

EL PANDERO CUADRADO EN CATALUÑA: DESCUBRIENDO LA COLECCIÓN DEL MUSEO DIOCESANO DE TARRAGONA

THE SQUARE FRAME-DRUM IN CATALONIA: DISCOVERING THE COLLECTION OF THE DIOCESAN MUSEUM OF TARRAGONA

Montserrat Canela Grau

Universitat Rovira i Virgili

Recepción: 03-05-2024

Aceptado: 20-05-2024

DOI: <https://doi.org/10.5281/zenodo.16911683>

Resumen

La utilización del pandero cuadrado en Cataluña se asocia históricamente con las cofradías de Nuestra Señora del Rosario (que se conocen como las: *confraries de la Mare de Déu Roser*), concretamente con las canciones improvisadas que eran interpretadas por sus cofrades mujeres en diversas celebraciones. La existencia de estas cofradías (centradas en la devoción al santo Rosario), está documentada en Cataluña desde finales del XV, siendo su período de máximo esplendor entre 1570 y 1610 e iniciando a partir de esta fecha un período de decrecimiento durante el siglo XVIII y primera mitad del XIX. En la actualidad, la existencia de las cofradías del Rosario es residual y la utilización del pandero cuadrado es puramente ocasional en escenario, ya sea en la reinterpretación de las canciones de pandero recuperadas por grupos de música de tradición oral o bien como acompañamiento de nuevas composiciones, sean o no de música de raíz. A través de una revisión documental y con un carácter descriptivo, este artículo pretende mostrar la colección de panderos cuadrados conservados en el Museo diocesano de la catedral de Tarragona. Estos instrumentos, que pertenecen a localidades de la diócesis tarraconense, se hallan en uno de los almacenes de la institución y presentan diferente origen, datación y grado de conservación.

Palabras clave: Tarragona, Panderos Cuadrados, Música de Tradición Oral.

Abstract

The use of the square frame-drum in Catalonia is historically associated with the confraternities of the Virgin of the Rosary (*confraries del Roser*), specifically with the improvised songs that were interpreted by their woman confraternities in various celebrations. The existence of these confraternities (centered on the devotion to the holy Rosary), is documented in Catalonia since the end of the XV century, being its period of maximum splendor between 1570 and 1610 and starting from this date a period of decrease during the XVIII century and first half of the XIX century. At present, the existence of this confraternities is residual and the use of the square frame-drum is purely occasional on stage, either in the reinterpretation of frame-drum songs (*cançons de pandero*) recovered by groups of oral tradition music or as accompaniment of new compositions. Through a documentary review and with a descriptive character, this article aims to show the collection of square tambourines preserved in the Diocesan Museum of the Cathedral of Tarragona. These instruments, which belong to localities of the Tarragona diocese, are located in one of the warehouses of the institution and have different origins, dating and degree of conservation.

Keywords: Tarragona, Square Frame-drums, Music of Oral Tradition.

1. Estado de la cuestión

La utilización de los panderos cuadrados en Cataluña es un tema ampliamente estudiado, en especial por lo que respecta al contexto, funcionalidad y textos de las canciones. Estos estudios se enmarcan dentro de otros, mayoritarios, focalizados en las cofradías de Nuestra Señora del Rosario (a partir de ahora *confraries del Roser*). Los investigadores más conocidos o que más publicaciones atesoran son Valeri Serra i Boldú (1875-1938), Dolors Sistach Sanvicen (1922-2018) y Salvador Palomar i Abadia (1956). Estos autores, aunque importantes y prolíficos, no son los únicos: Pierre Vidal fue el pionero con su publicación *Cançoner popular del Rosselló y la Cerdanya* (1885-1888), en el que dedicaba el volumen II a las canciones de pandero y muchos otros a partir del primer tercio del siglo XX hasta la actualidad, efectuaron estudios locales relacionados con las *confraries del Roser* y/o las canciones de pandero.

