel al camino
a pedirle, a Jesucristo
que le dé su buen camino.
Ya me voy madre querida
y jamás te volveré a ver
alguna noche, en tus sueños
en tus brazos estaré.
Los padrinos de este niño
que contentos estarán
porque llevan corona y palma
a la gloria celestial,
En la cuesta de los anones
hay descanso y dijo:
“yo regreso, porque dejo a mi querida mamita”
en la cuesta de los pinos.
Hay descanso y dijo:
“yo regreso, porque dejo a mis queridos padrinos”
Ya llevan tu muchachito
lo llevan para el campo santo.
Gloria al Padre, gloria al Hijo, gloria al Espíritu Santo
Toquen, toquen las campanas
las campanas del campanario
a que oigan los de su pueblo
que le rezan el rosario.*

Los parabienes son un recurso de consuelo y desahogo de las madres que han perdido a sus hijos en edad temprana; cabe destacar que la letra de los parabienes varía de acuerdo con la localidad donde se entona, por tanto, existen una infinita cantidad de ejecutarlo.

¡Que se quiebre la guitarrilla!

En la población de Izalco, las bombas son muy relevantes en cuanto a la expresión musical que precede al rezado del Niño Dios de Belén, donde uno

de los informantes claves, en esencia, resaltó varias bombas de las cuales el punto culminante era el ¡Jeu!, o el tradicional grito al que también se le conoce como tabal o jeu (Avelar, 2017).

De igual forma, el entrevistado don Felipe Pilia (comunicación personal, 2019), compartió varias bombas que muestran la riqueza cultural y religiosa que la comunidad de Izalco posee; el canto del jeu posee una dualidad marcada entre lo sacro y lo profano, en el que, en un tiempo estipulado, se entonan las bombas de rigor, en honor al Niño Dios, y, ya entrada la noche, se inician las bombas picarescas con el propósito de mantener despiertos a quienes asisten a la procesión:

Bombas para botar un palo

–Las muchachas de este tiempo parecen al café molido –¡Jeu!

... apenas tienen 15 años y ya andan buscando marido –¡Jeu!

–Las muchachas de este tiempo parecen a la flor de caña –¡Jeu!

... apenas conocen Sonsonate y dicen ser de España –¡Jeu!

–Las muchachas de este tiempo parecen a la maqueta de queso –¡Jeu!

... pintaditas de la cara y chorreadas del pescuezo –¡Jeu!

Según lo señalado por don Felipe de Jesús Pilia (comunicación personal, 2019), se destaca la celebración navideña y un canto asociado de manera exclusiva a esta festividad, el cual forma parte integral del ritual y refuerza el sentido mismo de la celebración.

Nacimiento del Niño

–¡Oh!, pascua dichosa del gran supremo ser –¡Jeu!

... fuiste religioso antes de nacer –¡Jeu!

–A las doce de la noche un hermoso gallo cantó –¡Jeu!

... dándoles el aviso que el Niño Mesías nació –¡Jeu!

–La estrella del oriente que le da su resplandor –¡Jeu!

... resplandece al Niño lindo con todo su amor –¡Jeu!

–Los grandes tres reyes magos ya vienen del oriente –¡Jeu!

... a ver el Niño lindo en su gran nacimiento –¡Jeu!

–San José y la Virgen lo están adorando –¡Jeu!

... *el buey y la mula lo están calentando* –¡Jeu!
 –¿*Quién me cortó el cojollo del palito de ruda?* –¡Jeu!
 ... *estas son las alegrías de la gran Virgen pura* –¡Jeu!
 –¿*Quién me cortó el cojollo del palito de hierbabuena?* –¡Jeu!
 ... *estas son las alegrías de la gran Nochebuena* –¡Jeu!
 –¿*Quién me cortó el cojollo del palito de higuero?* –¡Jeu!
 ... *estas son las despedidas del día 6 de enero* –¡Jeu!
 –¿*Quién me cortó el cojollo del palito de higuero?* ¡Jeu!
 ... *adiós niñito lindo, hasta el año venidero* –¡Jeu!