En general, la mayoría de estos estudios abordan las constituciones de la cofradía, su relación con la localidad y con la diócesis a la que pertenecían, las causas de su desaparición y en última instancia, la función de las *majorales del Roser* (las cofrades encargadas de entonar junto a un pandero sus improvisadas canciones petitorias) y los textos de esas canciones. Existen también dos tesis doctorales en el momento de ver la luz esta publicación que son excelentes referentes, especialmente para entender la organización interna de las cofradías y para el análisis literario de los textos como los de Sistach i Vicent (1997) y Capdevilla i Werning (2015). Y es que como decía Valeri Serra i Boldú:

Para tener completa la historia del rosario, se debería escribir la de cada cofradía de Cataluña y no sería trabajo pequeño, porque hay tantas como pueblos y todas tienen alguna característica interesante, ya sea por la antigüedad de la fundación, ya sea por la riqueza de su archivo, ya sea por su ligazón, más o menos codificada, con las costumbres locales o con otras instituciones. (1925, p. 55)

Así pues, cabe esperar que a pesar de todo lo publicado, que no es poco, vayan apareciendo más estudios de manera paulatina, hasta poder conformar un mapa completo de todo el territorio catalán.

Figura 1

Imagen de Nuestra Señora del Rosario



Nota. Imagen extraída de *El llibre d'or del Rosari a Catalunya* (1925, p. 294), de Valeri Serra i Boldú.

Sin embargo, faltan estudios dedicados a la morfología de las canciones de pandero, es decir, análisis etnomusicológicos de las melodías con el objetivo de llevar a cabo estudios comparativos entre las mismas y de esa manera poder llegar a conclusiones sobre las posibles conexiones musicales entre territorios.

2. Las canciones de pandero y las *Majorales del Roser*

Las canciones de pandero son canciones de tradición oral petitorias e improvisadas que se cantaban con el único acompañamiento de un solo

pandero cuadrado (llamado también en algunas comarcas catalanas “tambor”). Tal y como indica Oriol (2002), las canciones petitorias en Cataluña reciben diferentes nombres en función de quienes sean los protagonistas o cual sea la celebración festiva en las que se interpretan: *aguinaldo de Nadal*, *caramella de Pascua*, *corranda de quinto* o *cançó de pandero*. Estas canciones de ronda están estructuradas a nivel literario sobre la estructura de *corranda* (una cuarteta heptasilábica) y su utilización se enmarcaba dentro de “las sociedades agrícolas y ganaderas para su esparcimiento, para galanteo de jóvenes y solteras e incluso para comunicar todas aquellas facetas vividas en el lugar propio o en los núcleos vecinos” (Crivillé, en Serra i Boldú, 1982, p. 10).

Las canciones de pandero eran cantadas por las *majorales* de las *confraries del Roser*, cofrades jóvenes investidas con ese cargo, que en fiestas concretas —tales como bodas y bautizos— y después de las cuartetas de salutación inicial (siempre las mismas, después de haber sufrido un proceso de fosilización), improvisaban las siguientes en honor al público presente, especialmente a aquellos que habían requerido su presencia. En caso de cantar en otro tipo de celebraciones, como las ferias, las festividades relacionadas con el ciclo anual, o las fiestas patronales, las *majorales* iban de casa en casa o a los locales donde había chicos jóvenes a cantar y conseguir así, dinero, siempre a beneficio de la cofradía. Una de las peculiaridades de esta tipología de canción petitoria es que antes de empezar el canto propiamente dicho, se pactaba el precio del verso o de la estrofa, de esta manera, las *majorales* se aseguraban de que su buen quehacer improvisatorio daba los frutos que ellas consideraban adecuados. No hay unanimidad en cuanto a los diferentes roles que se adoptaban en el momento de cantar entre *majorales* solteras y casadas, es decir, quien tocaba el pandero, quien o quienes cantaban, o quien llevaba la bandeja petitoria en función de su estado civil. Todo parece indicar que el ritual difería ligeramente según la zona o comarca e iba unido a las constituciones de la cofradía. Por el contrario, parece seguro que era una sola *majorala* quien percutía el instrumento el cual, podía ser sujetado de diversas maneras según el área geográfica en la que se hallase la cofradía. También según esa área geográfica, la *majorala*

instrumentista era llamada *panderera*, y la que cantaba *cantadora*, llegando a veces a tratarse de la misma persona.