En relación a lo anterior, se hace mención que el *Jeu*, en la actualidad carece de una trascendencia o comenzó a verse con menos misticismo, e incluso forma parte de las actividades de los demás niños dioses que actualmente están presentes en Izalco, lo que provocó la pérdida de su originalidad (Avelar, 2017).

En este contexto, ambas manifestaciones musicales interpretadas por don Felipe Pilia (comunicación personal, 2019), reflejan la complejidad de su utilidad, significado y funcionalidad dentro del ámbito religioso, particularmente en cuanto a la relevancia social que adquieren estas bombas en el desarrollo de actividades como procesiones y festividades dedicadas a los Santos o Niños Dioses.

Según Martí (1992):

Relevancia social sería un concepto vacío o poco útil si no nos sirviese para articular algunas categorías de análisis sociocultural. En principio, [...] es la significación [...]; por otra parte, [...] la manera como una música es percibida [...] implicará unos determinados usos y, por ende, también ciertas funciones en el seno de la colectividad. (p. 14)

Por tanto, los cantos o bombas que pertenecen a este grito del *Jeu*, dan a comprender una basta complejidad y vinculación entre elementos étnicos y religiosos como en “El nacimiento del Niño”, donde relucen los elementos naturales –como las plantas que crecen en las cercanías al pueblo de Izalco– y consecuente a su relación, tanto musical como fonética, en las continuidades a la expresión del nacimiento del Niño Dios. Así mismo,

destacan elementos particulares identitarios como en “La bomba para botar un palo”, donde se muestran las realidades de la comunidad de Izalco, como por ejemplo la descripción burlesca de la juventud de la comunidad y la genialidad musical con la que se manifiesta.

La cofradía del Niño Dios de Belén se ve acompañada de una gran gama de elementos musicales en la que los cantos llegan a tener no solo una función de sumergir al individuo en el estado liminal, sino estas se presentan como elemento para la obtención de recursos económicos para la realización de la fiesta; doña Cristina Vásquez (comunicación personal, 2019), mayordoma de la Virgen de Belén y del Niño Dios de Belén, entonó el siguiente canto:

*Despierta si estas dormido, despierta con atención,
que a tus puertas ha llegado el Niño Dios de María.
Del barrio San Juan venimos
a pedirte una limosna,
Para celebrarle su fiesta al Niño Dios de Belén.
Para celebrarle su fiesta al Niño Dios de Belén.
(Se espera un momento,
para que la dueña de la casa salga y dé la limosna)
Dios se lo pague señora por tener un buen corazón.
Nosotros le damos las gracias y el Niño, su bendición.*

La utilidad de lo divino para la obtención de recursos, permite a los actores no solo llevar a cabo la fiesta, sino mantener viva la tradición que dicha cofradía sostiene. Durante la procesión, además del canto del *Jeu*, se realiza el baile de la negra señora, el cual consiste en que, al llegar a las casas que reciben al Niño Dios por un momento, se entona el baile de la Sebastiana, que es un hombre vestido de mujer refajada que baila con el dueño de la casa o el mayordomo de las casas que reciben al Niño Dios de Belén. Pilia (comunicación personal, 2019) comenta:

Te la voy a cantar como la aprendí yo de Rafael Zacapa

Él decía:

Toquen, toquen, la guitarrilla que se acaba de quebrar

Compraremos otra, mejor, en el barrio San Sebastián.

Baila negrito sal a bailar.

Este negrito es muy bonito,

este negrito puede bailar,

busque su negra para bailar,

busque su negra para bailar.

(Allí iban a traer a la negra la Sebastiana)

Decía el señor:

Allí viene la Sebastianita

la mujer más bella del mundo

Sebastianita puede bailar,

Sebastianita se va a casar,

Sebastianita es muy bonita,

Sebastianita puede tortear,

Sebastianita se va a casar,

(y cuando ya dejaban de bailar, Sebastiana llevaba un puñito de flores y le cantaban)

Sebastianita puede bailar,

Sebastianita sabe coser,

Corten flores para bailar,

corten flores para bailar,

y busquen su nido para dormir.

Cabe destacar que la Sebastiana es uno de los bailes que solo pueden observarse durante el rezado del Niño, el 24 de diciembre; en la actualidad, se utiliza en son de la Sebastiana, mas no su letra, debido que la variante del marimbero con la modernidad impide ser acompañado.

¡Tóqueme la que me gusta, Julián!

Don Julián Cristales es uno de los marimberos, afiliado a las cofradías y su conjunto conformado por sus dos hijos y amigos, es catalogado como la marimba municipal de Izalco, los cuales prestan su servicio a la oficina

de turismo del pueblo. La Marimba de los Cabezones es conocida por ser la marimba de rigor de las cofradías. Cristales (comunicación personal, 2024) comenta:

Tenía 14 años cuando comencé a tocar. Me gustaba andar tocando con mi papá, era un parrandero antiguo. Empecé a tocar con Julio Turís. Me fue gustando la idea de la marimba y, al año de tocar con él, me preguntó si quería aprender a tocar [bien] la marimba. Me gustó la idea. En fiestas y en todo tipo de actividades. Eso fue hace más o menos unos 40 años. Gracias al señor que me enseñaron. Hoy ya sembré la semilla al enseñarles a mis hijos; [en] ese tiempo yo anduve tocando porque aprendí a tocar con don Julio. Había un hijo de don Julio que tocaba, pero no siguió. Estaban otros que eran familiares del señor, pero ya no están. Estaba también Pedro Changa. Fue hace unos 40 años. Yo, en la actualidad, tengo 55 años. Desde los siete años comencé a parrandear.

El *parrandear* implica, relacionarse con la música y la constancia de participar en los bailes; aprender uno de los instrumentos para ejecutar o acompañar al músico. Cabe destacar que los músicos no necesariamente tienen una relación familiar y descendencia de músicos, sino más bien es la relación que estos tienen con el medio y el interés que estos presentan ante la música.

Los sones que él contó tienden a tener 2 dimensiones: sones indígenas y cumbias o rancheras con doble sentido; cabe destacar que existen una amplia gama de canciones que se utilizan para burlarse de los que se denominan ladinos. Según Cristales (comunicación personal, 2024), una de estas es la canción de la sirvienta moderna, de Serapio el dicharachero:

*Tengo un problema en mi casa, no puedo tener sirvienta,
cobraba 50 pesos, ahora me cobra 90.
Cuando sale con los cheros, les piden Pollo Campero,
que los lleven algún cine, pero no a un cine bajero.
No tiene lana y se pinta, y se salen a bañar,
Pañoletas, zapatillas, su cartera y su collar.
Todas las de la Escalón, se las pican de princesas,
no quieren comer frijoles, solo quieren hamburguesas.*

*Cuando sale con los cheros, les piden Pollo Campero,
que los lleven algún cine, pero no a un cine bajero.*

Los sones indígenas se estructuran a partir de su utilidad en el proceso ritual, como es el caso del son de Las comadres, el cual se utiliza para crear lazos de afiliación durante la celebración de la cofradía; así mismo, El telentempe, La guarachilla, Cuatro milpas, Sones a María, Sueños a María, La chapina, son elementos de conexión en el caso específico del son de Las comadres. Pilia (comunicación personal, 2019), canta:

*Ándele compadre, baile la botella
que, si no la baila, yo le doy con ella.
Ándele compadre, saque a la comadre,
que, si no la saca, se le va del baile.
Ándele compadre, baile la botella,
que, si me la quiebra, me la devuelve llena.
Ándele compadre, suelte ya las piernas,
que, sino las suelta se le ponen tiesas.
Ándele compadre, busque a la comadre,
porque está borracha y se le va del baile.
Ándele compadre, busque a la comadre,
porque esta borracha y se le va del baile.*

El marimbero es quien asume el compromiso de preservar los sones y cantos que sustentan el desarrollo comunitario de las cofradías. En gran medida, su aprendizaje se basa en la escucha, ya que la música se transmite y memoriza “a puro oído”, sin necesidad de seguir una guía rígida, sino mediante una práctica auditiva que privilegia la experiencia y la repetición oral. Cristales (comunicación personal, 2024), comenta:

En la manera en la que he aprendido no. No he tenido la necesidad de aprender solfa. Es internamente grabado y ahí se queda. Si [la] toco en la marimba, la voy a recordar de vuelta y la van a oír y decir: es tal canción. Después de diez años uno puede decir que tiene recuerdos, pero la puede renovar. [En] la memoria, puede volver a sonar.