La primera melodía publicada, la más popular y la que se asocia en el imaginario colectivo directamente con esta tipología cancionística es la que publicó Valeri Serra i Boldú en 1907, y que recogió en comarcas leridanas¹. Asimismo, existen diversas publicaciones (bastante posteriores²), que anotan una notable variedad de melodías, por lo que un estudio detallado de las mismas (aunque se trate de un trabajo ingente) podría dar una visión general de posibles características morfológicas comunes. Y a propósito de estas canciones, Palomar anota:

Los cantos de las *majorales del Roser* ponen al servicio de la cofradía, y en consecuencia legitiman desde una perspectiva religiosa, una práctica de canto, fiesta doméstica y relación social. Una relación entre el componente religioso y el profano que es constante en la mayoría de las manifestaciones de la cultura popular-tradicional. (1989, p. 52)

Por lo que respecta a lo que se debía interpretar con el instrumento, las fuentes documentales hacen referencia a la “simplicidad” de los toques y a una cierta “monotonía” en la interpretación, seguramente para dar protagonismo a las cuartetos improvisadas ya que eran realmente lo que el público presente esperaba. A ese efecto cabe señalar que se conservan escasísimas fuentes musicales que anoten la parte del pandero y que en ellas ya se aprecia ese ritmo regular a modo casi de ostinato. En definitiva, no se puede generalizar en

¹ Véase: *Cançons de pandero. Diligentment aplegades y honrades ab una lletra d'en Joan Maragall*. Tip. L'Avenç, 1907. Posteriormente se anotará también en otras publicaciones del mismo autor.

² Destacan de entre todas ellas las anotadas por los misioneros de la Obra del Cançoner Popular de Catalunya, entre los años 1922 y 193, las recogidas por Ramon Violant i Simorra en 1959 y ya posteriormente, las que recogieron diferentes folkloristas en la década de los 70 y 80 del pasado siglo en las comarcas de El Priorat y el Baix Camp, ambas en la provincia de Tarragona.

cuanto a cuál debía ser la forma óptima (o única) de acompañar a las canciones de pandero —tanto por lo que respecta a la sujeción del mismo, como al tipo de ritmo ejecutado— vistas las diferencias entre zonas geográficas y la escasez de fuentes.

3. El pandero cuadrado en Cataluña: generalidades

Organológicamente, se trata de un membranófono de doble cara, de unos 40-50 cm por cada lado (medida ajustable según la medida del antebrazo de la instrumentista) y que presenta un grosor en su bastidor de entre 4 y 6 cm, aproximadamente. Se percute con ambas manos y en ningún caso lleva asociada una baqueta o porra en su ejecución.

Una de las peculiaridades del instrumento y que sirve de nexo de unión entre este y la cofradía es el hecho de llevar pintadas ambas caras. En una de ellas se aprecia invariablemente la figura de Nuestra Señora del Rosario y en la otra habitualmente, un pomo de flores (habitualmente, rosas) o, en su defecto, la imagen del o de la patrona de la localidad. La mayoría de estos panderos llevaban ramilletes de cintas de seda de vivos colores atados al bastidor e incluso algunos de ellos portaban cascabeles, que podían o bien sujetarse al bastidor, de manera que colgaban por la parte exterior, o bien colocarse en diagonal en el interior del instrumento. De esta manera se añadía una coloratura tímbrica diferente pues el sonido propio de la piel se veía enriquecido con el sonido metálico de los cascabeles. Un buen ejemplo de ello es la fotografía tomada en 1930 por los misioneros de la *Obra del Cançoner Popular de Catalunya*. Se trata del pandero que se utilizaba en Castelló de Farfanya, en la comarca de La Noguera (provincia de Lleida).

Figura 2

Pandero de Castelló de Farfanya



Nota. Imagen extraída del Arxiu del Cançoner Popular de Catalunya, consultado en la Direcció General de Cultura Popular i Associacionisme Cultural y propiedad de la Abadía de Montserrat. Serie C-128_150.

Según un estudio realizado en 2013 para la exposición *Cançons de Pandero*, del Museo Etnológico de Barcelona, la utilización del pandero cuadrado a manos de las *majorales del Roser*, se documenta en 13 comarcas: *Cerdanya, Pallars Sobirà, Pallars Jussà, Noguera, Urgell, Segrià, Segarra, Garrigues, Conca de Barberà, Priorat, Baix camp, Alt Camp y Tarragonès*. Cabe pensar que a medida que vayan creciendo el número de estudios sobre el uso de este instrumento, o bien quedará corroborada su ligazón de manera exclusiva a esas áreas o bien se verán ampliadas.

En la actualidad, los panderos históricos, asociados a las *confraries del Roser* se encuentran en diferentes ubicaciones: Museo Diocesano de Tarragona; Museo de Arte e Historia de Reus; Museo Comarcal de la Conca de Barberà; Museo de Lleida Diocesano y Comarcal y Museo Etnológico de Barcelona. Todo ello sin olvidar que todavía se pueden encontrar instrumentos en parroquias o museos locales, como en las localidades de Àger (comarca de la Noguera, provincia de Lleida) o el Masroig (comarca del Priorat, provincia de Tarragona).

4. La colección de panderos del Museo Diocesano de Tarragona

La provincia eclesiástica tarraconense es una demarcación territorial basada en la antigua provincia romana civil de la Tarraconense, y comprende las diócesis de Tortosa, Lleida, Urgell, Solsona, Vic, Girona y la archidiócesis de Tarragona. Como señala Quijada (2017), tanto en tiempos pasados como en el presente, la parroquia sigue siendo la unidad básica territorial sobre la cual se estructura la archidiócesis tarraconense. A fecha de 2024, el arzobispado de Tarragona cuenta con 201 parroquias, la gran mayoría de ellas situadas en la provincia de Tarragona, pero con alguna excepción, pues algunas de ellas pertenecen al sur de las comarcas de las Garrigues y el Urgell (provincia de Lleida).

Es importante recalcar que “a diferencia de otras diócesis catalanas, el arzobispado de Tarragona no se estructuró territorialmente en base a decanatos o archidiaconatos, sino que la organización la hizo a partir de las propias parroquias” (Quijada, 2017, p. 217). Hay que mencionar, además, que

los límites geográficos de la archidiócesis actual no difieren mucho de los que tenía en el siglo XVIII, momento en que se fechan los panderos del museo diocesano.

El Museo Diocesano fue fundado por el arzobispo Antolín López Peláez en 1914. La fundación fue secundada por el Cabildo Metropolitano, que aportó la colección de tapices de su propiedad y una serie de objetos de la Catedral, ya fuera de culto. Y a todo ello se añadieron muchas donaciones de parroquias de la archidiócesis y también de personas particulares. Fue alrededor de esa fecha cuando llegaron, provenientes de parroquias, los panderos cuadrados al Museo, y fue así porqué las cofradías tenían su sede en la casa parroquial de cada localidad, y allí se guardaban sus distintivos: la bandeja, la imagen, el pandero, la bandera, el libro de inscripciones y gastos, etc.