Los procesos locales de las cofradías se articulan en torno a la cotidianidad y a la preservación de elementos específicos que permiten a los individuos, hasta el presente, continuar ejecutando los rituales propios de la comunidad y de las cofradías. En este marco, la música cumple un papel fundamental, ya que posibilita la participación activa del individuo y su integración en dichos procesos o estados liminales.

Conclusiones y discusión

A partir de los hallazgos obtenidos durante las visitas al municipio de Izalco, así como de las entrevistas realizadas a informantes clave —quienes aportaron valiosa información para la documentación—, se identificaron diversas manifestaciones musicales étnicas presentes en la comunidad. Estas expresiones, como los cantos, alabados, sones o alabanzas, poseen una significación y funcionalidad específicas en momentos particulares del desarrollo de las actividades religiosas, llevadas a cabo por los devotos al Santo, a la Virgen o al Niño.

En consecuencia, entre los elementos teóricos considerados se incorpora el concepto de “relevancia social” desde la perspectiva etnomusicológica, entendido, en términos simples, como el uso, la función y la significación que una comunidad otorga a determinada música y su aplicación en el desarrollo de sus actividades culturales. En el caso particular de Izalco, esto se manifiesta en contextos como peregrinaciones, rezos, procesiones y fiestas dedicadas a Santos. Asimismo, se observa una diferenciación en la utilidad de diversas formas o estilos musicales según el tipo de acto religioso. Por ejemplo: la marimba en procesiones y fiestas patronales; los alabados en rezos y misas; los sones en danzas, peregrinaciones y procesiones; o los cantos utilizados en bailes, serenatas y otras expresiones devocionales.

Por tanto, los hallazgos de la investigación refieren al análisis en cuanto a cantos, sones, alabados/alabanzas, que músicos de la comunidad de Izalco compartieron durante las visitas al lugar y la cercanía que se tuvo con ellos.

Referencias

- Avelar, E. (2017). Izalco Piadoso. Obtenido de Izalco Piadoso, Escritos, El tabal: <http://www.izalcopiadoso.net/escritos/eltabal.html>
- Bolívar, A. (2006). La identidad profesional del profesorado de secundaria: crisis y reconstrucción. Málaga: Ediciones Aljibe, 260 pp. (2007). *Estudios Sobre Educación*, 12, 172. <https://doi.org/10.15581/004.12.25328>
- Cesarios Benavente Véliz, S., (2007). La cultura popular: la música como identidad colectiva. *Diálogo Andino - Revista de Historia, Geografía y Cultura Andina*, (29), 29-46.
- Cristales, J. (09 de 05 de 2019). Entrevista a Julian. (F. Santos, Entrevistador)
- Delgado, J. (2013) Historia de la iglesia en El Salvador. (1a.ed. ed.); Dirección de Publicaciones e Impresos, DPI.
- Erquicia H., Herrera M. (2011) *Aproximación etnográfica al culto popular del Hermano Macario en Izalco, Sonsonate, El Salvador*. Recuperado de: <https://sistemas.pedagogica.edu.sv/repositorio/principal/index.php?id=197>
- Lardé y Larín J. (2010) *Historia de sus pueblos, villas y ciudades*. Dirección de Publicaciones e Impresos, San Salvador, El Salvador.
- Martí, J. (1995). *Etnomusicología, folklore y relevancia social*. *Transcultural de Música*, 1, 10-21.
- Pelinski R. (2000) *Invitación a la etnomusicología. Quince fragmentos y un tango*. Ediciones Akal, Madrid, España.
- Pilia, F. d. (09 de 05 de 2019). Entrevista con Don Lipe. (F. Santos, Entrevistador)
- Ramos, J. (09 de 05 de 2019). Entrevista a Don Jorge. (F. Santos, Entrevistador)
- Vásquez, C. (09 de 05 de 2019). Entrevista niña Cristi (F. Santos, Entrevista)
- Wong, K. (2013) *La música nacional: identidad, mestizaje y migración en el Ecuador*. Casa de la Cultura Ecuatoriana.