Aun así, se desconoce el origen de dos de los nueve panderos de que consta la colección³: Instrumento 1 – Origen: Tamarit. Siglo XVIII; Instrumento 2 – Origen: desconocido. Siglo XVIII; Instrumento 3 – Origen: Montblanc. 1815 (?); Instrumento 4 – Origen: Torroja del Priorat. Siglo XVIII; Instrumento 5 – Origen: Vallespinosa. Siglo XVIII; Instrumento 6 – Origen: Arbeca. Siglo XVIII; Instrumento 7 – Origen: Els Pallaresos. Siglo XVIII; Instrumento 8 – Origen: Ulldemolins. Siglo XVIII; Instrumento 9 – Origen: desconocido. Siglo XVIII

A continuación, se presentan algunos de los datos⁴ que constan en las fichas de descripción del Museo Diocesano de Tarragona,. Posteriormente, se anexan las fotografías tomadas expresamente para dar a conocer esta colección:

³ La colección fue fotografiada en julio del 2021 por la fotógrafa Lila Alberich Llop y con el permiso de la entonces conservadora del museo, la Dra. Sofía Mata de la Cruz.

⁴ Otro dato importante a tener en cuenta, especialmente para los luthiers, son las medidas de los instrumentos: 1) Tamarit: 47x47x6; 2) Desconocido 1: 48x48x5; 3) Montblanc: 51x51x5,5; 4) Torroja el Priorat: 46x46x5; 5) Vallespinosa: 41x42x6; 6) Arbeca: 54x54x7; 7) Els pallaresos: 57x57x7; 8) Ulldemolins: 47x47x6; 9) Desconocido 2: 53x53x5,5.

Instrumento 1 (Figura 3): Pandero cuadrado de la *Confraria de la Mare de Déu* de Tamarit (entró en el Museo en 1914). Data del siglo XVIII y es de manufactura anónima. Presenta en una de sus caras a Nuestra Señora del Rosario con el Niño, dentro de un medallón ovalado, en la otra a san Juan Bautista con el cordero místico. Motivos vegetales rodean a ambos medallones.

Instrumento 2 (Figura 4): Pandero de origen desconocido y catalogado como *Pandero d'una confraria de la Mare de Déu del Roser*. Data del siglo XVIII y es de manufactura anónima. Presenta en una de sus caras motivos vegetales con guirnalda de hojas y, en la otra cara, pequeños pájaros y ramos vegetales. En ambas caras se aprecia la pérdida de policromía debido al uso. A contraluz se observan todavía los cascabeles interiores situados de ángulo a ángulo del bastidor, en diagonal.

Instrumento 3 (Figura 5): Pandero cuadrado de la *Confraria de la Mare de Déu del Roser de l'església de sant Miquel* de Montblanc (entró en el Museo en 1915). La ficha de este instrumento anota que puede estar fabricado en 1815, pero no hay documentación que así lo certifique. Es de manufactura anónima. Tiene en una de sus caras a Sant Miguel Arcángel, amenazando con su espada al demonio, que tiene cuerpo de dragón y yace entre llamas y, en la otra cara, una rama de rosal.

Instrumento 4 (Figura 6): Pandero cuadrado de la *Confraria de la Mare de Déu del Roser de la parròquia de sant Miquel Arcàngel*, de Torroja del Priorat (entró en el Museo en 1914). Data del siglo XVIII y es de manufactura anónima. Este instrumento no sigue la misma estética que el resto de la colección: en una de sus caras presenta, en primer plano, un ramo de rosas (el único elemento que se identifica con la *confraria del Roser*), en un segundo plano, un paisaje con un río, probablemente el Siurana —que es el que pasa por la localidad— con una barca de vela (quizás una alegoría de la importancia del río en el territorio, pues en realidad no se trata de un río navegable) y también un “mas”⁵ que

⁵ Un “mas” en Cataluña es una edificación grande unida a una explotación agraria tipo tradicional, en la que acostumbraba a vivir una familia extensa.

podría ser de alguna familia importante de la zona. Al fondo, probablemente la sierra del Montsant. Por lo que respecta a la otra cara del instrumento, en la ficha del museo se anota que presenta una rama de rosal, pero en el momento en que se hicieron las fotografías, al instrumento le faltaba casi toda la membrana. Aun así, se puede apreciar una pequeña parte de una torre roja, que representa, probablemente la torre que da nombre a la localidad: Torroja. En un orden hipotético de las cosas bien podría ser que de ella hubiese salido el rosal del que habla la ficha del museo.

Instrumento 5 (Figura 7): Pandero cuadrado de la *Confraria de la Mare de Déu del Roser de la parròquia de sant Jaume Apòstol*, de Vallespinosa (entró en el Museo en 1917). Data del siglo XVIII y es de manufactura anónima. Tiene en una de sus caras a Nuestra Señora del Rosario con el Niño, rodada de rosas. En la otra cara, una imagen de san Jaime Apóstol, también rodeado de rosas. El pandero presenta pérdida de policromía y roturas.

Instrumento 6 (Figura 8): Pandero cuadrado de la *Confraria de la Mare de Déu del Roser i del sant nom de Jesús*, de Arbeka, municipio de la provincia de Lleida (entró en el Museo en 1918). Data del siglo XVIII y es de manufactura anónima. Aunque muestra una rotura en una de sus caras tiene la policromía en perfecto estado, y presenta a Nuestra Señora del Rosario con el Niño, rodeada de rosas, por un lado, y por el otro, al niño Jesús con dos jarrones de rosas. El pandero presenta una gran rotura en una de sus caras.

Instrumento 7 (Figura 9): Pandero cuadrado de la *Confraria de la Mare de Déu del Roser*, de Els Pallaresos (entró en el Museo en 1923). Data del siglo XVIII y es de Manufactura anónima. En una cara, presenta a Nuestra Señora del Rosario con el Niño, inscrita en un óvalo amarillo y rosas en los ángulos. En la otra cara, una imagen del “Salvator Mundi”, también inscrito en un óvalo, en este caso de color verdoso. En los ángulos, motivos florales.

Instrumento 8 (Figura 10): Pandero cuadrado⁶ de la *Confraria de la Mare de Déu del Roser de la parròquia de sant Jaume Apòstol*, de Ulldemolins (entró en el Museo en 1924). Data del siglo XVIII y es de Manufactura anónima. En una cara, presenta a Nuestra Señora del Rosario con el Niño, inscrita en una cenefa con rosas. Hay también dos angelotes a ambos lados de la Virgen. En la otra cara, una imagen de san Isidro, rodeado de motivos florales y dos angelotes más. En este lado se aprecia la pérdida de policromía por el uso.

Instrumento 9 (Figura 11): Pandero de origen desconocido y catalogado como *Pandero d'una confraria de la Mare de Déu del Roser*. Data del siglo XVIII y es de Manufactura anónima. Es quizás, el instrumento que peor conservado está, además de su evidente menor categoría pictórica. La pérdida de policromía es más que notable y además presenta roturas en uno de los ángulos. En una cara, se muestra a Nuestra Señora del Rosario con el Niño rodeada con dos cenefas, (no muy bien elaboradas) y en la otra cara, rosas. En esta cara se aprecia la pérdida de policromía debido al desgaste por el uso.

⁶ En la parroquia de *sant Jaume Apòstol* de Ulldemolins se conserva una copia igual, que empezó en su momento Bernat Menetrier y que acabaron, en 2013, Josep Quesada (pintor) y Albert Margalef (luthier).

Figura 3

Conjunto de imágenes del pandero cuadrado proveniente de la parroquia de Tamarit (comarca del Tarragonès, provincia de Tarragona)



Figura 4

Conjunto de imágenes de un pandero cuadrado de origen desconocido. Se pueden apreciar los cascabeles interiores siutados en la diagonal del bastidor



Figura 5

Conjunto de imágenes del pandero cuadrado proveniente de la parroquia de Montblanc (comarca de la Conca de Barberà, provincia de Tarragona)



Figura 6

Conjunto de imágenes del pandero cuadrado proveniente de la parroquia de Torroja del priorat (comarca del Priorat, provincia de Tarragona)



Figura 7

Conjunto de imagenes del pandero cuadrado proveniente de la parroquia de Vallespinosa, municipio administrativamente unido a Pontils (comarca de la Conca de Barberà, provincia de Tarragona)



Figura 8

Conjunto de imágenes del pandero cuadrado proveniente de la parroquia de Arbeca (comarca de las Garrigues, provincia de Lleida)



Figura 9

Conjunto de imagenes del pandero cuadrado proviniente de la parroquia de Els Pallaresos (comarca del Tarragonès, provincia de Tarragona)



Figura 10

Conjunto de imagenes del pandero cuadrado proviniente de la parroquia de Ulldemolins (comarca del Priorat, provincia de Tarragona)



Figura 11

Conjunto de imágenes de un pandero cuadrado de origen desconocido



5. A modo de conclusión

Son muchas las publicaciones que existen alrededor de las *confraries del Roser*, tanto a nivel general, como local. Esas publicaciones, que recogen centenares de textos de las canciones de pandero y contextualizan a nivel histórico esta manifestación popular, dan fe de la importancia de los cantos efectuados por las *majorales*. Las canciones, relacionadas directamente con la devoción al Rosario, muestran la relación simbiótica entre estas y la cofradía de la que forman parte, la relación entre la frescura y arrojo de las *majorales* y el proceder establecido por la cofradía y sus constitución. Vale la pena recordar que, aunque todo el quehacer relacionado con las *majorales del Roser* tiene un fondo común, existen distintos procederes y particularidades en función de la zona de interés cultural estudiada.

Mostrar esta colección tenía el único objetivo de dar a conocer una pequeñísima parte del tesoro del Museo Diocesano de Tarragona. Esta colección es realmente significativa tanto por la cantidad como por la calidad de los instrumentos, sería muy interesante darlos a conocer, aunque fuera en exposiciones temporales, para acercar esta manifestación popular y la tipología cancionística que lleva asociada a la población tarraconense, a la que, en general, les es muy desconocida.

Para finalizar, y dado que el instrumento en sí, su origen y función así como los nuevos usos a los que se enfrenta ya están estudiados, faltaría, como ya he anotado anteriormente, una obra recopilatoria de todas las melodías utilizadas, más allá de las iniciativas particulares que ya se están dando, y con éxito, actualmente.

Referencias

Oriol Carazo, C. (2002). *Introducció a la etnopoètica. Teoría i formes del folklore en la cultura catalana*. Cossetània edicions.

Palomar i Abadia, S. (1990). *Les majores del Roser d'Ulldemolins*. Carrutxa.

Quijada i Bosch, J. M. (2017). Desenvolupament i configuració territorial de la xarxa parroquial de l'arquebisbat de Tarragona (segles XII-XXI). *Butlletí arqueològic*, V (43), 211-247.

Serra i Boldú, V. (1907). *Cançons de pandero*. Tip, L'Avenç.

Serra i Boldú, V. (1917). *El llibre popular del rosari. Folklore de Roser*. Foment de la Pietat catalana.

Serra i Boldú, V. (1925). *El llibre d'or del Rosari a Catalunya. Història, etnologia, folklore, arqueologia, imatgeria, bibliografia*. Edició privada.

Serra i Boldú, V. (1982). *Cançons de pandero; cançons de ronda*. José de Olañeta.

Cançons de pandero (2013). *Folleto de la exposición itinerante*. Museo Etnológico de Barcelona.

Sistac i Sanvicen, D. (1997). *Les cançons de pandero o de tambor. Estudi i noves aportacions*. Institut d'Estudis Ilerdencs.